

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

10

Walter Binni

Goldoni

Scritti 1952-1978

Il Ponte Editore

I edizione: settembre 2015
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
11	CENNI SUL PROBLEMA CRITICO GOLDONIANO (1952-1953)
23	L'INTERPRETAZIONE GOLDONIANA DEL GIVELEGOV (1954)
29	TEATRO E IMMAGINI DEL SETTECENTO ITALIANO (1954)
39	GOLDONI RIMATORE (1955)
49	INTERVENTI GOLDONIANI (1957)
57	LA MISURA UMANA DEL GOLDONI (1961)
	CARLO GOLDONI (1968, 1978)
73	I. La vita
83	II. La misura umana del Goldoni
105	III. Il noviziato teatrale del Goldoni
113	IV. Dal «Momolo cortesan» al «Teatro comico»
125	V. La poetica del Goldoni nel «Teatro comico»
133	VI. Dal «Teatro comico» alla «Locandiera»
143	VII. Dal 1753 al 1758
149	VIII. Dagli «Innamorati» a «Una delle ultime sere di carnevale»
163	IX. Il periodo francese
171	UN PROFILO DIDATTICO
	APPENDICE
191	«LA RASSEGNA DELLA LETTERATURA ITALIANA» SCHEDE GOLDONIANE (1953-1973)
247	Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

Il primo nucleo degli studi goldoniani di Binni risale al *Corso sul teatro comico del Settecento* tenuto all'Università di Genova nell'anno accademico 1952-1953. Il corso era articolato in tre parti: "La decadenza della commedia dell'arte e i programmi e tentativi di riforma arcadica del teatro comico", "La commedia del primo Settecento dal Maggi al Nelli", "L'opera di Carlo Goldoni". Negli anni seguenti Binni rielabora e sviluppa i temi della sua prima relazione critica con la poetica e l'opera di Goldoni, con saggi, recensioni e schede sulla «Rassegna della letteratura italiana» che dirige dal 1953, interventi a congressi, fino alla sintesi del 1968, il capitolo goldoniano del *Settecento letterario*, in *Il Settecento*, vol. IV della *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, riproposto, ampliato non solo nell'apparato di note, in W. Binni, *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini, Alfieri*, Milano, Garzanti, 1978.

In questa edizione «genetica» sono raccolti in ordine cronologico tutti gli scritti goldoniani di Binni; in appendice al volume, un'ampia scelta delle «schede» pubblicate nella rubrica "Settecento" della «Rassegna della letteratura italiana» tra 1953 e 1973.

Come tutti gli altri volumi delle Opere complete di Binni, questo *Goldoni* è disponibile in edizione a stampa, distribuito dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione "Biblioteca" del sito www.fondowalterbinni.it.

Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)
Marcello Rossi (Il Ponte Editore)

Cenni sul problema critico goldoniano (1952-1953)

Dal terzo capitolo, *L'opera di Carlo Goldoni*, delle dispense del *Corso sul teatro comico del Settecento* che Binni tenne all'Università di Genova nell'anno accademico 1952-1953. Redatte dall'autore e pubblicate dall'Istituto universitario di Magistero, le dispense sono costituite da tre capitoli: «La decadenza della commedia dell'arte e i programmi e tentativi di riforma arcadica del teatro comico»; «La commedia del primo Settecento dal Maggi al Nelli»; «L'opera di Carlo Goldoni». *Cenni sul problema critico goldoniano* apre il capitolo goldoniano; il testo non sarà più ripreso, a differenza delle altre parti, non solo goldoniane, delle dispense, successivamente rielaborate e ampliate in altre pubblicazioni binniane.

CENNI SUL PROBLEMA CRITICO GOLDONIANO¹

L'opera del Goldoni stimolò già i propri contemporanei a giudizi e prese di posizione assai indicative soprattutto per collocare, come faremo, il Goldoni in una direzione moderatamente, ma sicuramente innovatrice nella civiltà italiana del Settecento: da una parte la sua opera venne violentemente attaccata dai "conservatori", dall'altra venne entusiasticamente elogiata dai "novatori" illuministici.

Fra i primi eccezionalmente risolti nello stroncare le commedie goldoniane furono Carlo Gozzi e Giuseppe Baretti: il primo accusava il Goldoni di immoralità (addirittura "laidezze" ed "equivoci sporchi"), di «insubordinazione ai nobili», e insieme di mancanza di fantasia, di piatta copia della realtà, il secondo all'accusa di immoralità (tanto che nel *Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire* lo chiamava «empoisonneur publique») e di predilezione per la «canaglia» (dove l'incapacità di rappresentare il mondo delle classi alte), univa i rimproveri al suo linguaggio plebeo, frettoloso, spropositato e al suo provincialismo che lo avrebbe reso goffo nella rappresentazione di usi ed ambienti stranieri.

Fra i secondi soprattutto Voltaire e Pietro Verri insisterono al contrario sulla naturalezza insuperabile delle commedie goldoniane (il celebre epigramma di Voltaire in cui la natura diceva che tutti gli scrittori hanno dei difetti «mais ce Goldoni m'a peinte»), sulla franchezza e libertà del suo linguaggio moderno e fuori delle pastoie della Crusca, e sulla sua coraggiosa attenzione alla vita del popolo.

Ma accanto alle posizioni più antitetiche degli avversari e dei fautori della commedia goldoniana (legate inizialmente alle polemiche che lo stesso Goldoni dové sopportare nell'ultimo periodo della sua vita veneziana), non mancano nel secondo Settecento giudizi più equilibrati di letterati che, fuori della polemica, esprimono la loro viva simpatia per le qualità estetiche del Goldoni, come le sensibili e acute "recensioni" che Gaspare Gozzi scrisse nella «Gazzetta veneta» delle commedie dialettali (*Rusteghi, Casa nova, Baruffe chiozzotte*), in cui il letterato veneziano sa ben rilevare la capacità goldoniana

¹ Per un'informazione più larga sulla storia della critica goldoniana e per la relativa bibliografia rinvio al saggio di F. Zampieri nel n. 1-2 della «Rassegna della letteratura italiana». Si possono vedere anche i brevi profili di storia della critica nei libri di E. Rho, *La missione teatrale del Goldoni*, Bari, 1936, e di E. Gimmelli, *La poesia del Goldoni*, Pisa, 1941, e il capitolo del recente *Repertorio bibliocritico della letteratura italiana*, di P. Mazzamuto (Firenze, 1953), esposizione di giudizi con scarsa prospettiva storica e scarso impegno critico.

di far vivere ambienti e personaggi nelle loro varie gradazioni e sfumature, la estrema efficacia del linguaggio dialettale non rozzo e plebeo (come era parso al fratello), ma adeguato alla finezza e concretezza del mondo poetico goldoniano, o come il giudizio del Cesarotti che in una lettera al Van Goens sottolineava la singolare riuscita dei “tableaux” di vita borghese e popolare, aggiungendo però, con un accostamento sempre pericoloso per l’arte del Goldoni, che se questi avesse avuto «tanto studio quanta natura, se scrivesse più correttamente», con meno fretta, avrebbe potuto «contrapporsi a Molière».

Questi limiti accennati dal Cesarotti (fretta, abbondanza eccessiva di produzione) furono poi giustificati positivamente da Gherardo De Rossi che, nel suo libro sul *Teatro comico italiano* (Bassano, 1794), li considerava come effetto di una esuberante spontaneità, di un singolare e geniale fervore creativo che rendeva necessaria alla sua arte la stessa apparente trascuratezza linguistica. Ed invitava, per primo, a studiare le commedie goldoniane nel loro svolgimento, in una storia di fasi e maniere diverse, puntando su quelle “tabernarie” (commedie veneziane) in cui vedeva espresso più limpidamente il mondo poetico del suo autore.

L’Ottocento romantico non partì però da queste importanti intuizioni, da questa valutazione positiva, ed anzi risentì fortemente delle accuse baretiane e gozziane (si pensi del resto come questi “conservatori” fossero ricchi – specie il Baretti – di spunti preromantici) e – se si esclude il giudizio di simpatia del Carrer nella sua vita del Goldoni del 1824, legata ancora a motivi settecenteschi e alla lontana influenza di Gaspare Gozzi – i critici e romantici europei, dallo Schlegel al Sismondi, furono concordi nel negare al Nostro vera ricchezza di fantasia, di solido mondo morale e ideale, rimproverandogli la sciatteria della lingua o addirittura, come fece il Sismondi, legandolo alla presunta decadenza morale italiana nel Settecento e misconoscendo persino quell’attenzione alla realtà che essi scambiarono con descrittivismo minuto e impoetico.

Né questa posizione così fortemente limitativa fu superata interamente dallo stesso De Sanctis il cui giudizio rimarrà sempre (specie nell’aggravamento della conferma crociana) il più forte ostacolo ad una piena comprensione della poesia goldoniana.

Il De Sanctis nel capitolo “La nuova letteratura” della sua *Storia della letteratura italiana* (1871) seppe valutare positivamente l’importanza del Goldoni nella ripresa della letteratura italiana nel Settecento, riconoscendo a quello che chiamò «il Galileo della nuova letteratura» un acuto, nuovo senso della realtà, un’osservazione della realtà che mancava all’Arcadia e una concezione nuova e immanentistica della vita non come «gioco del caso o di un potere occulto, ma quale ce la facciamo noi, l’opera della nostra mente e della nostra volontà»².

E, in questa prima parte del suo giudizio, così importante e positiva, tro-

² F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari, 1949, II, p. 366.

vava che questo senso di osservazione, questo concetto della vita erano stati tradotti concretamente in un programma di riforma che egli anzi vede, con molta esagerazione, chiaro e formato sin dall'inizio dell'attività goldoniana.

Ma è a questo punto che il giudizio si fa negativo, perché per il De Sanctis questa riforma, così chiara nella sua mente, non venne attuata dal Goldoni per mancanza di coraggio, di energia morale, di profonda serietà, di un mondo ideale preciso e saldo.

E poiché il De Sanctis attribuiva al Goldoni l'intenzione e la missione di darci una compiuta commedia di "carattere", la constatazione che le sue commedie non hanno in quel senso la profondità di quelle di Molière portava a qualificare l'applicazione concreta della sua riforma come un insuccesso.

E, malgrado il riconoscimento di tante particolari qualità felici della commedia goldoniana, il grande critico concludeva severamente notando come quel mondo poetico fosse superficiale, esteriore (e la sua espressione, alla fine, negligente e volgare), senza profonda ironia e senza «quella divina malinconia, che è l'identità del poeta comico» sí che il Goldoni, che come Metastasio era «artista nato», non giunge per lui alla vera dignità del «poeta».

A questo giudizio, che ha continuato un po' sempre a gravare sulla figura del Goldoni in tutta la critica moderna, e che tuttavia contiene spunti notevoli e positivi nella collocazione storica del commediografo nella civiltà settecentesca, succede un periodo in cui, piú che di vera critica si deve parlare di studi goldoniani (soprattutto edizioni, contributi biografici e storici) legati all'impulso erudito e storico della cultura positivista e favoriti, nel caso particolare del Goldoni, da una simpatia, per l'uomo e il commediografo, coerente agli indirizzi del realismo, del teatro veristico e regionale-dialettale (si pensi alla stessa ripresa di teatro veneziano con il Gallina) che consideravano Goldoni come precursore e ne risollevarono la fortuna teatrale con un rinnovato fervore di rappresentazione, con attori specializzati come lo Zago, e con una nuova valutazione di quella attenzione alle scene di vita borghese e popolare che il romanticismo aveva così poco apprezzato.

In realtà la nuova fortuna di Goldoni tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del nuovo secolo non portava un contributo serio allo sviluppo del problema critico goldoniano, ché la simpatia dell'epoca positivista e veristica finiva per ridurre la figura del Goldoni a quella di un bonario e mediocre "papà Goldoni", al "caro genio domestico" di un regionalismo e campanilismo veneziano angusto e mediocre, a un piccolo realista, a un pittore accurato e festoso di quadretti familiari quale poteva interpretarlo l'impressionismo musicale, provinciale e gretto di un Wolf-Ferrari.

E la stessa esaltazione poco discriminata dell'opera goldoniana, della sua "naturalità", del suo sorriso "paterno" e "veneziano", mentre falsava la natura piú complessa e seria di un'arte così ricca e squisita, mancava di un appoggio critico e non riusciva a spostare i termini sostanziali del giudizio desanctisiano.

E perciò i risultati migliori di questo amore dell'ultimo Ottocento non

furono gli scarsi tentativi di giudizio e di ricostruzione (riassunti nel libro di uno dei migliori specialisti di Goldoni, Giuseppe Ortolani, *La vita e le opere di Carlo Goldoni*, Venezia, 1907), ma piuttosto nei numerosi studi eruditi, biografici e storici di quel periodo: dalle nuove cure editoriali delle opere goldoniane (le *Lettere* a cura di Ernesto Masi, i *Mémoires* a cura di G. Mazzoni, e soprattutto la monumentale edizione delle *Opere* intrapresa nel 1907 dal Municipio di Venezia e curata con grande copia di informazione da famosi goldonisti veneziani: Musatti, Maddalena e lo stesso Ortolani, cui si deve la piú recente edizione mondadoriana, giunta ora con il vol. 12° quasi al suo termine), agli studi biografici cosí importanti di E. von Löhner (*Goldoni e le sue memorie*, in «Archivio veneto», 1882) e di altri specialisti, culminati nella biografia del Chatfield-Taylor (New York 1912, e traduzione italiana, Bari 1921).

E si aggiungano i numerosi studi di questo periodo sulla relazione fra Goldoni e l'ambiente veneziano del suo tempo, che, se pure inficiati dalla loro impostazione deterministica (spiegare un poeta con le condizioni del tempo e dell'ambiente) e da una visione storica del Settecento e della "decadenza" veneziana quanto mai discutibile (Goldoni è legato non alla decadenza della vecchia repubblica e solo all'aspetto festaiolo e frivolo della Venezia dei celebri carnevali internazionali, ma ben piú saldamente alla vitalità della attiva borghesia veneziana e del popolo a cui egli guardò con attenzione profonda, né vanno trascurati i motivi nuovi e fecondi della generale civiltà settecentesca a cui egli fu aperto e che tanta importanza avevano nella stessa vita veneziana piú ricca e complessa di queste rappresentazioni troppo pittoresche), furono utili per l'affermata esigenza di storicizzazione dell'opera goldoniana e per la raccolta di dati tuttora utilizzabili.

E fra questi ricorderemo Pompeo Molmenti, *Carlo Goldoni e Venezia*, Venezia, 1880; Ferdinando Galanti, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*, Padova 1882; Vittorio Malamani, *Il Settecento a Venezia*, Torino 1890-1892 (libro ingenuissimo, ma utile raccolta di canzonette veneziane popolari e letterarie la cui efficacia fu certo originalmente sentita dal Goldoni nella composizione dei suoi *Intermezzi* delle sue commedie veneziane)³; e quegli studi di scrittori stranieri che tanto contribuiscono a creare il mito di una totale "venezianità" dell'opera goldoniana e il relativo mito di una Venezia tutta teatrale (ricca di vita teatrale e teatro vivente essa stessa) che passerà piú tardi negli studi del D'Amico e, in parte, dello stesso Rho: la parte sul Goldoni nell'incantevole libro *Il Settecento in Italia* della Violet Page (Vernon Lee) del 1880; il libro di C. Rabany, *Goldoni et le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle*, Paris, 1896 e soprattutto il libro di Ph. Monnier, *Venise au XVIII^e siècle*, Paris 1906, particolarmente suggestivo nella sua brillante ed impressionistica (ed

³ Piú tardi ad una relazione fra Goldoni e il teatro veneziano popolare dedicò uno studio E. Re in «Giornale storico della letteratura italiana», 1911. E del teatro veneziano nel '700 si occupò A. Zardo nel volume omonimo, Bologna, 1925.

anche troppo brillante e, in certo modo, romanzata in maniera decadentistica) ricostruzione dell'ambiente veneziano lieto e vitale artisticamente fra le feste, i carnevali, l'allegria e la musicalità del linguaggio popolare, la vita dei sette teatri (quando a Parigi ce n'erano due o tre), la vita musicale e pittorica (Buranello Galuppi, Vivaldi e i Tiepolo, i Longhi, Guardi, Carriera ecc.) concorrenti in un fervore di spontaneità artistica, di letizia creativa (ma, al solito, bagliore di un'epoca di decadenza) di cui il Goldoni sarebbe stato naturale, istintivo specchio («miroir de l'époque merveilleuse»).

Ma un nuovo periodo per il problema critico goldoniano comincia solo con il rinnovamento dell'estetica idealistica che portò a nuovi studi sulla posizione del Goldoni nella cultura e nel teatro settecentesco e soprattutto a nuove valutazioni direttamente critiche: fra i primi notevoli quelli di Maria Ortiz e di Olga Marchini-Capasso, fra le seconde soprattutto i vari saggi goldoniani del Momigliano.

Gli studi della Ortiz (*La cultura del Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1906, e *Il canone principale della poetica goldoniana* in «Atti dell'Accademia di Archeologia» ecc., Napoli 1905) sono più importanti per gli stimoli rinnovatori che per le conclusioni troppo rigide: così, buona è la volontà di uno studio più attento della cultura goldoniana assai limitata, ma esagerata la conclusione che, per rilevare la novità e spontaneità del poeta, limita troppo i suoi innegabili rapporti con la cultura arcadica e con il suo programma di riforma, e così il suo studio dei rapporti di Goldoni con la commedia dell'arte (ottima la constatazione della separazione del teatro comico arcadico dal vero pubblico dominato ancora dai comici di professione e conquistato solo dal Goldoni) è molto efficace a rompere un vecchio schema scolastico (Goldoni che uccide la commedia dell'arte «ebra vecchiarda» secondo le note parole carducciane, riformatore risoluto e chiarissimo nel suo programma, come lo vide anche il De Sanctis), e a suggerire una considerazione più cauta della «riforma» goldoniana, ma (come lo studio della Marchini Capasso, *Carlo Goldoni e la commedia dell'arte*, Bergamo, 1907 e Napoli, 1912, per me assai più debole e superficiale nella sua rigida tesi di un Goldoni continuatore e realizzatore dei principi essenziali della commedia dell'arte) finisce per disconoscere quanto seriamente il Goldoni sentisse il suo distacco dalla commedia dell'arte e non solo dal secentismo (come l'Ortiz vorrebbe provare sulla base del *Teatro comico*), e finisce per appoggiare involontariamente una pericolosa tendenza a riportare Goldoni nel bozzolo da cui era uscito, a sentire Goldoni in termini di commedia dell'arte, donde anche – per un'interpretazione più di uomini di teatro che di critici – l'esagerata fortuna di commedie come *Il servitore di due padroni*, sul cui metro venne storpiato Goldoni in forme di balletto e di ritmo mimico o furono trascurate le sue opere più mature e poetiche.

Attilio Momigliano invece non si occupò della cultura o della posizione del Goldoni nel teatro settecentesco (e semmai affermò una parte delle nuove tesi sui rapporti con la commedia dell'arte, vedendo i residui di questa nell'o-

pera goldoniana in coincidenza con i lati deteriori dell'ispirazione goldoniana), ma si volse direttamente allo studio e al giudizio del commediografo veneziano (e il primo pregio di questi saggi è proprio il diretto, personale contatto con i testi che era proprio di quel critico così schietto e originale).

Il Momigliano mosse da alcuni saggi usciti fra il 1904 e il 1907 su singole commedie (*Il Bugiardo*, *Truffaldino e Smeraldina nel Servitore di due padroni*, *Il Campiello*) e raccolti nel 1922 (Firenze, *Primi studi goldoniani*), e attraverso una lettura attenta e vasta giunse, in un articolo del 1907, *Il mondo poetico del Goldoni* (in «Italia moderna»), a un'interpretazione piena di simpatia per il Goldoni «poeta nato», per il suo mondo di grazia e di finezza, popolato di figure leggere, ma delineato con arte profonda.

Ma nel saggio del 1912 (*I limiti dell'arte goldoniana*, in *Scritti vari in onore di R. Renier*, Torino) il critico sembrava risentire più profondamente del giudizio desanctisiano (con cui il primo articolo appariva almeno parzialmente in polemica) e sulla base di una conoscenza minuziosa delle diverse commedie minori mirava a distinguere (in maniera poco persuasiva però) un Goldoni maggiore e un Goldoni rivelante limiti molteplici di grossolanità, di retorica, di ripetizione di luoghi comuni, di caricatura esagerata, di fretta e sciattezza espressiva in cui alcuni lati della sua natura già disposti a tali tendenze avevano più facilmente risentito dell'influenza negativa della commedia dell'arte.

In realtà il Momigliano finiva per investire con tali limiti tutta l'opera del Goldoni, a riportare in essere gran parte delle accuse romantiche e desanctisiane (mancanza di ideali ecc.) e soprattutto commetteva un vero e proprio errore di metodo quando esaminava senza alcuna distinzione cronologica opere di vari periodi dello sviluppo goldoniano: sicché in una diversa prospettiva di svolgimento molti di quei "limiti", attribuiti all'opera goldoniana in genere, sarebbero da calcolare più giustamente come caratteristiche di momenti più giovanili o di fasi particolari superate nei risultati più alti della maturità, o come effetti di inevitabili cadute in un'opera tanto varia, in un'attività sollecitata, ma anche resa spesso frettolosa, poco meditata, da impegni pratici, da scadenze di consegna.

Nel terzo saggio del 1913 (*La comicità e l'ilarità del Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana») il critico ritorna, dopo la constatazione dei limiti (che pure portava a tante fini osservazioni, a tanti preziosi giudizi su singole commedie), a tentar di centrare il valore del mondo goldoniano rilevandone il sorriso (anzi «miniatura di sorriso»), la ricchezza di sfumature, il ritmo sicuro e musicale, ma insieme ancora una volta mostrando una certa fondamentale esitazione fra l'intuizione positiva della poesia goldoniana e l'impressione negativa di una personalità poco profonda, di una mancanza di ideali e di vera intimità che si può avvertire anche nella sua formula conclusiva: «poeta grande quando seppe fare con arte profonda un'introspezione superficiale»: quasi un'esitazione fra «poeta» e «artista» nel senso desanctisiano di queste due parole, un'incertezza nel riconoscere la particolare

profondità non solo di arte, ma di poesia, di un mondo vivo di motivi validi ed intensi, di una poetica, originale simpatia per la vita degli uomini, per il ritmo vitale nel concreto limite della realtà amata e goduta poeticamente.

Dopo i giudizi del Momigliano (tanto ricchi e importanti pur in una loro mancanza di finale decisione e nella loro mancanza di considerazione storica dello svolgimento goldoniano⁴), il problema critico goldoniano non venne sostanzialmente spostato dal saggio di E. Levi, *La realtà poetica del mondo goldoniano* (introduzione ad una scelta di diciannove commedie, accompagnate ognuna da un acuto esame particolare, Milano, 1925), ricco di osservazioni utilissime, ma troppo psicologico e fermo a distinzioni di “carattere” («vizioso», «virtuoso» e «ridicolo», nel quale ultimo il Goldoni sarebbe unicamente riuscito), mentre tentativi più impegnativi son quelli dell’Apollonio e del Rho, accomunati da una maggiore attenzione alla tecnica teatrale del poeta studiato, ai suoi rapporti con i problemi del teatro settecentesco (commedia dell’arte, melodramma ecc.), ai modi dell’espressione comica; attenzione sollecitata anche da un nuovo amore di registi e uomini di teatro che sentirono Goldoni non più sulla direzione ottocentesca del realismo quanto nella direzione nel “teatro puro”, del ritmo teatrale, dello spettacolo, cui si ispirò ad esempio la celebre regia del Reinhardt del *Servitore di due padroni* e che permise la nuova valorizzazione di opere come *La figlia obbediente*⁵.

Questa nuova attenzione, importante per un esame più intenso dell’opera goldoniana nel suo valore teatrale e per una sua liberazione dalla misura ottocentesca del pittore di realtà, del piccolo realista bonario e provinciale (e che d’altra parte implicava nelle sue applicazioni esterne una pericolosa falsificazione del mondo poetico goldoniano riportato a volte alle condizioni della commedia dell’arte, in una specie di cammino a ritroso assolutamente inaccettabile), anima la monografia di M. Apollonio (*L’opera di Carlo Goldoni*, Milano, 1932) che studia assai bene l’uomo di teatro e si preoccupa di stabilire fasi dell’arte goldoniana (anche se troppo legate a vicende esterne), a segnare caratteri comuni di gruppi di opere (e di tutte egli dà poi un breve giudizio assai stimolante, anche se spesso inficiato di istruzioni moralistiche, o di esasperazioni intellettualistiche, tipiche di quel critico) con una lezione essenziale di ricostruzione dello svolgimento dell’opera goldoniana.

Ma nell’Apollonio rimane inespreso un giudizio centrale e a questo invano aspirò l’altro saggio di E. Rho, *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari, 1936 (preceduto da un saggio, *Il tono goldoniano*, uscito nella «Nuova Antologia» del 1933).

⁴ E il Momigliano diede poi ottime letture e commenti di commedie goldoniane nella sua scelta *Le opere di Carlo Goldoni*, Napoli, 1914, e finissime pagine scrisse ancora sul Goldoni nella sua *Storia della letteratura*.

⁵ Era questo un effetto della stessa tendenza che aveva portato il Mic alla limitazione di Goldoni come piccolo borghese «plein de bon sens» e che ora invece permetteva di vedere anche in lui qualità, fino allora poco osservate, di ritmo mimico e scenico, di puro movimento teatrale.

In questo volumetto, ardito e impegnativo, il Rho volle valutare l'opera goldoniana dal punto di vista della "missione teatrale" e del risultato teatrale (sotto la suggestione delle teorie del "teatro puro") di un Goldoni, spontanea voce della Venezia teatrale (sotto la confessata suggestione del Monnier⁶) e creatore di opere valide sí per la vita che esprimono, ma soprattutto per il loro puro ritmo, per i loro valori artistici puri per adeguare i quali il Rho adopera termini mutuati dal linguaggio delle arti figurative e della musica (ed è questa l'epoca in cui piú si cerca di definire il tono goldoniano e si parla di Mozart come termine di paragone piú vicino).

In realtà il Rho sentí il bisogno di dare un concreto sostegno poetico e umano alla sua valutazione di ritmo e di musica, ma è proprio qui che si rivela la debolezza del suo libro cosí utile a staccare Goldoni dalla semplice interpretazione psicologica e realistica, ma incapace di cogliere il nucleo poetico che si esprime nell'opera goldoniana: sicché alla fine, per le commedie maggiori si ricorre alla vecchia formula di "papà Goldoni" mentre per storicizzare l'opera e l'esperienza goldoniana non solo in confronto a pittori e musicisti del tempo il Rho ricorre a una generica collocazione del suo autore fra Arcadia e illuminismo, giusta, ma non approfondita e precisata come invece aveva fatto con molta finezza lo storico Nino Valeri nel suo articolo del 1931 su «Civiltà moderna», *Intorno al Goldoni*, parlando per l'atteggiamento del Goldoni di un illuminismo popolare sinceramente e validamente sentito e affermato nella sua fiducia civile, nel suo spirito aperto e libero pur nella sua prudenza, nella sua mancanza di combattività esplicita.

Alla valutazione del Rho si oppose risolutamente il Croce in una postilla del volume *La poesia* e in una recensione («La Critica», 1937), riprovando la trasposizione arbitraria di canoni e termini dalle arti figurative e dalla musica alla poesia, ma anche negando, proprio di fronte a una esaltazione cosí ammirativa come quella del Rho, il valore poetico dell'opera goldoniana.

Era la ripresa risoluta e piú dura della limitazione desanctisiana e l'applicazione recisa della sua distinzione tra poesia e letteratura: letteratura l'opera goldoniana, letteratura quelle commedie «deliziose», ma superficiali, espressione di un animo poco profondo e cosí diverso da quello malinconico e complesso del Molière. Vero è che il giudizio crociano ha l'aria di un giudizio poco meditato ed espresso in uno scatto polemico piú che derivato da un apposito studio, ma resta sempre grave questa incomprendimento in cui il Croce (che seppe sentire la "poesia" di tanti piccoli autori del Settecento e dell'Ottocento) confermava con la sua autorità il giudizio desanctisiano.

Reagí all'evidente ingiustizia della svalutazione crociana, pur rimanendo nel metodo crociano storicistico e anzi avvalendosi della distinzione poesia-letteratura, un giovane scolaro della Normale di Pisa, Enzo Gimmelli,

⁶ Il mito della Venezia teatrale e del "teatro puro" in Goldoni ritorna anche piú appetito nelle pagine di S. D'Amico (*Storia del teatro drammatico*, III, Milano, 1938) che addirittura parla di personaggi «che chiedono di essere prima teatro e poi vita».

che nel 1941, in un vivacissimo saggio, *La poesia di Carlo Goldoni*, riprendendo l'esigenza di uno studio dell'opera goldoniana sul suo svolgimento, distingueva un periodo di "letteratura" e un periodo (quello del '59-62 fra il ritorno da Roma e la partenza per Parigi) di vera poesia: la "poesia" di Venezia e del "piccolo mondo antico" veneziano a cui il Goldoni guarderebbe con nostalgia e con la malinconia del prossimo abbandono dell'amata città: che era un modo (secondo me non necessario, come dirò a suo luogo) di rispondere al Momigliano e soprattutto al Croce: limiti sí, ma nel primo periodo, letteratura sí ma non nell'ultimo periodo veneziano in cui la poesia sarebbe assicurata proprio da una vena di quella malinconia la cui mancanza per De Sanctis e Croce aveva sanzionato la limitazione del Goldoni ad "artista", a "letterato", non "poeta".

Non vi sono state poi altre posizioni critiche importanti e le pagine del Sapegno o del Flora nelle loro storie letterarie non rappresentano che armoniche sintesi delle posizioni piú recenti, mentre da un punto di vista di storia della cultura va calcolata la collocazione che Mario Fubini (nel saggio *Arcadia e Illuminismo* in *Problemi e orientamenti critici di lingua e di storia della letteratura italiana*, Milano, 1949) fa della riforma goldoniana in relazione alla generale riforma arcadica "del buon gusto", ma in una fase piú avanzata della civiltà settecentesca.

Solo mi sembra notevole e stimolante un recentissimo e breve saggio di Elio Vittorini, introduzione ad una raccolta di quaranta commedie goldoniane uscita a Torino, Einaudi, alla fine del 1952 (e apparso a parte nel «Mondo» del novembre dello stesso anno). L'interpretazione del Vittorini (interessante anche come testimonianza della vitalità di Goldoni agli occhi di un letterato cosí spregiudicato ed antiaccademico come Vittorini) parte da un vecchio paragone (Ernesto Masi, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, in *Studi sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Firenze, 1891) dell'arte del Goldoni con la pittura di Pietro Longhi, accomunate da una simile attenzione alla realtà del loro tempo, alla vita, alle cose degli uomini, ma di questo paragone⁷ egli si serví soprattutto per notare le differenze fra i due artisti e l'originalità del Goldoni che in questa attenzione supera ogni ottocentesca formula di specchio della realtà, di descrizione veristica, in quanto l'attenzione si fa profonda simpatia, profondo rispetto ed affetto e l'osservatore diviene poeta di una realtà tutta umana, di una società in movimento di cui il Goldoni seguirebbe i cambiamenti di costume come prova di quella libertà e spontaneità che tanto egli amava.

La rappresentazione goldoniana degli uomini (priva di ogni legame metafisico e trascendente, spontaneamente laica) supera giustamente per Vittorini ogni semplice descrittivismo veristico, il teatro diviene una vera e propria

⁷ Vittorini aveva fatto un simile paragone fra l'Ariosto e i pittori ferraresi (introduzione all'*Orlando Furioso*, Torino 1950), ma ne fu rimproverato soprattutto da E. Cecchi come per un paragone esteriore ed astratto.

“commedia umana” animata da una partecipazione, da una adesione personale e profonda da parte dell’autore.

Si tratta naturalmente di una interpretazione sommaria e non priva di lati un po’ dilettanteschi, di forzature da parte del romanziere del nostro tempo, del suo ideale di una società totalmente libera e mondana, che richiederebbe un più accorto e controllato approfondimento storico, un migliore accertamento della posizione goldoniana nella sua prudenza, nella sua raffinata grazia settecentesca, nei suoi legami non interrotti con la base letteraria arcadica ecc., ma, di fronte a certi eccessi di interpretazione troppo musicalistica e formalistica, questo saggio del Vittorini mi sembra davvero stimolante in vista di nuovi studi che tengano anche conto di certe nuove esigenze teatrali che all’eccessiva tendenza a presentare Goldoni in termini di balletto, di ritmo mimico (come quella ricordata del Reinhardt) contrappongono, come la recente regia della *Locandiera* di Luchino Visconti, una recitazione sciolta, naturale, realistica (a sua volta non priva di tendenziosità, specie se si volesse applicare a tutto Goldoni e alle sue opere più ricche di sfumature, di grazia settecentesca, di lieve ritmo più volontariamente stilizzato).

L'interpretazione goldoniana del Givelegov (1954)

L'interpretazione goldoniana del Givelegov, recensione a A.K. Givelegov, *Carlo Goldoni e le sue commedie* («Rassegna sovietica», a. IV, n. 9, settembre 1953, pp. 9-32), «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 1, Genova, gennaio-marzo 1954, pp. 149-151, poi in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1976³.

L'INTERPRETAZIONE GOLDONIANA DEL GIVELEGOV

Nel quadro augurabile di una presentazione degli studi russi di letteratura italiana (di cui un'idea troppo sommaria è fornita nelle due o tre pagine dedicate nel numero 12 di dicembre della «Rassegna sovietica» allo «studio della letteratura italiana nelle Università sovietiche») va considerato il presente studio¹ dell'italianista recentemente scomparso, e già pubblicato come introduzione ad un'antologia goldoniana edita a Mosca nel 1949.

È bene sapere poi che questo studio è la ripresa di altro studio precedente del 1933 (del quale si riportano in nota passi integrativi) e questa origine piuttosto lontana può spiegare in parte la assenza di ogni riflesso nelle pagine del Givelegov dei numerosi studi critici italiani posteriori a quella data iniziale (i libri del Gimmelli e del Rho, il giudizio del Croce in relazione alla tesi del Rho, le pagine della storia letteraria del Saepigno, del Flora e del Momigliano).

Ma l'assenza delle discussioni più recenti sulla natura dell'opera goldoniana e sulle sue qualità artistiche, è da mettersi soprattutto in relazione con un evidente disinteresse dello studioso per tale problematica critica (iniziata sin dal De Sanctis e presente nei lavori giovanili del Momigliano), e con una impostazione sostanzialmente diversa che, rispetto ai brani del 1933, sembra anche più energicamente affermata nel saggio del 1949.

Mentre le esitazioni e le giustificazioni o le negazioni recise circa la qualità poetica dell'opera goldoniana tipiche di un De Sanctis, di un Momigliano, di un Croce, mancano del tutto in questo studio, gli stessi possibili limiti del mondo goldoniano e della sua realizzazione artistica sono risolti nella constatazione di una imperfetta elaborazione letteraria giustificata con la fretta e l'urgenza del compositore teatrale. E se non mancano accenni alle caratteristiche del ritmo teatrale goldoniano e ai risultati alti delle grandi commedie veneziane (realismo, non naturalismo) poste giustamente al culmine dello sviluppo goldoniano, questi stessi accenni (migliori comunque quelli sul ritmo teatrale, sul valore teatrale dell'opera goldoniana che presuppongono la grande esperienza della regia teatrale russa e una sicura tradizione in materia) sono fatti entro uno schema di interpretazione che punta nettamente sul significato storico-sociale del teatro goldoniano come «quadro mirabilmente vario e ricco della vita sociale in Italia nella metà del

¹ A.K. Givelegov, *Carlo Goldoni e le sue commedie*, in «Rassegna sovietica», 9 (settembre 1953), pp. 9-32.

sec. XVIII», ma piú come «protesta del terzo stato contro il regime feudale» e addirittura come organica attuazione di «un intero programma sociale».

Sicché da questo punto di vista la stessa «riforma» goldoniana (che il Givelegov pare accettare troppo letteralmente nei termini aposterioristici dei *Mémoires* e come preciso programma pienamente consapevole, attuato con perfetta gradualità – e ben si sa come questa accettazione connessa con quella della finalit  della commedia di «carattere» portasse il De Sanctis ad una assurda riprova di fallimento oltre che ad un paragone astratto con il Molière) viene studiata in relazione ad un preciso programma di scrittore impegnato, con una volont  e un compito di «propaganda» quale «portavoce della borghesia italiana piú progredita in lotta contro il feudalesimo» e che, proprio per questi compiti e queste esigenze, respingeva la vecchia tecnica improvvisatrice della commedia dell'arte: «la quale costituiva ormai un ostacolo alla espressione del nuovo contenuto ideologico» («con l'improvvisazione era difficile fare della propaganda nel teatro») e aveva perduto il suo iniziale carattere di satira e di opposizione.

Questa interpretazione, appoggiata a buone osservazioni sulle condizioni sociali veneziane (interessante l'attenzione al progressivo scomparire nell'opera goldoniana di quelle maschere che non corrispondono piú ad un significato sociale e storico), al rilievo generalmente giusto della goldoniana fiducia nella vita, del suo gusto per il concreto, del suo entusiasmo per una societ  attiva e laboriosa, pu  rappresentare nel caso specifico del Goldoni un'utile reazione agli eccessi delle letture musicalistiche e impressionistiche (a cui non sono mancate del resto reazioni nella nostra critica, come non sono mancati i richiami ad una migliore storicizzazione dell'arte goldoniana) e raccomandarsi comunque, nelle pagine del Givelegov, per il vivo senso della vitalit  goldoniana, dello slancio delle sue figure nate da una singolare simpatia poetica per gli uomini e per la loro «citt ».

Ma tale interpretazione   poi obbiettivamente insufficiente per spiegare interamente la complessa e raffinata poesia del Goldoni che non si pu  ridurre a semplice attuazione di un «programma di propaganda», cos  come la stessa diagnosi della decadenza della commedia dell'arte non sembra tener conto delle pi  complesse ragioni etico-letterarie della civilt  razionalistica-arcadica che furon ben vive – seppure in un chiaro spostamento verso pi  avanzate fasi di cultura illuministica – nella volont  riformatrice del Goldoni in un nesso pi  intrecciato e ricco e in un quadro storico pi  complesso di quanto potrebbe apparire in un semplice rapporto feudalesimo-borghesia progressista: donde l'eccessiva importanza data alla mediocre commedia *Il feudatario* che oltre tutto vive in quell'ambiente campagnolo che il Goldoni sent  in termini pi  arcadico-leggiadri e senza profondo interesse.

Del resto lo stesso Givelegov avvertiva (almeno nei brani del '33) le difficolt  di fare del Goldoni un chiaro «propagandista», e mentre risolveva l'apparente contraddizione del «portavoce» della borghesia che mette in ridicolo personaggi borghesi, con l'osservazione di una specie di autocritica sugli

«infantilismi» della nuova classe, non riusciva a chiarir bene la difficoltà maggiore: ch  non bastava il ricorso da una parte a debolezze e timori del Goldoni e dall'altra ad una specie di istintiva sensibilit  priva di adeguata coscienza politica, per accordare la immagine del «propagandista» e dello scrittore che svolge gradualmente un «intiero programma sociale» con quella, che pure al critico non poteva sfuggire, del poeta ricco di atteggiamenti e di libert  fantastica nella creazione del suo mondo, attento non solo ai rapporti sociali ma alla vita dei sentimenti, dell'amore e del capriccio in una squisita dimensione settecentesca (il poeta degli *Innamorati!*).

Occorrer  ancora dire che nella stessa attenzione alla posizione goldoniana nella vita del suo tempo e alla sua umanit  (su cui basti ricordare un ricco articolo di Nino Valeri su «Civilt  Moderna», 1931) il Givelegov avrebbe potuto trovare notevole materiale di arricchimento (ma secondo noi anche di rettifica) alla propria interpretazione, nella utilizzazione dei *Mémoires* e delle lettere, da cui avrebbe potuto trarre spunti per precisare alcuni motivi del suo studio: come quello del Goldoni poeta dei giorni di lavoro e non di festa (e meglio dell'«ordinario», non del «decorativo») o quello della mancata attenzione alla «bellezza» di Venezia che andrebbe riveduta attraverso i *Mémoires*, dove cos  forte   il senso di fascino della sua citt , sempre pi  forte nell'animo del poeta ad ogni nuovo ritorno, e precisata in un civile interesse ed entusiasmo per «la citt » e in contrasto con il suo disinteresse per la natura non organizzata dagli uomini.

Malgrado il limite generale (ch  la stessa interpretazione storico-sociale del Goldoni richiederebbe maggiore approfondimento) e gli appunti particolari, la lettura del saggio del Givelegov ci   apparsa comunque interessante ed utile, sia come pretesto per una possibile discussione generale e metodica, sia per il richiamo che implica, nel caso specifico dell'opera goldoniana, ad una intensa attenzione storica come preparazione ad una migliore comprensione della vita in cui quell'opera si form . Naturalmente questa esigenza storica ci appare tanto pi  valida quanto pi  funzionante in relazione ad una coscienza del valore poetico e della personale forza di decisione del poeta, quale da tempo possiede la critica italiana e che non va confusa con un'astratta ed evasiva degustazione formalistica che di questa critica rappresenta solo un aspetto in gran parte superato dalle migliori tendenze storicistiche e dai loro attuali sviluppi.

Teatro e immagini del Settecento italiano (1954)

Recensione a Riccardo Bacchelli e Roberto Longhi, *Teatro e immagini del Settecento italiano* (Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953), «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 4, Genova, ottobre-dicembre, pp. 601-606, poi in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

TEATRO E IMMAGINI DEL SETTECENTO ITALIANO

Questo volume¹, pubblicato con grande eleganza tipografica per iniziativa della radiotelevisione italiana «per contribuire alla diffusione della cultura teatrale del Settecento italiano» (a cura di Marziano Bernardi), consta di un saggio di Riccardo Bacchelli, *Vocazione teatrale del Settecento italiano* e di uno di Roberto Longhi, *Pittura e teatro nel Settecento italiano* che piú direttamente si riferisce alle 57 bellissime tavole (di cui nove a colori) scelte ad offrire una suggestiva antologia della pittura settecentesca nella sua tematica piú congeniale alla vita teatrale: da scenari dei Bibiena e dello Juvarra a quadri scenografici di G.B. Tiepolo, a pitture di ambiente familiare e di società di Pietro Longhi e del Traversi, ai Pulcinella del Magnasco e di G.D. Tiepolo.

Si poteva forse pensare che la scelta comprendesse anche tavole atte a illustrare le suggestioni scenografiche della pittura delle rovine, degli sfondi e del vedutismo campestre e cittadino o, ad esempio, delle incisioni del Piazzetta della *Gerusalemme* che confortano il gusto eroico-amoroso di tanti melodrammi settecenteschi.

Ma i limiti della scelta sono dettati soprattutto dalle linee e dai centri di interesse del saggio del Longhi, che ha composto l'antologia alla luce del suo discorso accentrato prevalentemente intorno al rapporto Goldoni-Pietro Longhi e Barone di Liveri-Traversi, e cioè intorno ad una piú concreta esemplificazione dell'incontro, della radicale unità ispirativa, della reciproca illuminazione di immagini pittoriche e espressioni teatrali in mondi poetici individuati, in tecniche rappresentative precise, piuttosto che in una larga e piú generica rievocazione di atmosfera generale, di gusto del secolo, e piú volto ad una attenzione alla scena animata dai personaggi che non alla scenografia e agli sfondi. Ché anzi il caso delle semplici e ovvie interferenze nel campo della scenografia è dichiaratamente scartato (e consegnato semmai alla documentazione essenziale di alcuni disegni dei Bibiena e dello Juvarra) a favore di una impegnativa illustrazione dei rapporti fra teatro e pittura settecenteschi nel comune carattere di una attenzione alla realtà quotidiana la cui documentazione è favorita dalla presenza di esempi illustri delle due arti «parlanti un medesimo linguaggio, e meravigliosamente, addirittura negli stessi giorni».

Il Longhi è naturalmente consapevole dei rischi di tali equivalenze fra

¹ Riccardo Bacchelli e Roberto Longhi, *Teatro e immagini del Settecento italiano*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, pp. 211.

due forme d'arte basate sulla coincidenza delle date (si pensi alle discussioni sulla illustrazione del *Furioso* einaudiano con quadri della pittura ferrarese, per non parlare di certi vecchi paragoni nati soprattutto all'insegna dell'estetismo e bisognosi comunque di verifiche nuove e peculiari sulle comuni radici di gusto e di poetica di precisi ambienti culturali e di effettivi scambi di suggerimenti fra pittori e poeti), ma egli pensa che, nella coscienza di un rischio calcolato e nello speciale caso della letteratura teatrale, e particolarmente di quella settecentesca, questo raffronto sia lecito ed utile in quanto esso permette una documentazione visiva di atteggiamenti, impostazioni di personaggi sulla scena, di costruzione della scena, una volta ammessa la comune origine, in determinati casi, di procedimenti tecnici e della poetica rappresentazione di una realtà umana e sociale sostanzialmente identica.

Tale appare al Longhi il caso del rapporto fra Goldoni e Pietro Longhi, la cui congenialità è appoggiata alla somiglianza dei temi trattati, alla complementarità di battute e titoli goldoniani rispetto a quadri longhiani sentiti a loro volta come didascalia evidente dell'azione goldoniana, della mimica e dell'atteggiamento scenico dei personaggi goldoniani. E tale gli appare – a parte le pagine più marginali dedicate a rilevare l'intento di salvezza e glorificazione della vitalità delle maschere e degli umori più vivi della commedia dell'arte nei quadri pulcinelleschi di un Magnasco o di Giandomenico Tiepolo – quello del binomio napoletano del commediografo Barone marchese di Liveri e del pittore Traversi, il pittore che fu rivelato proprio dal Longhi in un articolo del '27 in «Vita artistica» e il cui patrimonio artistico fu da lui ricostruito con una serie di attribuzioni che è completata in questo volume con l'inedito *Ballo in famiglia* e con la rivendicazione di paternità della *Seduazione*.

Raffronto quest'ultimo tanto più suggestivo e nuovo in quanto le pitture del Traversi verrebbero a costituire una documentazione – basata sulla comune poetica e tecnica dei due artisti – delle caratteristiche sceniche di un commediografo molto pregiato nel ricco ambiente teatrale napoletano e sin nel più vasto ambito nazionale, per le sue qualità di regista, di uomo di teatro «creatore di infinite e forse modernissime anticipazioni sceniche», sicché (aggiungiamo noi) lo stesso Goldoni volle imitarlo nel *Filosofo inglese* con la costruzione di scene multiple e di soluzioni spettacolari atte a far muovere e recitare contemporaneamente diversi gruppi di personaggi (anche se poi il Goldoni fu scontento di questo tentativo alieno dal suo gusto tanto più sobrio).

Già da questo breve riassunto, che perde inevitabilmente la ricchezza di particolari osservazioni penetranti e sollecitanti del discorso del Longhi, si può notare come il critico abbia impostato il suo saggio in una direzione originale e capace di stimolare lo studioso del teatro goldoniano o delle commedie napoletane ad una precisa attenzione ai loro valori teatrali e, particolarmente, a quella migliore storicizzazione della regia e scenografia goldoniana che eviti l'appiattimento veristico di tradizione ottocentesca e gli arbitrî vari impliciti nelle moderne esperienze di ritmo e balletto, di te-

atro puro di derivazione russa o reinhardtiana significativamente applicate a commedie piú marginali piuttosto che a quei capolavori in cui il gusto e la poesia goldoniana sono maturi e consonanti con la piena civiltà settecentesca, con lo speciale rapporto di simpatia poetica per la realtà quotidiana e di grazia comica che troverebbe appunto nei quadri del Longhi il suo equivalente, fissato nella evidenza e fermezza della rappresentazione pittorica.

Indubbiamente queste pagine del Longhi (a parte le originali illustrazioni critiche delle tavole di Pietro Longhi e del Traversi, cosí utili a precisare uno degli intenti del volume: la vocazione teatrale, l'animazione di movimento di una pittura sollecitata dal generale gusto settecentesco del teatro) rappresentano un vivacissimo contributo di suggerimenti e di inviti per i registi e gli studiosi del teatro settecentesco, specie per quel che riguarda l'impostazione dei personaggi goldoniani sulla scena, la misura della loro mimica, la radice di questa in un sentimento del tempo quotidiano, nell'esercizio delle solite azioni della giornata – fra monotonia e freschezza vitale –, il loro muoversi in uno spazio concreto e storicamente determinato, indicato dai quadri longhiani anche nel loro particolare suggerimento di una scena angolata e asimmetrica.

Non si può tuttavia negare che, mentre il gioco sottile e intelligentissimo della precisazione di battute goldoniane in pittoriche situazioni longhiane e dello svolgimento di figure e impostazioni longhiane in movimento goldoniano, per quanto cosí accorto e suggestivo (e appoggiato su di una conoscenza di tutta la produzione goldoniana davvero apprezzabile in questo originalissimo critico d'arte di fronte alla lettura antologica piú solita fra i non specialisti), sfiora inevitabilmente a volte il rischio di un geniale ed alto esercizio letterario (del resto molto adatto all'impostazione del volume, che rifugge evidentemente da un tipo d'argomentazione accademica), esso è sempre limitato nella sua validità piú precisa non solo naturalmente dalle differenze delle due arti (il movimento del teatro e della parola e la fermezza della pittura, sicché sempre i quadri longhiani sembrano suggerire l'entrata in scena e l'impostazione dei personaggi goldoniani piuttosto che il loro movimento e lo svolgimento della loro personalità), ma soprattutto dal grado di approssimazione della somiglianza dei due artisti, del loro mondo umano e poetico, della loro poetica, da cui deriva il preciso significato dei loro procedimenti tecnici ed espressivi.

Certo il Longhi si rende ben conto della esistenza di differenze nei due artisti rilevate da lui nel loro rapporto sostanzialmente giusto e giustificato con grande finezza e con molta novità rispetto ai vecchi svolgimenti di questo tema tradizionale (il che viene a confermare la sostanziale ragionevolezza della illustrazione delle commedie goldoniane con riproduzioni longhiane nella recente antologia einaudiana curata da Vittorini), ma ci sembra anche che, nella dosatura di somiglianze e differenze, queste ultime debbano essere ancor piú precisate e che pur nella vicinanza dei temi trattati dalla loro congenialità ad una «saggia mediocrità umana», del loro comune interesse per la realtà

quotidiana contemporanea, nel Goldoni sia da accentuare ancor più una tanto maggiore ricchezza di interessi umani, una sua più forte e decisa simpatia poetica per la vita degli uomini nei loro impegni e nei loro affetti, nel loro senso di valori nuovi di laboriosità, di onestà, di convivenza socievole che lega il Goldoni, in un rapporto complesso e originale, con il suo tempo attivo, con la mentalità illuministica che poté avvertire in lui non del tutto a torto un suo poeta, oggetto insieme delle significative antipatie dei conservatori per quella sua attenzione e simpatia per il mondo borghese e popolare (e si parlò persino di «insubordinazione ai nobili») che, come il Longhi del resto ben avverte, mancano nel contemporaneo pittore, come più debole è in questo quell'alacre fiducia nella vita degli uomini che dà un particolare significato del lieto fine diverso da una soluzione di indifferenza o di idillismo evasivo.

Sicché negli stessi procedimenti tecnici, nell'arte del Goldoni (e specie nella sua poesia più matura delle grandi commedie veneziane del '60-62) appare riflesso quel più ricco movimento di affetti (che tende la convenzione e la misura, ad esempio, nel patetico-ironico tormento degli *Innamorati*), quel senso di simpatia poetica per una vitalità in movimento, per una saggia, ma autentica libertà di istinti e di passioni naturali, che danno un rilievo più energico al ritmo poetico goldoniano, una luce poetica più vibrante alle stesse azioni quotidiane, alla realtà rappresentata.

E se sarà da rifiutare un'interpretazione rudemente classista del Goldoni come riformatore convinto e combattivo (l'immagine ad esempio del critico sovietico Givelegov) e quella piuttosto impulsiva di Vittorini (il poeta della libertà e della vita umana libera da ogni mediazione sacerdotale e da ogni ipotesi trascendentale)², mi pare che vada più considerata l'istintiva antipatia goldoniana per ogni offesa e menomazione alla ragione, al buon senso, alla dignità umana, viva anche entro i limiti del suo bonario spirito conciliativo, della sua prudenza che non cela però, anche quando cede a compromessi come quello del finale della *Pamela*, la sua ironia per la burbanza nobiliare (e quante caricature di nobili prepotenti e superbi nelle sue commedie e quanta simpatia per quei nobili che più si avvicinano ai suoi valori di laboriosità e di «riputazione» non apparente: *Il cavaliere di buon gusto*, *Il cavaliere e la donna*, ecc.), la sua partecipazione affettuosa ad un mondo più libero e attivo e moderno.

Se si può dunque dubitare (al di là delle stesse differenze avvertite dal critico) che l'equivalenza Goldoni-Longhi possa davvero esaurire la ricchezza del

² Si noti però che, e se il Vittorini sbaglia attribuendo la assenza di sacerdoti nelle commedie goldoniane ad un volontario rifiuto della mediazione sacerdotale nella vita degli uomini, quell'assenza, dovuta al divieto tassativo della censura di portare sulla scena i ministri della religione, corrisponde al rimpianto, ben documentato da una lettera da Roma del 2 aprile del 1759, di non poter servirsi di un materiale comico così abbondante e alla netta posizione di satira e di ironia dei *Mémoires*, che non mancano mai di porre in ridicolo lo zelo interessato del clero, la superstizione e la fede nei miracoli, la filosofia tomistica e il misticismo.

mondo goldoniano e permettere, nell'adeguazione dei due artisti, una ricostruzione intera delle caratteristiche teatrali goldoniane che da quel mondo umano e poetico derivano, indubbiamente utile e suggestiva rimane l'originale ripresa del vecchio confronto, nuovamente fondata sulla vicinanza dell'interesse dei due artisti contemporanei e conterranei per la realtà quotidiana e sulla vicinanza del loro gusto nitido ed evidente, realistico e poetico, animato ed ironico, e nuovamente sviluppata con rilievi tecnici penetranti, utili a suggerire soprattutto al regista impostazioni di personaggi e di scena, pur nella impresa sempre ardua della interpretazione del ritmo del Goldoni, del movimento scenico ed intimo delle sue commedie, e specie di quelle maggiori.

Il confronto Liveri-Traversi appare nel saggio longhiano ancor più interessante per la sua assoluta novità e per la sua capacità di introdurre, attraverso le caratteristiche di un pittore così magistralmente descritto nella sua profonda forza di composizione scenica e di espressione realistica, e nel suo gusto così istintivo di quella realtà cui il teatro migliore del Settecento guardava, nelle condizioni di gusto del teatro comico napoletano, che andrebbe davvero minutamente studiato dopo la valutazione del Croce, sempre ripresa dagli specialisti con una sorta di rispetto poco critico che ha spesso loro proibito persino di risalire alla lettura diretta dei testi.

E certo può essere interessante con una maggiore sensibilità teatrale (che è poi quella che caratterizza insieme i saggi del Longhi e del Bacchelli) tornare a valutare l'opera del Liveri proprio in vista delle sue qualità di uomo di teatro, di regista e di scenografo, maturato a contatto con espressioni pittoriche suggestive come quella del Traversi e nella tradizione napoletana così attiva nella direzione della rappresentazione comica della realtà quotidiana e istintivamente sensibile (si pensi all'opera buffa) a valori teatrali di movimento e di gioia comica, di pittoresco, ritrovato nella vivacità degli intrecci, della mimica dello spettacolo.

Perduta ogni traccia diretta della regia del Liveri e dei suoi accorgimenti teatrali, l'opera del Traversi permetterebbe così, con la sua documentazione contemporanea e congeniale, il restauro, il recupero di quelle qualità perdute. Ipotesi suggestiva, anche se per la sua stessa natura ovviamente impossibile da verificarsi al di là dell'originale indicazione di una somiglianza di ambiente e tradizione napoletana, data la scarsità di elementi a nostra disposizione per quanto riguarda le effettive qualità del Liveri e le sue (del resto il Longhi pone un «forse» quanto mai opportuno) «infinite e forse modernissime anticipazioni sceniche».

A parte il valore mediocrissimo dei testi e l'indicazione che essi ci offrono di una ripresa di vecchi sviluppi delle commedie eroicomiche italo-spagnole, gli stessi alti elogi del Napoli-Signorelli (e si calcoli un certo campanilismo dello storico meridionale) fan pensare più ad una particolare ricerca di grandiosità spettacolare, di movimento pittoresco e multicolore di folle e di gruppi (anche in gara con gli effetti spettacolari dell'epoca musicale), di «magnifici apparati scenici» che non ad un gusto più intenso ed espressivo

quale appare nelle pitture del Traversi (pur calcolando il suggerimento di quel «sospiro» fatto provare cinquanta volte dal Liveri ad un suo attore e la componente di una tradizione mimica e scenica napoletana): per non dire poi del fatto che questo uomo di teatro, nella sua tendenza a grossi effetti di spettacolo ancor legati a certa grandiosità di origine barocca, portava sulla scena, piú che vivi elementi della realtà popolare napoletana, folle di cavalieri, di cortigiani, sontuose scene storiche, e che la stessa ricerca di complicati procedimenti tecnici (scene multiple ecc.) potrebbe anche ricollegarsi a tecniche teatrali barocche piú che a geniali anticipazioni moderne.

Comunque anche questa ipotesi è fortemente stimolante, come tutto l'acuto saggio del Longhi, per una indagine sulla regia settecentesca, a cui il conforto delle immagini pittoriche può essere certamente utilissimo a superare i giudizi piú stanchi e letterari sul carattere puramente accademico di tanto teatro pregoldoniano (e si pensi a quanto ha scritto il Varese circa le esperienze teatrali del Riccoboni e della Balletti o circa la regia metastasiana).

Mentre il saggio del Longhi illustra la tesi centrale del volume (teatro e immagini) in un doppio esempio concreto, quello del Bacchelli mira alla descrizione di quella vocazione teatrale del Settecento italiano di cui le tavole dovrebbero fissare in maniera piú generale l'elemento «irrepetibile», e cioè soprattutto quei valori di atteggiamento e di movimento scenico, quel gusto istintivo di vivere teatralmente che, pur verificabile nei testi teatrali e in molte forme della letteratura settecentesca (ad esempio la rappresentazione del *Giorno* pariniano), sarebbe andato perduto con la morte di quella società e delle particolari condizioni della regia e della recitazione di quel tempo.

Nel discorso abbondante e sinuoso del Bacchelli (egli lo chiamerà addirittura «errabonda divagazione»), sollecitato da una particolare attenzione del letterato per la vita teatrale e i suoi legami con il tempo e la società, il tema ampio, e difficile nella sua apparente facilità (complicato anzi da una tradizione di luoghi comuni e di intuizioni viziate da inclinazioni estetistiche e da immagini abusate del Settecento italiano come epoca tutta di gioia teatrale, di melodia e di superficiale edonismo), si arricchisce di osservazioni sempre assai originali anche se difficilmente collegabili in un discorso serrato e in una visione compatta e storica del Settecento. Di cui forse il Bacchelli, proprio nel guardare a un duplice valore della vocazione teatrale come forza estetica espressa nel teatro e come monotonia di una finzione di un «vivere in maschera», di una convenzione che giunge ai limiti del tedio e della mania (nel suo incontro con il razionalismo ordinatore, con la illusione di una costruzione astratta della realtà: la Ferdinandopoli di Ferdinando di Borbone!), finisce per mortificare alquanto la piú profonda serietà, come avviene, ad esempio, per l'*Arcadia* per la quale egli accetta la rivalutazione crociana, senza però riuscire ad unificare quella impressione positiva con la constatazione della mascherata, della convenzione galante e pastorale che è in quella fase della nostra civiltà contrappesata non solo da Vico, ma dall'impegno critico

speculativo, erudito di uomini come Gravina e Muratori e dalla poesia del Metastasio.

Me se del resto è pur vero che, specie guardando al Settecento fra le due grandi personalità di Vico e Alfieri (Bacchelli aggiungerebbe Galiani, alla cui potenza spirituale e alla cui amarezza forse concede una profondità superiore alla realtà), e proprio accentuando di quel secolo solo la vocazione teatrale con l'equivalenza di una vita teatrale, quell'epoca può apparire chiusa da limiti di mediocrità invalicabili, nel discorso di Bacchelli si ricuperano poi molte interessanti ed utili osservazioni sulla vita teatrale dei comici e autori italiani, sulla importanza del «librettismo» italiano a sostegno della musica di Mozart o Gluck, sul ripiegamento dei comici dell'arte da una posizione geniale e quasi eroica di «ribelli» a quella di un artigianato artistico, sulla assimilazione delle maschere nella commedia goldoniana, anche se, in questo caso, discutibile è il silenzio sulla commedia pregoldoniana e sul confluire in quella del Goldoni anche di esigenze letterarie e teatrali non tutte sterili ed accademiche.

E comunque meglio è forse cercare in questo scritto (spesso non privo di sforzo e di complicatezza) più che una linea precisa, punti particolari di interesse, avvivati da esperienze e da ricordi personali che son poi quelli che aprono la via alle pagine più gustose dello scrittore e alle sue impressioni più efficaci su particolari e concreti momenti della letteratura teatrale settecentesca. Si cerchino così le pagine sul teatro delle marionette e sulla sua fine a Bologna sotto il fascismo (oltretutto con quella vivace e sofferta definizione del «dispotismo didattico» mussoliniano), o quelle sulla lettura del Metastasio nei mesi tristissimi dell'occupazione tedesca.

Ed ecco che qui, da una esperienza concreta e personale esce l'abbozzo di un giudizio sul Metastasio che è davvero notevole come testimonianza da parte di un geniale lettore moderno (e ancor più notevole proprio perché procede da un'iniziale presa di contatto «alquanto scettica e sfiduciata») della vitalità e validità dell'opera metastasiana troppo depressa da limitazioni critiche che, insistendo pur giustamente sulle condizioni della poetica metastasiana, sul suo compromesso fantasia-ragione, sul cerchio limitato e chiuso in cui si attua, finiscono per precludersi la viva impressione bacchelliana secondo cui entro quel cerchio vibra «una nota discriminata e pura», «quella purezza di voce donata ed educata, spontanea e studiata, in cui è tanto d'arte quanto di natura», quella «melodia metastasiana che gli vien dalla natura e non soltanto dall'arte, che è poetica e non soltanto melodrammatica».

Sarà più una impressione che un articolato giudizio, ma certo essa corrisponde a ciò che molti provano (e che si può giustificare criticamente) alla lettura del Metastasio più maturo e, meglio che alla lettura, all'ascolto di una recita, efficacissima anche senza musica, specie di quei melodrammi come l'*Olimpiade* in cui l'accordo delle voci, la consonanza dei personaggi tesi alla loro mèta felice e turbati dalle vibrazioni squisite che in loro provoca l'avversità e l'ostacolo, il patetico intreccio dei sentimenti si sviluppano mirabilmente entro un disegno lucidissimo e a suo modo perfetto.

E allo stesso modo vanno ricordate le pagine sul Goldoni e l'accento piú breve all'Alfieri. Per il primo, se piú discutibile è l'iniziale discorso su Goldoni «uomo soprattutto di buon senso» che, isolato, sembrerebbe ricondurre a certe condanne del *petit bourgeois rassis et plein de bon sens* sterilizzatore della commedia dell'arte (quella del Mičlancevsky), questo stesso è in realtà poi diversamente inverato dalla descrizione della «simpatia» goldoniana per la vita che rappresenta, della «sua amorosa disposizione verso l'uomo», del suo «amor del simile e del prossimo, di un gusto e piacere della faccia umana, così pieni e cordiali e fertili, così a forza di alacrità e simpatia, così caritatevoli, che ne nasce la poesia, la musica di quella frugale e splendida meraviglia che è il dialogo goldoniano, la sua casta, gentile, gioiosa vitalità sovrabbondante e geniale»: che è, come nel caso del Metastasio, una viva e cordiale impressione della vitalità poetica e dell'umanità goldoniana, che potrà chiedere precisazioni e limitazioni (l'ironia ecc.) implicite nella migliore critica goldoniana, ma che è pure apprezzabile di fronte a certe eccessive riduzioni del valore umano e poetico di quel teatro, o a certe esaltazioni sofistiche ed estetizzanti, che finiscono per deformare il vero volto del Goldoni.

Ed anche per l'Alfieri, su cui il discorso è rapidissimo nella constatazione della estraneità del suo gusto ad ogni possibile equivalenza pittorica settecentesca e della sua potente novità tragica, piace almeno notare la rivendicazione – fatta anche questa in una forma di esperienza piú che di giudizio e che tuttavia può corrispondere al motivato giudizio di una parte della critica alfieriana – del profondo valore teatrale delle maggiori tragedie alfieriane, da rappresentare e non da leggere solamente: e ciò proprio perché – si può aggiungere – la scelta della «tragedia» da parte dell'Alfieri deriva non solo dall'adesione ad una pratica ed aspirazione del secolo (che è così caratteristica della letteratura settecentesca nelle sue aspirazioni a valori alti e profondi i quali chiedevano un nuovo animo e un'autentica ispirazione tragica a quella mancante e che pure vale a collegare la risposta alfieriana ad una richiesta sia pur velleitaria del secolo), ma da una profonda condizione del suo animo violentemente tragico e bisognoso di una struttura adatta alla sua visione tragica della vita, all'urto fra ideale e reale, al suo complesso e drammatico motivo poetico di lotta contro il limite e di disperata catastrofe nel sentimento tragico dal perpetuo risorgere del limite di fronte all'ansia della liberazione (il grande poeta del pessimistico «purtroppo» e dell'impetuosa tensione all'affermazione di un'assoluta infinita libertà).

Altrove, come abbiamo detto, il discorso del Bacchelli é piú involuto e sottile, e spesso impone al lettore una certa fatica nel seguirlo a dipanarlo, ma mentre anche altrove offre osservazioni acute e personali, nelle parti ricordate esso è ricco di impressioni derivate da una meditazione e da una esperienza personale che impongono particolare attenzione. Sí che, nel complesso, il volume supera il suo valore occasionale e, pur nei limiti segnati, rappresenta un contributo stimolante a quella indagine sul Settecento italiano che è uno dei temi piú ricchi e interessanti della nostra recente storiografia letteraria.

Goldoni rimatorore (1955)

Recensione a Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XIII (Milano, Mondadori, 1955), «La Rassegna della letteratura italiana», a. 59°, serie VII, n. 3-4, luglio-dicembre 1955, pp. 504-507, poi in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

GOLDONI RIMATORE

In questo penultimo volume della edizione mondadoriana curata dal benemerito studioso del Goldoni, Giuseppe Ortolani¹, sono raccolti i «componimenti poetici» del grande commediografo, dalle rime giovanili a diversi canti sparsi nelle commedie o nei drammi giocosi, a quei componimenti che lo stesso Goldoni ordinò e pubblicò nei due tomi di *Componimenti diversi* (Pasquali 1764 e '68) e munì di una lettera «agli associati» quanto mai significativa per precisare i limiti di questa produzione minore nell'acuta coscienza che ne ebbe l'autore.

Egli infatti chiama questi componimenti «barzellette in verso, dette abusivamente Poesie, poiché la Divina Poesia va trattata diversamente, ed io l'amo e la venero troppo per abusarmi del nome suo e de' soavi suoi attributi».

Né si tratta qui di falsa modestia e di convenzionale giustificazione, ché queste prime parole son ribadite e spiegate per tutta la lettera con l'onesta chiarezza dell'uomo e del letterato, così lontano da certe pose fra modeste e presuntuose di tanti versificatori del suo tempo, così lealmente disposto a proporre al lettore la natura occasionale di quei componimenti («cose sono elleno tutte create per l'occasione, fatte per obbedienza e dovere»), privi di pretese poetiche e di profonda urgenza intima. «Voi non troverete un solo fra' miei componimenti creato con la pretenzione, per furore poetico, per voglia di verseggiare, per imporre, per comparire, per soddisfare la Musa».

E neppure si faceva illusioni sul valore di nobilitazione delle sue «barzellette» («per carità non le chiamate Poesie!») mediante la revisione e le correzioni cui le aveva sottoposte per pubblicarle, ché «il male è nel legno» e quelle resteranno sempre «le barzellette che erano, scritte col mio solito stile, e con quel sale che può produrre la mia fontana».

Ma in queste dichiarazioni, che insieme testimoniano l'adesione del Goldoni alla graduazione del suo tempo fra commedia e forme alte della poesia e insieme il suo sostanziale disinteresse per queste ultime e la coscienza che il suo stile era naturalmente comico (e in quella direzione l'umiltà si cambiava in certezza della propria vocazione e della propria originalità), ben si può cogliere uno degli elementi positivi e interessanti per la valutazione di questa produzione minore. In questa, il Goldoni non accettava il pericoloso paragone con le forme encomiastiche solenni, classicheggianti, «serie» che la tematica di occasione (monacazioni, nozze, cerimonie religiose) poteva suggerirgli, ma sceglieva consapevolmente – e non senza polemica – la via tipica

¹ C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, vol. XIII, Milano, Mondadori, 1955.

della sua sostanziale ispirazione antiaccademica, discorsiva e comica, i modi essenziali del suo linguaggio volto al quotidiano e al piacevole e utilizzava le stesse occasioni ad uno svolgimento sorridente e bonario anche se non privo di una sua speciale serietà, ispirata ai suoi ideali di fiducia e di giocondità ottimistica, alla sua simpatia affettuosa ed attiva per la vita e per gli uomini.

Perciò questi componimenti, poco impegnativi, occasionali, han pure un loro interesse per lo studioso del Goldoni non solo come documenti di un costume e di un'epoca riveduti nella speciale dimensione della mentalità goldoniana, ma come documenti appunto di tale mentalità e come sostanziale espressione minore dell'animo e della poetica goldoniana ben diversamente da quanto avverrebbe se il Goldoni avesse negato se stesso e la sua natura in un'opera puramente convenzionale, accettando i modi solenni e le forme letterarie di un linguaggio e di una intonazione non sue. Come avviene in parte in quelle prime poesie giovanili più impersonali e in cui pure l'orecchio attento può cogliere, nelle stesse difficoltà espressive e nel disagio dell'apprendista, anche la ripugnanza istintiva del poeta ad aderire a modi letterari troppo eterogenei rispetto al suo temperamento umano e poetico.

E si osservi dunque come, nei limiti del soggetto d'occasione e del tema «commissionato», anche questi componimenti possano servire allo studio del Goldoni per verificare la tipica disposizione dell'animo goldoniano di fronte alla vita, l'inclinazione naturale dei suoi sentimenti e dei suoi essenziali e semplici ma sicuri ideali, in una notevole conferma e integrazione delle offerte che in tal senso più direttamente ci vengono dai *Mémoires* e dalle *Lettere*.

Conferma e integrazione, ho detto, ché certo in molti di questi componimenti di soggetto religioso non mancano elementi che pur van calcolati a limitare la tentazione di certe immagini troppo apertamente risolte di un Goldoni prerivoluzionario e combattivo affermatore di uno spregiudicato abbandono delle credenze tradizionali o deciso innovatore sociale. E sarebbe errato negare ogni sincerità a certi atteggiamenti che, pur rinforzati dalla disposizione del tema e dalla prudenza del poeta che «serve le case dei grandi», confortano ad assicurare la permanenza del Goldoni in un cerchio di «illuminata» adesione alla fede tradizionale e alle sue forme culturali fondamentali, che del resto egli sentiva come elemento di una società, di una città, nella loro concreta completezza e come coefficiente di moralità e di sanità tradizionale, nonché come piacevoli occasioni di festa, di cerimonia pittoresca e popolare.

Ma già in tal modo si chiarisce come questi stessi sentimenti di «pietà» tradizionale (su cui il curatore della presente edizione sembra insistere con eccessivo compiacimento), mentre si debbono ascrivere in parte a quel margine di prudente e non vile conformismo che nel Goldoni si rafforza nella sua istintiva adesione ai modi della realtà in cui vive (e certo nei *Mémoires* parigini egli si mostrerà tanto più libero e ardito nello stesso incoraggiamento di una società tanto più spregiudicata e libera di quella italiana e

veneziana – sicché gli stessi suoi atteggiamenti, pur nella loro base sostanziale e sincera, van graduati anche in uno sviluppo della sua mentalità in contatto con precisi ambienti e condizioni culturali –), ben si inquadrano in una visione della vita fiduciosa ottimistica e ragionevole, moderatamente e «onestamente» edonistica. E vanno interpretati, fuori di ogni profonda tensione spirituale, in una versione molto goldoniana di una «pietà» illuminata, ridotta ai termini essenziali di un cristianesimo umanitario e civile, risolto in pratiche pie fondamentali (e si noti il riferimento esplicito all'insegnamento del «prevosto» Muratori, al suo trattato *Della regolata divozione*²), di valore più morale che veramente religioso, pronto a reagire ad ogni eccesso «bigotto», ad ogni forma di coartazione della sincerità e della libertà personale (la monacazione deve essere libera e il Goldoni ama comunque rappresentare libere le monacazioni per cui compone le sue poesie), alla corruzione ammantata dalla devozione (e quante volte la sua ironia si fa più sdegnosa contro simili immagini: «sentir la Messa con l'amante al fianco!»³), e soprattutto alla ipocrisia significativamente colpita in molte di queste poesie «religiose».

E se più tardi nei *Mémoires* il Goldoni apertamente esprimerà il suo illuministico giudizio sulla «superstizione» e sull'interessato zelo degli ecclesiastici (si pensi alla narrazione della visita a Loreto, a quella del S. Anello di Perugia e alla deliziosa scenetta del suo viaggio in barca con il frate che dimette ogni interesse per il giovane convertito appena gli ha carpito l'elemosina) e se in documenti privati (la lettera al Cornet da Roma) mostrerà il suo dispiacere di non poter portar sulla scena, a causa della censura, il ricco materiale comico rappresentato dagli ecclesiastici, già in questi componimenti, inevitabilmente più «conformistici», non manca la punta contro gli «eccessi» religiosi ed è d'altra parte assente qualsiasi profondo segno di misticismo appassionato⁴ e discorde dal «buon senso» ragionevole, dalla fiducia mondana che escludono ansie metafisiche, slanci mistici e il senso di problemi oltremondani.

Anzi, a confermare anche in questa direzione, in questa tematica il cui svolgimento occupa la maggior parte del volume, la fondamentale mentalità goldoniana e a recuperare proprio in tal senso una modesta vena poetica più congeniale e tutt'altro che sgradevole (anche se spesso guastata dalla prolissità e dalla diluizione discorsiva), si deve notare come la stessa vita religiosa delle giovani monache venga rappresentata nel suo aspetto lieto di tranquilla fruizione di modesti e consistenti piaceri: l'agio delle conversazioni femminili, i poco faticosi lavori che insaporiscono le ore del chiostro, le gradevoli refezioni non turbate da preoccupazioni e da passioni disordinate e inquiete. Lo stesso stato conventuale viene così a consolarsi della modesta

² C. Goldoni, op. cit., p. 433.

³ Op. cit., p. 227.

⁴ Si ricordi il passo dei *Mémoires* (cap. XVIII) in cui una precoce crisi mistica è giudicata dal vecchio scrittore come prodotta da «vapori» ipocondriaci.

poesia degli «onesti piaceri» della vita, della letizia di una attività piacevole e socievole (il solitario è figura aberrante per il Goldoni e sfugge del tutto al suo mondo così intensamente intessuto di rapporti), confortati da abitudini liete e familiari:

Che bel diletto nella santa cella
levarsi la mattina innanzi al sole,
salutare il suo Dio, sposa ed ancella,
con sante preci ed umili parole;
e quando il coro a salmeggiar appella,
cantar quell'Ora che cantar si vuole,
udir la messa con divozione,
poscia andar diviato a colazione!
Bevere in compagnia la cioccolata,
or nella propria cella, or dell'amica,
poi l'obbedienza che l'è destinata
far prontamente e non temer fatica.
Chi della sagrestia va incaricata,
chi nell'infermeria l'obbligo implica:
chi alla porta, chi al pan, chi alle aziende,
chi a comandar, chi a provvedere intende⁵.

Tutto punta, in questi componimenti per monache, a ricreare un'atmosfera gioiosa e tranquilla, un'aura di lieto fervore da cui il poeta può ben bandire «la malinconia», tante sono le immagini piacevoli di cui egli orna la vita conventuale, creando insieme, con mano divertita e briosa, delle vere e proprie stampe del '700, delle scene gustose, anche se poco approfondite, di un costume rilevato nei suoi tratti più congeniali alla simpatia goldoniana per una condizione lieta e ottimistica, per gli interni abitati e caldi di vita socievole.

E si leggano in proposito, nel capitolo veneziano al padre Zanetti, la descrizione dei piaceri delle stagioni in un monastero agiato e ben organizzato⁶ o, nel capitolo per Suor M. Cecilia Milesi, la briosa scenetta della cucina delle monache dipinta preziosamente in un uovo pasquale, in cui il gusto goldoniano delle cose e del movimento in un interno piacevole e caldo si espande con maggior efficacia, come avviene in molte di queste poesie quando la commissione, l'occasione divengono pretesto di una più libera espressione di motivi goldoniani:

I peltri s'ha depento in tre fazzae,
e i sechi, e le fersore, e le graele,
e le converse al fogo destinae.
E de novizze, muneghe e putele
una trupa, che porta a cusinar

⁵ Op. cit., p. 350.

⁶ Op. cit., pp. 776-781.

oseleti, brisiole e polastrele.
Tute quante in t'un fià vol ordenar
chi el lessò, el rosto, chi el stufà o el ragù,
e chi fa le converse desputar.
Chi porta de le legne e buta su,
chi parechia a le inferme el paninbrodo,
e chi beve, e chi sua, che no pol piú⁷.

Naturalmente in questi componimenti, anche nei loro momenti migliori, i motivi goldoniani non hanno il loro valore piú intensamente poetico e si sbiadiscono in un esercizio nettamente marginale rispetto alle commedie, ché, malgrado tutto, le necessità dell'occasione e del tema si fan pur sentire. Ma, ripeto, caratteristica e non priva d'efficacia è la risoluzione dell'impegno piú compunto di tanta produzione monacale settecentesca in simili forme sorridenti e gustose, ai confini fra una simpatia affettuosa e condiscendente e l'ombra di una bonaria ironia.

Cosí come si può osservare nell'altra tematica di occasione (componimenti per nozze di personaggi illustri veneziani) – sul doppio binario di una considerazione dell'anima e degli atteggiamenti pratici del Goldoni e di un'attenzione ai modi espressivi in cui un soggetto viene tradotto – ché, mentre l'ossequio ai «grandi» non conduce certo alla conclusione di un piatto servilismo del Goldoni nei confronti della classe dominante (tanto criticamente osservata nelle *Commedie*), e, nei limiti dei rapporti di commissione artigiana (che dunque qui Goldoni accetta accanto al piú valido rapporto autore-pubblico), serve piuttosto a confermare la misura goldoniana (non solo opportunistica, ma intima), la moderazione delle sue esigenze riformatrici entro concrete situazioni politico-sociali, tale ossequio si risolve in un singolare rapporto di affabilità, nella presentazione di «grandi» onesti ed umani, e in tal modo riportati su di un piano di comune umanità, di sostanziale uguaglianza con gli altri uomini, lumeggiati piú che nella loro grandezza nei loro affetti domestici, nella loro lieta e onesta vitalità.

E in tal modo, come l'ossequio perde il carattere servile, e si diversifica dalle esaltazioni cortigiane di tanta poesia settecentesca d'occasione, cosí lo stesso tema nuziale è volto singolarmente a pretesto di scenette e dialoghi sorridenti o comunque rifiuta una impostazione di solennità e di stile alto, encomiastico, e quell'uso della mitologia e dell'inerte linguaggio classicheggiante che il Goldoni apertamente dichiara del tutto incompatibile con il suo «stile» e con la sua vocazione per forme semplici e naturali, discorsive e dialogabili.

Se una volta intona «Pronuba ormai discendi / bella dea di Amatunta...», lo fa solo per interrompersi subito e dichiarare: «la via ch'io presi è al mio costume ignota»⁸.

⁷ Op. cit., pp. 631-632.

⁸ Op. cit., p. 735.

Ed ecco come questi componimenti (in cui possiamo insieme ritrovare elementi sicuri del suo solido e limitato mondo interiore: la chiara fedeltà agl'ideali civili del buon senso e della misura, il sicuro pacifismo⁹, l'equilibrio fra libertà nuova e solidità tradizionale con l'inerente satira delle «mode», il suo fiducioso ottimismo, l'amore non tanto per i paesaggi liberi quanto per quelli organizzati dagli uomini e per gli uomini – come la gustosa descrizione dei giardini di Parigi¹⁰ –, il valore dato alla letizia, alla «gioconditade, vera felicità dell'uomo onesto») ci servono a confermare concretamente la sostanziale originalità e consapevolezza del Goldoni, che non si fece mai tentare da forme estranee alle sue possibilità, e – sia pure con una certa vicinanza a forme poetico-discorsive più sciolte, non certo assenti nella letteratura del suo tempo – affermò anche in questa esercitazione minore i suoi ideali di linguaggio semplice e medio, la sua poetica sostanzialmente antiaccademica, lontana dall'uso delle particolari mitologie arcadiche pastorale e classicistica.

Notevoli in tal senso sono anche le esplicite ironiche dichiarazioni del Goldoni sia contro i residui barocchi, sia contro le tendenze erudite e classicistiche («Qua no ghe xe metafore o conceti / el stil tuti l'intende e tuti el sa / né bisogno ghe xe de Calepini»¹¹), sia contro la Crusca bersagliata spessissimo per le sue pretese dell'esclusività linguistica fiorentina («Per mieter palme all'apollinea riva / deesi la crusca adoperare ovunque»¹²), sia contro il «fare grande» pindarico-chiabreresco¹³, di fronte al quale e alle varie forme arcadiche petrarchistiche e bernesche¹⁴ il Goldoni afferma sempre più chiaramente la sua volontà di naturalezza e semplicità, la fedeltà del suo stile al «vero»: stile che egli sente vicino, più che a quello di qualunque letterato, allo stile del Longhi¹⁵.

Ed è così che la stessa umiltà con cui il Goldoni distingue il suo stile, «solito sia che parli in prosa o in rima»¹⁶, dai «voli poetici sonori»¹⁷, dalla poesia «alta», viene in realtà a cambiarsi nell'affermazione della sua poetica

⁹ Op. cit., p. 584.

¹⁰ Op. cit., p. 895.

¹¹ Op. cit., p. 196.

¹² Op. cit., pp. 478-479, 482.

¹³ Op. cit., p. 550: «Ma guai a me se colla cetra allato / Pindaro seguitando e il buon Chiabrera / uscir volessi dal mio stile usato».

¹⁴ Op. cit., p. 632: «Perché el Petrarca non imito o el Dante, / perché seguito el stil che piase a mi, / e no quello del Berni o del Morgante».

¹⁵ Op. cit., p. 187: «Longhi, tu che la mia Musa sorella / chiami del tuo pennel che cerca il vero».

¹⁶ Op. cit., p. 250: «So che i carmi sonori il mondo stima / e l'umil verso è riputato vile / ma il facile ed il ver fu ognor mio scopo».

¹⁷ Op. cit., p. 762: «E se el mio stil no piaserà ai poeti / che no vol che se daga poesia / senza imagini nove e bei conceti, / poco m'importa. Dar se podaria / che piasesse a qualcun sto far sincero / più assae dei sforzi de la fantasia, / e che dopo aver leto un libro intiero / pien de voli poetici sonori, / piasa a qualcun semplicemente el vero».

del naturale («l'Apollo mio della natura è il lume»¹⁸), e in una certa giustificazione del valore limitato, ma programmaticamente indicativo di questa stessa produzione minore volta, nei limiti di occasione notata, all'espressione del «vero» nelle sue forme più umili e quotidiane.

Le affermazioni ricordate corrispondono al periodo della maturità goldoniana, il periodo veneziano dal '48 al '62, al quale anche naturalmente appartengono i componimenti più interessanti e vivaci di questo volume, specie appunto quelli nella lingua più vera del Goldoni, il dialetto veneziano, e in forme aperte di dialogo e di scena; come *La conzateste*, *Il burchiello*, *La gondola*, *Il burchiello di Padova* (per non dire dei versi inseriti in commedie come il *Campielo* o in melodrammi giocosi da quelle opere inseparabili) o come poi, nel periodo parigino, quella *Piccola Venezia* in cui al gusto di una discorsività animata di voci diverse si aggiunge la nota della nostalgia per Venezia che anche qui, come nei *Mémoires* o in *Chi la fa l'aspetti*, non supera mai una misura sentimentale molto sobria e recupera il desiderio del passato in forme di una sua più nitida e intensa rappresentazione.

Diversa invece è la condizione della prima parte del volume (le rime giovanili dal 1723 al '48) in cui il carattere dilettesco ed eclettico del letterato novizio e poco sicuro delle sue letture e delle sue esperienze è particolarmente evidente specie nei componimenti del periodo pavese: poveri imparaticci fra echi di ultimo barocco e riprese da modelli arcadici poco precisi con curiosi impasti di linguaggio comune e grandioso o volgarmente spettacolare («coeterno cerchio» e «orbefatto»¹⁹), fra petrarchismo e concettismo, rafforzato dalla vicinanza al linguaggio dell'oratoria sacra ripresa nei noiosi «quaresimali in capitolo».

Tuttavia, come ho già osservato, anche quella produzione interessa se non altro per certi improvvisi movimenti comici o di linguaggio comico che spezzano il tessuto pesante e retorico o per quegli esiti di involontaria comicità grottesca nei tentativi di grandiosità orrida²⁰ che più tardi il Goldoni maturo sembrerà riprendere ironicamente nella parodia del sonetto «bizzarro» del *Poeta fanatico*. Ed interessa proprio per documentare il progressivo abbandono di forme inadatte e di pure imitazioni letterarie (del resto piuttosto rozze e non prive di qualche menda grammaticale) quando il Goldoni matura il frutto delle stesse esperienze di esigenze arcadiche (esercitate di nuovo e più intensamente nel periodo pisano) nella sua personale poetica del naturale e del «vero» a cui, come abbiamo visto, – e naturalmente nelle particolari forme di questa produzione minore – indirizza fuori delle *Commedie* anche l'esercizio di linguaggio e di caratterizzazione di questi «componimenti poetici».

¹⁸ Op. cit., p. 472.

¹⁹ Op. cit., p. 28 e p. 12.

²⁰ Si vedano le figurazioni infernali in op. cit., p. 95 e p. 104.

Interventi goldoniani (1957)

Interventi di Binni al Congresso goldoniano di Venezia (1957), pubblicati in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

INTERVENTI GOLDONIANI
(Congresso goldoniano, Venezia 1957)

Intervento sulla relazione Dazzi: testimonianze sulla società al tempo di Goldoni

Premetto che nella presente relazione si deve constatare un'evoluzione verso posizioni più equilibrate ed accettabili rispetto a quelle che si potevano individuare in alcuni precedenti scritti goldoniani del Dazzi (rimando in proposito alle relative schede-recensioni da me fattene in «La Rassegna della letteratura italiana») il quale allora appariva più vicino alla tesi del Givvegov (Goldoni non solo critico, ma volontario riformatore della società contemporanea in senso progressivo) e incline a forzare più chiaramente una coscienza sociale e politica del Goldoni fino ad un suo presunto giacobinismo negli ultimi anni della sua vita in Francia. In proposito è bene ripetere che mancò al Goldoni un vero interesse politico (nelle sue relazioni quale console di Genova e Venezia non si può osservare, al di là dello zelo di informazione e di una generale, sempre più viva curiosità per le vicende umane, un vero interesse politico e neppure quello che il Dazzi chiama «pallino politico») e quanto al suo giacobinismo come non ricordare, nei *Mémoires*, le espressioni di gioia riconoscente, il compiacimento nel riferire le accoglienze del re, il piacere di vivere alla corte? Del resto, se il Goldoni ebbe una consonanza con generali motivi della sua epoca (fiducia nella ragione, spirito di tolleranza, antipatia per l'oppressione e fortissimo interesse per gli uomini e per la loro *civitas* terrena), mancò a lui un preciso impegno di trasformazione della realtà esistente nel senso più peculiare e centrale dell'illuminismo. Né si deve trascurare il fatto che la situazione politica e culturale veneziana entro la quale egli soprattutto si formò e operò era ben diversa in tal senso da quella, ad esempio, della Lombardia austriaca, dove l'opera di un Parini tanto più chiaramente si precisa in senso coscientemente illuministico. Ché alla fine, se è lecito adoperare la qualifica illuministica in senso lato per una periodizzazione della zona centrale del Settecento (e si potrà parlare di una lata mentalità illuministica, di una poetica illuministica come effetto di una irradiazione generale, nei binomi natura-ragione, piacere-virtù ecc.), in un'accezione più limitata e precisa occorrerà pur qualificare come illuministico un deciso impegno rinnovatore verificabile sulla celebre definizione kantiana del «sapere aude», del coraggioso impiego della ragione nella trasformazione della società. Così, immediato è il rapporto dell'attività pariniana (specie nella fase delle prime *Odi* e delle prime parti del *Giorno*)

con l'impegno illuministico riformatore in una precisa collaborazione con il gruppo degli illuministi lombardi e con lo stesso governo illuminato del Firmian e del Kaunitz, e tutti i motivi che animano già i suoi componimenti scritti per l'Accademia dei Trasformati (anche se il Parini orientò la sua attività in senso riformistico e non rivoluzionario) hanno ben diversa decisione e consapevolezza programmatica (antimilitarismo, antifeudalismo, ecc.) che non quelli consimili che pur possono trovarsi nel Goldoni, tanto più attenuati e privi di uno scopo preciso e di una funzione di appoggio all'attività riformatrice di un gruppo culturale e di un governo.

Occorre perciò grande cautela storica nei confronti di una possibile immagine di un Goldoni deciso illuminista, riformatore sociale consapevole. La sua indubbia sensibilità sociale, la sua istintiva simpatia per gli umili, il suo istintivo senso di eguaglianza degli uomini (sollecitata anche da generali suggestioni illuministiche) non trovano un centro di decisione consapevole, non rompono l'ordine sociale esistente nella sua struttura gerarchica, ché a volte anzi la comicità nasce dalla situazione di chi vuole uscire dalla sua condizione sociale, per non dir poi (anche se limitate da una convenienza occasionale) di tante dichiarazioni nelle dediche delle commedie che giungono persino a mostrare come provvidenziale la distinzione fra ricchi e poveri, a trovare un disegno di armonia nell'articolazione della società in classi. Vivo sentimento della dignità di tutti gli uomini, antipatia per la prepotenza e la boria dei potenti, viva simpatia per la vitalità schietta e poetica del popolo e per la laboriosità della borghesia attiva, e senso critico (con esiti comici) di fronte alla degenerazione e ai vizi delle classi superiori, ma non programma di battaglia sociale, così come il nativo senso di libertà e di tolleranza è ben lungi dal precisarsi in un programma politico e si configura semmai nelle forme di quel «candido liberalismo» di cui parlò Nino Valeri. Ciò che si vuole escludere, al di là della relazione e di altri scritti goldoniani del Dazzi, è appunto la forzatura antistorica della posizione goldoniana, la riduzione della sua complessa poesia e fantasia entro una dura interpretazione sociologica, pur non rifiutando affatto l'arricchimento che può venire alla nostra conoscenza del Goldoni da una più attenta considerazione dei nessi fra la sua opera e il tempo e la società in cui visse e della sua indubbia attenzione alle concrete distinzioni sociali.

Intervento sulla relazione Bellonci: Goldoni e il teatro puro

Devo rilevare due pericoli nella pur interessante, fine relazione del Bellonci: pericoli sostanzialmente riconducibili a una eccessiva valutazione del valore «teatrale» dell'opera goldoniana (o meglio «puro-teatrale»). Il primo è l'asserzione secondo cui i personaggi goldoniani furono concepiti in vista degli attori di cui il Goldoni disponeva e addirittura inventati sulla misura di questi. Indubbiamente il Goldoni calcolò molto questo rapporto e lo sti-

molo vivo dell'attore operò sulla fantasia goldoniana come elemento in certo modo di concreta mediazione mondo-teatro. Ma una estensione totale di tale stimolo e rapporto a costante e generale procedimento della poetica e della poesia goldoniana ridurrebbe di troppo la libertà creativa e la ricchezza di esperienze umana e psicologica del Goldoni. E d'altra parte nello sviluppo dell'attività goldoniana, in cui la forza poetica, la funzione espressiva del teatro vanno nettamente crescendo verso la grande zona dell'ultimo periodo veneziano, il rapporto personaggio-attore va certamente diminuendo di importanza a mano a mano che il personaggio vive entro un più organico rapporto con altri personaggi e attinge una verità sempre più singolare e universale. Per non dire della crescente tendenza «corale» per cui sarebbe impossibile (si pensi al *Campielo* o al capolavoro delle *Baruffe*) immaginare una prefigurazione di personaggi sulla misura di particolari personalità di attori.

Ma la riserva più generale va fatta sulla tendenza a prospettare l'opera goldoniana nei termini del «teatro puro», sulla cui validità concettuale si potrebbe poi discutere. Certo la formula e l'esperienza anche di regia del teatro puro poté essere nel Novecento un momento di liberazione del teatro goldoniano dal peso mediocre delle interpretazioni e valutazioni di tipo veristico-regionale e sentimentale piccolo-borghese, e poté contribuire a portare nuova attenzione sui valori di ritmo teatrale, di funzione scenica, di movimento scenico e mimico con cui, sull'avvio di esperienze di registi russi, si reagiva anche alle stroncature del Goldoni «*petit bourgeois rassis et plein de bon sens*» da parte di altri fanatici del mimo e della commedia dell'arte, come il Mic. Ma, assunta come intera dimensione dell'opera goldoniana, la formula del «teatro puro» (con l'inerente esasperazione della continuità Goldoni-commedia dell'arte) rischia di snaturare la complessa realtà della poesia goldoniana che procede verso i capolavori delle commedie veneziane e non verso il *Ventaglio*, a cui la relazione sembra dare una preminenza poco accettabile: ché quella commedia non è il termine alto, il paradigma essenziale della commedia goldoniana, ma piuttosto un particolare capolavoro di tecnica sottilissima, di giuoco scenico e ritmico abilissimo, ma sostanzialmente privo della più sicura e concreta presenza della vera poesia goldoniana, ormai esaurita nel precedente periodo delle grandi commedie veneziane.

Intervento sulla relazione Marcazzan: illuminismo e tradizione in Carlo Goldoni

Prendo la parola soprattutto per fare alcune aggiunte e precisare come nel Convegno giunto oramai a conclusione si possa delineare una linea centrale, a cui particolarmente collaborano sia la bellissima relazione Folena sulla lingua del Goldoni sia, tra le altre, la interessante e stimolante comunicazione di Piovene. La relazione Marcazzan ha cercato un punto di equilibrio nella collocazione storica del Goldoni fra illuminismo e tradizione. In proposito penso che, una volta chiarita, come io stesso ho fatto nel mio intervento

sulla relazione Dazzi, la diversità della posizione goldoniana da un vero e proprio impegno illuministico, si può senza arbitrio e contraddizione anche più ampiamente lumeggiare nel Goldoni (la cui posizione è comunque storicamente precisabile in una zona più avanzata rispetto a quella della civiltà razionalistico-arcadica) una consonanza con larghe tendenze dell'epoca illuministica, un riflesso di suggestioni illuministiche in accordo con alcuni aspetti della sua nativa mentalità. Consonanza che appare più forte nei *Mémoires* scritti quando il Goldoni si sentì più libero, in Francia, dalle cautele imposte dalla censura veneziana e poté avvertire gli stimoli più diretti della nuova cultura europea: donde il rilievo dato, seppure in forme ironiche, non di impegno sdegnato, alla sua antipatia per la filosofia scolastica, per ogni forma di superstizione, per l'interessato zelo degli ecclesiastici, fino alla considerazione di ogni slancio mistico alla stregua di una malattia. Modi più o meno accentuati e comunque, si ripete, non programmaticamente polemici, con cui la mentalità goldoniana ben si inserisce non nel più deciso impegno riformatore, ma nell'atmosfera di una zona storica e culturale, in cui le premesse del razionalismo dell'epoca arcadica si sviluppano, con maggiore o minor forza, verso forme più chiare e una visione della vita sempre più a suo modo immanentistica, decisamente mondana, energicamente viva nella fruizione dei valori della vita e soprattutto della vita socievole, del colloquio, del rapporto fra gli uomini, nel cerchio saldo e limpido dei loro interessi e dei loro affetti. Di questa visione vitale e di una simpatia intensa per gli uomini e le loro cose Goldoni fu vero poeta.

E da questo punto di vista mi pare che certe indicazioni del Folena sul linguaggio goldoniano teatrale, ma disposto al dialogo e al concertato da ragioni umane e poetiche più profonde, e le affermazioni del Piovene sul dialogo, sull'esigenza goldoniana di dialogo, come esigenza appunto preteatrale, concorrano assai bene verso una immagine storica e individualizzante del Goldoni, a cui darebbe appoggio anche una diagnosi della mentalità, della vita interiore goldoniana attraverso una lettura approfondita dei documenti autobiografici, dei *Mémoires* e delle lettere. Sono citabili in proposito alcuni passi delle lettere per quel che riguarda la sostanziale attenzione goldoniana alla vita nei suoi termini anagrafici assolutizzati (mai uno sguardo alla morte e ai problemi e ai dubbi su di una vita fuori dell'esperienza biologica e socievole), e altri numerosi dei *Mémoires* per quel che riguarda l'interesse (che sale fino ad attiva simpatia poetica) del Goldoni per la città degli uomini (e l'inerente disinteresse per la «natura» non educata e organizzata dagli uomini), il suo lieto fervore nel nuovo incontro con uomini, ambienti e città (e per queste un entusiasmo nel trovarle superiori all'aspettativa: le risorse della realtà superiori a quelle del puro sogno), il suo minuzioso indugiare nella descrizione della città nei suoi aspetti di abitabilità, di praticità per la vita dei suoi abitanti, che potrebbe parere grettezza impoetica e che viceversa, nella particolare direzione dell'animo goldoniano, trasforma utilitarismo in simpatia poetica (ad esempio la descrizione di Venezia nel suo primo ritorno

alla città natale, con il suo lieto immergersi nelle vie popolose e ricche di negozi e «fatte di lastre quadrate di marmo di Istria, leggermente scalpellate perché non vi si scivoli»: dove anche questo particolare si illumina di una singolare luce di simpatia e di poesia). E altre citazioni sarebbero più direttamente utili ad appoggiare il tema centrale del rapporto umano, del dialogo, di cui certamente il Goldoni (per chi ripensi alla storia del teatro comico pregoldoniano, che ha pure risultati e spunti così interessanti ma generalmente su di un piano più letterario) nel teatro colse la pienezza e la verità poetica proprio perché, al di là delle difficoltà degli altri commediografi (nell'accordo fra realtà e letteratura), in lui dialogo e coralità nascevano nella commisurazione perfetta di un istinto e di una sapienza teatrali con una concreta esperienza umana e con un poetico sentimento della realtà e della validità del dialogo e del rapporto fra gli uomini.

Intervento sulla comunicazione Ferrero: i «Mémoires» del Goldoni e la «Vita» dell'Alfieri

Prendo la parola per esprimere il mio dissenso, poiché l'avvicinamento mi appare sostanzialmente errato. Tutte le pagine più significative delle due autobiografie confermano le disposizioni originalmente diverse o addirittura opposte di due modi personali, e storici, di considerare la vita, di due forme nuclearmente diverse di reazione alle cose e agli uomini, che possono divenire, anche troppo facilmente, esemplari per distinguere, oltre che i due scrittori, una *Weltanschauung* latamente razionalistico-illuministica di metà secolo e quella decisamente preromantica.

Si pensi almeno al modo antitetico con cui il Goldoni e l'Alfieri guardano alla natura: il primo tutto volto ad esaltare la natura organizzata dagli uomini, a fruire lietamente delle offerte civili, «abitabili», socievoli della «città» e disattento di fronte alla natura libera e addirittura infastidito di ogni paesaggio e luogo fosco e selvaggio (la visita alle catacombe di Volterra); il secondo viceversa esaltato dagli spettacoli della natura in tensione, dai paesaggi solitari e squallidi (deserti dell'Aragona o distese ghiacciate del Mare del Nord), fino alla contrapposizione ben significativa fra la gioiosa descrizione goldoniana della diletta Venezia o di Parigi, la forma di lieta sorpresa nell'arrivo a nuove città trovate sempre superiori all'aspettativa, l'immergersi compiaciuto del Goldoni in una precisa società (Pisa, Venezia ecc.), in una calda e limitata realtà umana e socievole, contro la delusione e la scontentezza irrequieta dell'Alfieri nella sua esperienza di viaggiatore, la sua scontrosa e aristocratica scelta di amici di eccezione, il suo gusto di solitudine. O si pensi alla diversa maniera di reazione alla musica (incentivo di letizia vitale nel Goldoni, scatenamento di «orribili malinconie», anche trattandosi di musica «buffa», nell'Alfieri) o al loro modo di affetto (nel Goldoni intensificazione della fruizione presente e costante, nell'Alfieri nel-

la lontananza, nell'assenza, nel rimpianto). E insomma direzione diversa e addirittura opposta del loro animo e dell'impostazione delle loro autobiografie. Né basta la comune impresa di «missione teatrale» ad avvicinare davvero le due autobiografie, se non su di un piano assai esterno (ed essa è del tutto insufficiente a raccogliere la ricchezza spirituale e la complessità di significati personali e storici della *Vita* alfieriana). La possibilità di confrontare le due autobiografie potrebbe dunque sussistere solo per una reciproca illuminazione a contrasto.

La misura umana del Goldoni (1961)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, serie VII, n. 2, maggio-agosto 1961, pp. 258-269; il saggio deriva dalle dispense del *Corso sul teatro comico del Settecento* cit., e sarà ripubblicato in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

LA MISURA UMANA DEL GOLDONI

È necessario anzitutto liberarsi dal ritratto superficiale e abusato di un Goldoni frivolo e scettico, curioso osservatore sorridente di una realtà che lo interessa solo come materiale di ridicolo (quello che fu, ad esempio, un Faggioli) e reagire a certe pericolose deduzioni da confronti che vanno semmai adoperati per delimitare l'ambito dei suoi interessi, per qualificare obbiettivamente e positivamente il suo atteggiamento di fronte alla vita, restituendo a questo la sua validità storica e la sua personale originalità.

Se si confronta così il Goldoni con l'Alfieri (paragone fatto soprattutto parlando delle loro due autobiografie), si dovrà utilizzare tale rischioso paragone non per schiacciare il moderato e prudente Goldoni, per indicarlo mediocre e superficiale in quanto privo della tensione tragica, della ardente malinconia del grande poeta preromantico, ma proprio per una prima verifica del suo particolare atteggiamento storico e personale. Goldoni non lotta come l'Alfieri contro il limite della realtà, non sente l'amara scontentezza di una vita e di una civiltà contro cui l'Alfieri reagiva con la sua ansia di infinito, con il suo individualismo e la sua rivolta preromantica. Egli accetta il limite della realtà (e la concezione civile e mondana diffusa dall'illuminismo nella sua forma più popolare e comune) con fiducia e letizia, ama la realtà (e soprattutto la realtà umana, la casa, la città degli uomini, le loro relazioni socievoli, il saldo terreno su cui si svolge l'avventura ricca ed avvincente della vita), sente la ricchezza inesauribile della realtà.

Come l'Alfieri è il poeta dell'urto tragico contro il limite, così il Goldoni è il poeta del limite, della vita nel limite, di una vita seriamente e serenamente accettata ed amata con profonda simpatia nella sua spontaneità e concretezza, nella sua affascinante varietà di vicende e di persone (ciò che settecentescamente egli chiamerà «il mondo»: e mondo e teatro dirà i suoi veri maestri, nel suo ordine saldo e nella sua costante apertura di maggiore ricchezza e di maggiore civiltà).

E noi potremo ben avvertire, con la nostra coscienza di eredi del romanticismo, i limiti di questa esperienza e di questa concezione, rallegrarci per l'approfondimento che nella storia umana ha portato il romanticismo, ma non potremo non riconoscere come, nella sua adesione agli ideali medi della civiltà illuministica, il Goldoni abbia avuto una sua serietà e come la sua umanità sia a suo modo interessante e valida, come egli abbia umanamente e poeticamente rappresentato una fase essenziale di civiltà di cui non è semplice documento, ma attivo, originale elemento creativo, sí che persino certi miti come quello della Venezia settecentesca come una continua scena

teatrale noi li dobbiamo realmente allo stesso Goldoni, al modo poetico con cui egli dette ad una realtà il suo tono originale, il suo ritmo festoso e poetico.

Il Goldoni sentì fortemente e spontaneamente (non tanto attraverso studi e letture, quanto attraverso un'esperienza viva e congeniale) i valori medi fondamentali della civiltà illuministica quale si venne attuando in Italia in forme prudenti e concrete, meno estreme e combattive, ma non meno serie e convinte di quanto essa prese in altre culture e condizioni nazionali: e senza con ciò potersi definire un poeta illuminista nel senso che conviene piuttosto al Parini se si dà a illuminismo il proprio senso di coscienza combattiva del celebre discorso kantiano.

Anzitutto egli sentì con grande serietà il valore della vita, ebbe fiducia nei suoi precisi termini mondani, nell'assenza di ogni spiegazione e destinazione metafisica e trascendente. Donde la chiara antipatia per la filosofia medioevale scolastica e, nella scarsa disposizione ad ogni meditazione filosofica, la convinzione che la sua epoca fosse arrivata ad una migliore filosofia pratica, fatta per la vita, traducibile per lui in filosofia del «buon senso», filosofia per tutti, volta al bene della città degli uomini.

Come si può tra l'altro vedere da un passo dei *Mémoires*, in cui parlando dei suoi studi filosofici a Rimini parla con ironia del professore «che era tomista fin nel profondo dell'anima», deride i suoi termini e ragionamenti «scolastici», e poi aggiunge: «La philosophie moderne n'avoit pas encore fait les progrès considérables qu'elle a fait depuis, et il falloit se tenir (les ecclésiastiques surtout) à celle de Saint Thomas ou à celle de Scot, ou à la péripatéticienne, ou à la mixte, qui toutes ensemble ne font que s'écarter de la philosophie du bon sens»¹.

La vita è sentita interessante nell'*hic et nunc*, nella sua realtà fra nascita e morte e, come il Goldoni non sente il problema metafisico, così non sente il pensiero della morte e se accenna alla morte non vi si indugia. E se deve dare, nelle sue lettere, la notizia della scomparsa di un amico, lo fa con un certo distacco e subito ritorna alle cose dei vivi, che tanto seriamente lo interessano e lo commuovono. «Mi dispiace – scrive al Paradisi il 28 marzo 1763 – doverle dare la cattiva nuova – la morte di un comune amico – che ha inteso; ma ella mi ha comandato; ed io ho obbedito. Un buon filosofo dà e riceve con indifferenza le notizie dei morti, sicuro di dover arrivare allo stesso fine. Parliamo ora dei vivi ecc.»². E lo stesso ricordo della scomparsa dei propri amatissimi genitori è per lui occasione di rievocare la loro vita, le qualità del loro carattere e della loro vitalità, non occasione di rimpianto, sospiro e meditazione.

È si pensi del resto ad una celebre descrizione della battaglia di Parma cui il Goldoni assisté, nel 1733, dalle mura della città. E se l'orribile visione del

¹ C. Goldoni, *Opere*, a cura di G. Ortolani, Milano 1935, vol. I, p. 22.

² *Opere cit.*, vol. XIV, Milano 1956, p. 278.

campo di battaglia coperto di morti, di cadaveri denudati dai ladri, provoca naturalmente un senso di pietà nel suo animo tutt'altro che insensibile, egli non indugia su questo motivo e si rivolge anzi con più intima energia alla descrizione della città in festa per lo scampato pericolo, e in questa descrizione di vita la sua pagina si fa più vibrante e poetica³.

La visione o il pensiero della morte (assai rari nella sua opera) lo inducono insomma a immergersi con maggiore intensità nella fruizione e nella fiducia della vita.

Né il Goldoni ha speciale interesse per la religione e per i suoi ministri. Non che si possa accettare l'idea del Vittorini, secondo cui l'assenza totale dei sacerdoti dalle commedie goldoniane sarebbe l'indice di una volontaria esclusione di ogni mediazione sacerdotale nella nuova vita civile⁴, ché questa esclusione deriva semplicemente dalla proibizione, a Venezia ed altrove, di portare sulla scena personaggi e questioni religiose. Ed anzi, in una lettera da Roma al Cornet del 28 aprile 1759, il Goldoni si rammaricava di non potere utilizzare nel suo teatro il magnifico materiale comico che gli veniva dall'ambiente ecclesiastico romano: «In Roma avrei modo di provvedermene (di nuovi caratteri), ma sono coperti da certe divise interdette alle scene, e lo spogliarli di queste è lo stesso che far veder una donna disabbigliata»⁵.

Ma già questa lettera mostra come l'atteggiamento del Goldoni verso i ministri del culto fosse per lo meno molto spregiudicato ed ironico (nella stessa lettera continuava: «La commedia si abbevera ad un vasto fonte, ma alcuni rivoli più fecondi non soffrono esser toccati e alcune volte le convien soffrire l'astinenza nell'abbondanza...»), e quando, a Parigi, nella sua vecchiaia, il poeta poteva esprimersi con maggior libertà, più volte nei *Mémoires* egli introdusse ritratti di religiosi, e tutte le volte il suo tono si fa particolarmente ambiguo quando non si fa apertamente ironico nel tratteggiare caratteri di ipocrisia, di interessata pietà, di secolare abilità diplomatica.

Quando, per esempio, nella narrazione del suo viaggio di ritorno a casa, dopo l'espulsione dal collegio Ghislieri di Pavia (per avere scritto una satira contro le fanciulle della città), descrive le tristi giornate passate nella navicella che lo conduce, pieno di rimorsi, verso Chioggia, la sua pagina improvvisamente si fa particolarmente umoristica e compiaciuta nel racconto dell'incontro con un domenicano (e si notino le sottili sfumature, l'abile costruzione stilistica che ne fa un esempio notevole dell'arte dei *Mémoires*):

Le soir on m'envoye chercher pour souper, je refus d'y aller; quelques minutes après j'entends une voix inconnue, qui d'un ton pathétique prononce ces mots, *Deo gratias*; il faisoit encore assez clair; je regarde par une fente à travers de la porte, et je vois un religieux qui s'adessoit à moi; j'ouvre la coulisse, il entre.

³ *Opere cit.*, I, p. 147 ss.

⁴ Cfr. E. Vittorini, introd. alle *Commedie* del Goldoni, Torino, 1952.

⁵ *Opere cit.*, XIV, p. 216.

C'étoit un dominicain de Palerme, frère d'un fameux Jésuite, très célèbre prédicateur; il s'étoit imbarqué ce jour-là à Plaisance; il alloit à Chiozza comme moi: il savoit mes aventures, le patron lui avoit tout révéler, il venoit m'offrir des consolations temporelles et spirituelles que son état le mettoit en droit de me proposer, et dont ma position paroissoit avoir besoin.

Il mettoit dans son discours beaucoup de sensibilité et beaucoup d'onction; je lui voyois tomber quelques larmes, du moins je lui vis porter son mouchoir aux yeux; je me sentis touché, je m'abandonnai à sa merci.

Le patron nous fit dire qu'on nous attendoit; le Révérend Père n'auroit pas voulu perdre sa collation, mais il me voyoit pénétré de componction; il fit prier le patron de vouloir bien attendre un instant; ensuite il se tourne vers moi, il m'embrasse, il pleure, il me fait voir que j'étois dans un état dangereux, que l'ennemi infernal pouvoit s'emparer de moi, et m'entraîner dans un abyme éternel. J'étois sujet, comme je l'ai déjà annoncé, à des accès de vapeurs hypocondriaques, j'étois dans un état pitoyable; mon exorciste s'en aperçut, il me proposa de me confesser, je me jette à ses pieds. Dieu soit béni, dit-il; oui, mon cher enfant, faites votre préparation, je vais revenir, et il va souper sans moi.

Je reste à genoux, je fais mon examen de conscience; au bout d'une demi-heure le Père revient avec un bougeoir à la main; il s'assied sur mon coffre: je dis mon *Confiteor*, et je fais ma confession générale avec l'attrition requise, et une contrition suffisante; il s'agissoit de la pénitence; le premier point, c'étoit de réparer le tort que j'avois pu faire à des familles, contre lesquelles j'avois lancé des traits satyriques. Comment faire pour le présent? En attendant, dit le Révérend Père, que vous soyez en état de vous rétracter, il n'y a que l'aumône qui puisse fléchir la colère de Dieu, car l'aumône est la première oeuvre méritoire qui efface le péché. Oui, mon Père, lui dis-je, je la ferai. – Point du tout, répliqua-t-il, il faut faire le sacrifice sur-le-champ. – Je n'ai que trente paules. – Eh bien, mon enfant, en se dépouillant de l'argent qu'on possède, on a autant de mérite que si on donnoit davantage. Je tirai mes trente paules, je priai mon confesseur de s'en charger pour les pauvres; il le voulut bien, et me donna l'absolution.

Je voulois continuer encore, j'avois des choses à dire que je croyois avoir oubliées; le Révérend Père tomboit de sommeil, ses yeux se fermoient à tout moment; il me dit de me tenir tranquille, il me prit par la main, il me donna sa bénédiction, et alla bien vite se coucher.

Nous restâmes encore huit jours en chemin, je voulois me confesser tous les jours, mais je n'avois plus d'argent pour la pénitence⁶.

Non si tratta solo di una inclinazione, tipica dei *Mémoires*, a tradurre tutto in tono di lieve e gustosa commedia, a rivedere la propria vita con un bonario umorismo, assecondato dalla singolare congenialità di uno stile che ha assimilato con grande perizia le qualità ironiche del francese settecentesco, ché tutta la scena deliziosa è costruita con uno spirito innegabile di volontaria satira (anche se così signorile e misurata) di un costume secolare, di una interessata pietà di cui il Goldoni riflette in maniera abilissima nel suo linguaggio le particolarità di discorso e di azione insinuante e tempestiva.

⁶ *Opere cit.*, I, pp. 61-63.

E del resto, come tutte le volte che egli accenna a culti ed a oggetti di devozione, a santuari (il sant'anello di Perugia o la santa casa di Loreto), la sua pagina si fa lievemente irridente ed ironica (ed anche in questo egli aderiva istintivamente ad una svalutazione illuministica di ogni forma di superstizione e di devozione tradizionale)⁷ così ogni volta che parla per se stesso (e si badi bene, solo per il periodo piú giovanile, per l'epoca della sua incerta formazione, dei suoi entusiasmi inesperti) di crisi di misticismo, di improvvisi impeti di fede e di devozione, il Goldoni li ricollega assai crudamente a momenti di debolezza, ad eccessi della sua nevrastenia o, come appare piú indicativo in termini settecenteschi, ai suoi «vapori ipocondriaci»⁸.

Né si giunga perciò ad immaginarsi un Goldoni combattivo «libero pensatore» e profondamente irreligioso (o magari precisamente aderente alla religiosità deistica massonica⁹). Goldoni non sentiva il problema religioso e la devozione confessionale che facilmente riduceva a superstizione popolare o strumento di interessi egoistici e mondani. E se continuava ad accettare i termini piú generali della religione tradizionale e parlava (ma non molto) di Dio e di Provvidenza, egli in realtà li riempiva di un valore istintivamente immanentistico, li considerava come legati alla sua fiducia nella vita, al suo amore ottimistico per la vita, al suo spontaneo rispetto per la attività umana in una realtà impensabile per lui senza gli uomini e le loro città, resa seria ed interessante dai valori connessi alla vita umana, alla convivenza civile. Sicché il suo atteggiamento di disinteresse e di ironia nei riguardi della società ecclesiastica, come di ogni atteggiamento mistico e di ogni soluzione metafisica, e la sua diffidenza di fronte alla devozione esagerata che diventa sempre per lui falsa devozione interessata ed ipocrita¹⁰, implicano insieme un'antipatia generale e convinta per ogni evasione dagli impegni civili, per

⁷ V. *Opere*, I, p. 16 e p. 398, dove la meraviglia per l'opulenza del santuario di Loreto culmina nell'ironico elogio delle immense cantine, prova della «immensité des biens-fonds que la piété chrétienne a consacré à la devotion des étrangers et à l'aisance des habitants».

⁸ V. *Prefazioni* all'edizione Pasquali delle *Commedie*, in *Opere*, I, p. 660, dove il Goldoni fa la caricatura di una di queste sue crisi, quando va dal padre «in aria penitente e col collo torto» a dirgli che voleva farsi frate, e il padre che era uomo dabbene, ma non bacchettone, e che lo voleva «cristiano, ma non santocchio» conobbe subito «che i suoi vapori erano la sua ispirazione» e con un po' di distrazione e di vita socievole gli tolse ogni desiderio di «chiosastro» e di «cappuccio».

⁹ Come si potrebbe fare erroneamente sulla base della commedia *Le donne curiose*, in cui semmai, nelle regole e nella segretezza della strana società per soli uomini che eccita la curiosità delle donne, si può vedere una bonaria caricatura delle regole e dei riti della massoneria settecentesca.

¹⁰ La falsa devozione lo porta addirittura ad un certo tono di sdegno, come si può vedere nella narrazione della seduzione che una falsa devota napoletana esercita su di un giovane americano bigotto. Prima il tono è di commedia (la donna chiama un giorno il giovane, lo fa inginocchiare davanti ad un'immagine sacra, lo invita a ringraziare la Vergine e Dio e a gridare al miracolo perché il marito è morto ed essa può sposare il giovane americano), ma poi nella riflessione sull'ipocrisia, unica qualità che non si può perdonare ad una donna, il tono si fa piú amaro e reciso (v. *Opere*, I, pp. 586-587).

ogni interessata falsificazione della natura umana e una persuasa adesione ad ideali che egli viveva con sincera partecipazione personale in accordo con la sua epoca e che anzi in lui prendono un originale colore di sorriso fiducioso e sereno: l'onore, l'amicizia, la sincerità nei rapporti fra gli uomini, essenziali alla circolazione della vita, al libero e concreto svolgersi della civiltà.

Tutto ciò che non serve alla vita della città degli uomini è inutile e dannoso, tutto ciò che rompe l'essenziale comunicazione fra gli uomini è addirittura (se Goldoni avesse potuto adoperare tale termine) peccaminoso: così l'ipocrisia, grande nemica del Goldoni e del Settecento razionalistico ed illuministico, a cui egli oppone, con un tono che si fa serio e persino entusiastico, la sincerità, la franchezza, il senso d'onore.

Quando Goldoni parla di questi valori morali e civili si avverte in lui un accento di serietà, di convinzione, a volte quasi di intima commozione, di lieto entusiasmo. Se deve dire ad un amico che cosa gradirebbe che questi dicesse di lui in un elogio in versi, egli si preoccuperà solo della «verità» e della sua qualità di «uomo d'onore»: «Circa le opere mie sono al pubblico troppo note, ed ella dee parlarne come pensa, senza che l'amicizia tradisca la verità. Rispetto alla mia persona, quando che sia persuasa di dire ch'io sono un uomo d'onore, non mi può fare maggiore elogio. Se poi volesse divertirsi a leggere le mie lettere dedicatorie e le prefazioni alle mie commedie... vedrà s'io sono amante del vero» (lettera del 29 aprile 1758 al Vicini¹¹).

Se vuole fare un elogio o dare un giudizio su di una persona, il primo posto lo dà alla sincerità, come fa in una graziosa e significativa lettera del 14 marzo 1761 all'Albergati Capacelli congratulandosi con lui per la sua nuova relazione di cavalier servente con la contessa Orsi: «Piacquemi sentire nella dama la gioventù e la bellezza. Ma il primo è pregio comune e il secondo non raro. L'allegria è stimabile, ma ha vari aspetti, dipendenti dai vari modi di esercitarla; quello, che più di tutto mi persuade, che sia degnissima fra le belle e le giovani e le gioviali, è l'ammirabile pregio della sincerità, pregio raro, non dirò a' di nostri, ma in tutti i secoli e non dirò nelle donne soltanto ma in noi non meno. La sincerità sola è quella che dà il sapore a tutte le finenze di bella donna, facendo pienissima fede ch'ella ami chi merita di essere amato e stimi colui, che crede degno della sua stima ecc.»¹².

E questi valori di onore, di sincerità, di rispetto assoluto della verità (quante volte nei *Mémoires* egli insisterà sul vanto della sua fedeltà alla verità!), che danno sapore ai liberi vincoli dell'amicizia e dell'amore coniugale¹³, acquistano una maggior consistenza e compattezza storica quando si rico-

¹¹ *Opere cit.*, XIV, p. 203.

¹² *Opere cit.*, XIV, p. 237.

¹³ V. la prefazione al tomo XV dell'edizione Pasquali, in cui così parla del matrimonio e della famiglia: «Non vi è bene maggiore sulla terra, non vi è più vera ricchezza, non vi è maggior felicità oltre quella di un matrimonio concorde e di una famiglia in pace» (*Opere cit.*, I, p. 735).

noscano insieme come valori di una civiltà razionalistica nel suo sviluppo illuministico e di una società borghese e mercantile nel cui seno si formò il Goldoni, e da cui riprese fra gli altri il tipico motivo della «reputazione»: reputazione nel campo degli affari come reputazione nella scala dei valori morali ed artistici. Sicché in una commedia scopertamente ricca di espressioni del mondo morale goldoniano, *La buona moglie*, Pasqualino, debole, ma fundamentalmente onesto, davanti al cadavere di Lelio, inguaribilmente scioperato ed ucciso in una rissa, reagirà con dichiarazioni quanto mai significative: non proverà tanto l'orrore della morte quanto sarà atterrito (pensando che una simile sorte poteva capitare a lui) dall'idea della «reputazione» sua e della sua famiglia pregiudicata per sempre.

Morale angusta e mercantile? Ma a questo senso della «reputazione», del buon nome corrisponde non l'esteriore «punto d'onore», il puntiglio vano dell'«impegno» da mantenere per far buona figura (che Goldoni attribuisce semmai ai suoi personaggi più frivoli, ai nobili scioperati e fannulloni), ma il centrale valore dell'onestà, dell'«uomo dabbene», del cittadino «onorato» perché veramente degno di onore, perché civilmente attivo e leale.

Sicché questi valori «borghesi» sono resi intensi ed efficienti dalla loro complessa giustificazione sociale e morale, dalla loro piena storicità, da un senso della vita ottimistico e attivo, legato profondamente ad una condizione sociale che si afferma fiduciosa e persuasa nei suoi ideali di ragione e natura, di saggia, concreta libertà, di umana convivenza prudente ed aperta, lontana dalle estreme applicazioni dei principi che la animano e la giustificano (Goldoni non è un rivoluzionario), ma priva insieme di quelle remore conservatrici che si possono ritrovare in un Metastasio, tipico rappresentante di una fase più arretrata e timida nello sviluppo della civiltà settecentesca.

Ché se Goldoni non ha l'atteggiamento combattivo che pur ha il «riformatore» Parini, dimostra ben chiaramente il suo animo di uomo della media civiltà illuministica in infiniti aspetti della sua vita e della sua opera: l'antipatia del borghese, del «cittadino» per ogni sopruso e prepotenza nobiliare, l'antipatia per ogni sopravvivenza di usi feudali e secenteschi (il cavaliere saggio ed onesto, il cavaliere che alimenta la sua nobiltà con la giustificazione dei nuovi valori del lavoro¹⁴ e della onestà, non disprezza le classi umili, non afferma la sua nobiltà se non con una maggiore dignità e saggezza – come avviene nel *Cavaliere e la donna* –, condanna e non accetta il duello, il diritto della spada e della prepotenza), l'antipatia per ogni offesa alla dignità

¹⁴ Tipica in tal senso la commedia *Il cavaliere di buon gusto* in cui il protagonista non disdegna di associarsi alla attività commerciale di Pantalone e protesta contro l'inutile albagia dei suoi «colleghi» (direbbe il conte di Roccamarina del *Ventaglio*). O si pensi alle *Donne puntigliose* in cui, se si condanna la inutile velleità della «mercantessa» di mescolarsi alle «dame», di queste si rileva a chiare note la stupida boria e i compromessi indecorosi fra i loro pregiudizi di casta e l'avidità del danaro in gran parte passato nelle mani dei disprezzati mercanti.

umana e per l'intolleranza¹⁵, l'antipatia istintiva per la professione militare e per la guerra, che corrisponde non ad una mancanza di coraggio quanto alla sicura coscienza della superiorità di una civiltà laboriosa e pacifica, della superiorità di un nuovo tipo di «eroe»: il cittadino sollecito dell'agio e del progresso della sua città, della sua famiglia, dei suoi simili, che sarà, con una carica morale più esplicita e risentita, l'ideale eroe del Parini.

E di questa moralità e mentalità illuministica media e diffusa e appoggiata alla concreta vita della classe borghese in un periodo di affermazione poco rumorosa e polemica, ma concreta e sicura, il Goldoni vive istintivamente anche quella disposizione cosmopolitica che lo allontana da ogni forma di nazionalismo eccessivo: donde l'indifferenza di fronte a distinzioni «nazionali» dei valori artistici¹⁶, l'interesse (non solo curiosità cosmopolitica, ma desiderio di comprensione e di giustificazione della comune dignità umana nei diversi costumi) per i popoli stranieri e la simpatia per le nazioni nord-occidentali, specie Olanda e Inghilterra, per la loro civiltà ammirata sin nei particolari dell'organizzazione della vita cittadina: e soprattutto per il loro grado di rispetto fra gli uomini, per la loro onestà mercantile, per la loro mancanza di pregiudizi, per la loro modernità e per quella forza di autocontrollo, per quella «flemma» che affascina il Goldoni in relazione ad una diffusa tendenza del suo tempo (l'anglomania studiata dal Graf), ma più originalmente nella sua intima disposizione ad un ideale di tranquillità e di calma che l'uomo goldoniano conforta con la sua vita laboriosa, onesta, con il suo rifiuto non delle passioni e della fantasia, ma del loro sfrenato, eccitato prepotere.

E se nella rappresentazione del «flemmatico» olandese dei *Mercatanti* o in quella del *Filosofo inglese* o nella stessa figura centrale dell'*Apatista* si può notare una certa rigidità di figurini poco vivi, quando il Goldoni nelle lettere e nei *Mémoires* ci parla di se stesso, questo ideale dell'uomo tranquillo non solo si fa poetico e vibrante di un calore personale così cordiale ed intimo che va calcolato positivamente nella valutazione dell'autobiografia goldoniana¹⁷, ma si arricchisce e si approfondisce, ben al di là dell'immagine del «buon uomo» di cui parla il Croce o del gretto piccolo borghese del Mic, con quella sorta di entusiasmo giovanile mai spento per la vita e le sue infinite risorse di esperienze stimolanti e confortanti, con quella fiducia e quello slancio attivo che supera ogni semplice posizione di scetticismo o di indifferenza.

¹⁵ Si veda la pagina dei *Mémoires* in cui descrive l'orrore provato allo spettacolo della pubblica ritrattazione imposta dalle autorità religiose al Vicini a Modena (*Opere cit.*, I, pp. 84-85).

¹⁶ *Opere cit.*, I, p. 462, in cui il Goldoni rifiuta la polemica sulla musica francese ed italiana: «si un air me touche, s'il m'amuse, je l'écoute, avec délice, je n'examine pas si la musique est françoise ou italienne; je crois même qu'il n'y en a qu'une».

¹⁷ Si rilegga la deliziosa pagina dei *Mémoires* in cui il Goldoni descrive con compiacenza ed umorismo le sue serate di vecchio tranquillo, lieto del temperamento che la natura gli ha dato (*Opere cit.*, I, pp. 598-599). E si noti anche la serena limpidezza di questi racconti non incrinati dalla stanchezza o dalla querimoniosità dell'età senile.

Il tranquillo, pacifico Goldoni che risparmia le sue forze per mantenerle efficaci negli impegni del lavoro, che oppone nuovo lavoro e nuova fiducia agli insuccessi, che risponde alle numerose difficoltà pratiche proprie ed altrui non con lamenti, ma con nuova attività e con la concreta attuazione dei suoi ideali di solidarietà umana (il fratello per la sua sventatezza si trova in difficoltà economiche, ed egli ne prende il figlio e lo alleva con sé senza la minima recriminazione), non è una personalità gretta e misera, ché la sua tranquillità non è un egoistico rifugio, ma un modo di vita coerente ai suoi ideali e un mezzo di metterli in pratica più concretamente ed efficacemente. Né la sua vita e la sua esperienza mancarono del senso dell'avventura e della fantasia, né il suo sguardo attento alla vita degli uomini, alla realtà civile del proprio tempo si può ridurre a semplice curiosità e ad insensibilità per altri aspetti e problemi della vita a cui egli – risoluto e chiarissimo nelle sue scelte – non dà neppure quel rilievo e quell'adesione generica che non manca in altri temperamenti più superficiali ed eclettici.

Egli si occupa solo di ciò che davvero lo interessa e lo commuove, e se noi possiamo ben indicare i limiti della sua visione e del suo sentimento della vita dobbiamo anche sentire che in quella limitatezza vive la sua forza e la sua originalità, la sua sincerità estrema e la sua energia: e il suo significato storico.

Anche nel possibile paragone fra i *Mémoires* e la *Vita* dell'Alfieri, proprio nei confronti della reazione dei due scrittori al paesaggio e alla natura, non si dovrà puntare su di un facile schiacciamento del «ragionevole» Goldoni da parte del «titanico» e romantico Alfieri. Certo se si va a cercare nei *Mémoires* non dirò una pagina, ma un accenno dedicato a descrizioni di paesaggi, di luoghi solitari e suggestivi, non se ne troverà neppure uno. Il Goldoni non sente la natura se non è animata dalla presenza degli uomini, se non è organizzata dagli uomini come sfondo e quadro delle loro città, come arricchimento di giardini ordinati e frequentabili.

Egli attraversa nei suoi viaggi campagne, foreste, fiumi, ma non ne parla mai, non se ne interessa, come non lo affascina la solitudine, l'arcano orrore di luoghi abbandonati e misteriosi. Quando, spinto dalla sua forte curiosità, scende a Volterra¹⁸ nelle catacombe etrusche, egli ne riporta solo l'impressione fastidiosa del buio e del pericolo e non quelle impressioni di mistero, di suggestione che un preromantico vi avrebbe certamente provato.

E quando parla nei *Mémoires* del suo soggiorno giovanile nella villa di Vipacco del conte Lantieri, non ha una parola per il paesaggio singolare che la circonda, ma è tutto preso dal ricordo piacevole della vita lieta della società che il conte vi raccoglieva, delle sue recite, dei pranzi e degli interminabili brindisi di «piccoliti» in bicchieri speciali (detti glogló) che egli descrive con particolare piacere nella loro singolare struttura a più piani, capace di permettere, nella concorde azione dei bevitori, una «singolare musica»¹⁹.

¹⁸ *Opere cit.*, I, p. 218.

¹⁹ *Opere cit.*, I, pp. 76-77.

Insomma ponete il Goldoni di fronte a spettacoli naturali e lo troverete freddo ed evasivo, ma portatelo poi in una città, di fronte alla natura organizzata dagli uomini per la loro vita e allora egli descriverà, esprimerà giudizi e lodi, la sua pagina si farà animata e vibrante.

E, si noti subito, non saranno tanto i monumenti artistici nel loro puro valore estetico a colpirlo, ma la città con la sua vita, con il suo agio, con la sua prosperità, con la sua sistemazione urbanistica adatta alla vita degli uomini che la abitano. Si può dire anzitutto che per Goldoni la realtà (quella realtà che lo interessa) è ricca di risorse, è stimolante per l'animo e per la fantasia: la realtà è più ricca di ciò che si può immaginare e sognare e, per fare un caso estremo, si confronti la reazione del Goldoni di fronte alle città che vede per la prima volta e quella di un Alfieri e di un Leopardi in situazioni analoghe. Mentre il confronto fra l'immaginato e il reale è per Alfieri o Leopardi sempre a scapito del secondo (la prima visita dell'Alfieri a Parigi, la prima visita del Leopardi a Roma), la realtà non delude il Goldoni ed anzi più volte di fronte a città che desidera da tempo vedere (Parigi soprattutto), di fronte a famosi edifici vagheggiati e fantasticati in precedenza, il Nostro ha una uguale reazione. Parigi «ogni dì più lo sorprende e sorpassa la prevenzione e la immagine che in sé si aveva formata» (lettera del 6 settembre 1762 al Cornet)²⁰; e per l'impressione fattagli da S. Pietro a Roma addirittura spiegherà: «j'avais cinquante-deux ans quand je vis ce temple pour la première fois; depuis l'âge de la raison jusqu'à ce tems-là j'en avois entendu parler avec enthousiasme; j'avais parcouru les historiens et les voyageurs qui en font des descriptions exactes et de détails raisonnés; je crus qu'en le voyant moi-même, la prévention auroit diminué la surprise; au contraire, tout ce que j'avais entendu étoit au-dessous de ce que je voyois; tout ce qui me paroissoit exagéré de loin, grandissoit infiniment à mes yeux»²¹.

E se questa impressione e l'entusiasmo che riscalda la pagina goldoniana quando descrive nuove città con le loro bellezze, con il loro agio, con la loro vitalità, si ripetono in molti punti dei *Mémoires*, il Goldoni rivela soprattutto questa caratteristica disposizione del suo spirito, questa commozione sentimentale e poetica per la realtà umana, per le sue città, per la natura organizzata dagli uomini, quando egli parla di Parigi (e tutta la terza parte dei *Mémoires* è singolarmente animata da questa indagine amorosa del Goldoni che ripercorre e rievoca le bellezze, le comodità, la vitalità di Parigi) e, più ancora, di Venezia.

Anzi nei *Mémoires* il primo contatto con la sua città (da cui si era allontanato bambino), i ritorni dopo le assenze, sono occasioni per pagine vibranti e poetiche, in cui la lontananza nello spazio e nel tempo – Goldoni scriveva i *Mémoires* a Parigi, quando era sull'ottantina – non porta tanto una nostalgia elegiaca quanto un rinnovato movimento di compiacenza ed uno sforzo di precisazione più nitida di quelle immagini così amate.

²⁰ *Opere* cit., XIV, p. 259.

²¹ *Opere* cit., I, p. 401.

E si rilegga la descrizione del primo incontro con Venezia²² dalla vista sorprendente della città con le sue piccole isole e i suoi ponti, i suoi canali percorsi dalle imbarcazioni, all'ingresso superbo della piazzetta e di piazza S. Marco davanti a cui il suo occhio è affascinato, più che dagli edifici maestosi, dal movimento nella rada di navi d'ogni specie, dalla loro varietà pittoresca e dal sottinteso piacere del loro significato di vita commerciale, di prosperità cittadina. Ma la descrizione si fa più attenta e gustata quando, dallo spettacolo del porto e di piazza S. Marco, la memoria del Goldoni segue il giovinetto che si addentra nella Merceria, nelle vie che conducono al ponte di Rialto: vie affollate come «in una fiera perpetua», vie fatte per la comodità degli uomini come il ponte ardito e ricco di botteghe.

E con quale piacere il Goldoni inizia questa parte per lui così interessante («Vous allez par les rues de la Mercerie jusqu'au pont de Rialto») e come rileva con interesse particolari che potrebbero sembrare i segni di uno spirito angusto e meschino se noi non avvertissimo la particolare animazione di simpatia poetica con cui lo scrittore dà luce a tutto ciò che rappresenta agio, comodità: nella città fatta per gli uomini, per la loro vita civile, per agevolare i loro rapporti socievoli: così ricorderà che le strade veneziane sono fatte di «pierres quarrées de marbre d'Istrie, et piquetées à coup de ciseau pour empêcher qu'elles ne soient glissantes», che il ponte di Rialto permette il passaggio a barche e battelli e insieme «offre trois différentes voies aux passagers, et soutient sur sa courbe vingt-quatre boutiques avec leur logement et leurs toits couverts en plomb».

E questa prima descrizione di Venezia è aperta da un preambolo in cui il Goldoni si preoccupa di stabilire l'originalità inconfondibile della città, inimmaginabile se non si è vista, e lo stimolo, l'arricchimento sempre nuovo offerto da quella al suo animo man mano che passavano gli anni e cresceva la sua esperienza e capacità di esperienza: «chaque fois que je l'ai revue, après longues absences, c'étoit une nouvelle surprise pour moi; à mesure que mon âge avançoit, que mes connoissances augmentoient, et que j'avais de comparaisons à faire, j'y découvrois des singularités nouvelles et de nouvelles beautés».

E quando racconterà il ritorno a Venezia nel 1748 sottolineerà il piacere di rivedere la sua città «qui m'avoit toujours été chère et qui embellissoit à mes yeux toutes les fois que j'avois le bonheur de la revoir»²³. Venezia diventa così quasi un simbolo della realtà civile che il Goldoni più ama e in cui scopre «sempre nuove bellezze».

Lo spettacolo più attraente per lui è quello di una città animata di traffici, di attività, di folla indaffarata e lieta: sicché un'altra descrizione della città (riveduta nel 1734, dopo una lunga assenza), iniziata così poeticamente con la passeggiata che egli fa, appena arrivato, prima ancora di tornare a casa, per le vie da Rialto a S. Marco, durante la notte, culmina nello spettacolo «char-

²² *Opere cit.*, I, pp. 35-36.

²³ *Opere cit.*, I, p. 243.

mant» delle strade illuminate, con le botteghe ancora aperte («molte non si chiudono mai» nella notte), con la piazza e i caffè pieni di gente («hommes et femmes de toute espèce»), di una folla lieta e desiderosa di divertimento e di conversazione, di espressione corale del proprio animo vitale e sereno: «On chante dans les places, dans les rues, et sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres»²⁴.

Ma il Goldoni non guarda solo con simpatia profonda (non solo bonarietà spensierata ed arguta) e con cordiale partecipazione sentimentale e poetica alla città degli uomini, alla folla varia e vitale. Il suo interesse va ai singoli uomini e donne con le loro caratteristiche ridicole e piacevoli, interessanti purché vitali, e insieme nuovi, inconfondibili e pure umani e umanamente comprensibili: uomini e donne colti nelle stesse pagine dei *Mémoires* sempre in movimento, in azione, mai in un fisso e scavato ritratto: si pensi alla maniera con cui Rousseau vive nei *Mémoires* non tanto attraverso i giudizi assai deboli del Goldoni, ma nelle scenette vive dei loro incontri, nella descrizione della sua stanza disordinata e delle sue collere improvvise. Sicché, a parte la galanteria così innata e la sempre confessata attrattiva del «bel sesso», Goldoni guarda con simpatia soprattutto alle donne proprio per la maggiore vitalità fra attività saggia e capriccio, fra senso di concretezza e tentazione della fantasia irrequieta, avventurosa.

Ché se il Goldoni ha un senso serio della onestà, della saggezza, del cittadino onorato, ecc., la sua fantasia si accende quando a queste qualità si accompagnano quelle dell'animazione e della spontanea tendenza all'avventura, come in quei personaggi tanto stimolanti per lui e per il suo teatro (seppure esasperanti per la sua tranquillità) che sono i comici, gli attori, onesti ed estrosi, affascinanti nelle loro piccole manie e nella loro avventuroosità (si ricordi la celebre pagina sul viaggio in barca da Rimini a Chioggia che ha un'attuazione teatrale nell'*Impresario delle Smirne*) anche quando giungono alla civetteria compromettente della Passalacqua nella scenetta di tentata seduzione nel salotto e nella gondola²⁵.

E proprio la narrazione di questa avventura, interrotta dalla prudenza del galante, ma non libertino Goldoni, ci può condurre ad un'ultima osservazione sull'uomo, sul suo animo «pieno di buon senso» (per dirla con il Mic) ma anche libero e vivo: la saggezza goldoniana non è mai pedanteria, la sua moralità,

²⁴ *Opere* cit., I, pp. 160-161. E conclude: «Le fond du caractère de la nation est la gaieté, et le fond du langage vénitien est la plaisanterie». La città gli appariva «toujours plus extraordinaire et plus amusante». Si può qui vedere anche come il mito di Venezia «teatro vivente», di Venezia tutta letizia e della stessa naturale disposizione comica del linguaggio veneziano, che hanno avuto tanta fortuna dall'ultimo Ottocento al D'Amico, siano in realtà, più che una realtà che si sarebbe imposta deterministicamente al Goldoni (e il Goldoni ne sarebbe stato il prodotto quasi inconsapevole), l'effetto della sua personale interpretazione di una congeniale realtà.

²⁵ *Opere* cit., I, pp. 175-176.

il suo amore per l'onestà non sono grette difese di un animo mediocre e freddo. Come «l'uomo dabbene», il «cittadino onorato» (ma anche «avventuriero onorato» come il Goldoni poté chiamarsi nell'omonima commedia) hanno la tentazione e l'esperienza dell'avventura (e la passione del giuoco e la galanteria non furono nascoste nei *Mémoires*), così lo scrittore, attentissimo ad eliminare ogni grossolanità, ogni accenno sconcio e scurrile, era ben ricco di esperienza e di una malizia fine e misurata che fan trasparire in tante deliziose pagine dei *Mémoires* il rapido balenare della sensualità; e sa abbozzare situazioni scabrose abilmente smorzate e risolte in maniera moralmente ineccepibile che fanno pensare, su diversa intonazione, a certe situazioni sterniane.

Nel suo linguaggio castigato e corretto vibra il calore e il fascino lieto e libero del desiderio amoroso, così soave nelle figure di fanciulle nell'attesa della vita coniugale, così malizioso in quelle delle vedove che il Goldoni porta in gran numero nelle sue commedie proprio perché gli permettono di creare più liberamente questo singolare tono di esperienza, di ricordo e di attesa di nuovo amore.

E se in certi dialoghi più liberi di servette una più franca insistenza sulla componente sensuale dell'amore dà luogo a certe battute maliziose e vivaci che solo agli avversari del Goldoni poterono apparire «laidezze» (e sottolineano invece così piacevolmente il suo modo di correttezza non frigida, il suo senso così concreto, così umano e insieme così civile ed educato di un aspetto tanto importante e poetico della vita)²⁶, anche in quella preoccupazione dei genitori di non lasciar mai soli neppur un momento due giovani di sesso diverso, nella aspirazione di dongiovanni e libertini di godere la compagnia, il calore della vicinanza femminile (e al massimo di toccare una mano della donna desiderata) vibra tanto più sottile e complesso questo sorriso di uomo esperto, preoccupato di evitare ogni accenno immorale, ma tutt'altro che pedantesco pudibondo e moralisticamente frigido. E si pensi d'altra parte alla gamma complessa di sfumature del motivo amoroso che, fuori di un platonismo da lui tanto poco sentito, egli sa far vivere nelle sue commedie e che fra la malizia, la galanteria, le ansie della gelosia, la sentimentalità appassionata dei giovani innamorati, tanto contrasta con lo schematico e l'impaccio che caratterizzano, in questa direzione, l'esperienza e l'espressione dei commediografi arcadici.

Vivo alla poesia dell'avventura nei limiti della ragione e della realtà, Gol-

²⁶ Pensiamo alla servetta che all'inizio del *Servitore di due padroni* commenta maliziosamente l'ansia dell'innamorato Silvio che non pensa al pranzo, tutto attento com'è alla fidanzata («certo che questa è la migliore vivanda», *Opere* cit., II, p. 13) o alla Corallina della *Castalda* che provoca l'innamorato Frangiotto, geloso del padrone, ad una battuta assai significativa per questo vibrare di malizia nel linguaggio impeccabile: «*Corallina*: Di che cosa potete voi dubitare? *Frangiotto*: Che siccome noi facciamo a metà col padrone dei beni suoi, egli non abbia a fare a metà con me del cuore di mia consorte. *Corallina*: Del cuore non sarebbe grancosa. *Frangiotto*: Sí, ho parlato con modestia. Ma c'intendiamo; quando dico del cuore, m'intendo anche della coratella» (*Opere*, IV, p. 20).

doni è ben vivo a tutto il calore di sentimento dei rapporti fra le creature umane, a tutta la complessa ricchezza concreta della «commedia umana», alla sua sincera, genuina esperienza del «mondo». Sicché «buon senso», ragionevolezza, moralità non escludono in lui una simpatia profonda per la vitalità nei suoi moventi piú schietti ed elementari anche se inseriti in un mondo educato e civile. E le sue figure piú vere non sono mai astratti figurini di virtù o mostruosi esempi di vizio, mai, soprattutto, esseri privati di ogni umore e risentimento, e la loro ragionevolezza, la loro civile condotta è sempre insaporita dai vivi fermenti della loro schietta materia umana.

Ed anche in questo Goldoni esprime con tanta partecipazione originale l'aspirazione migliore del suo tempo a portare nel teatro, piú che «lezioni di morale» (come era avvenuto soprattutto con il Maggi), figure vive²⁷ e capaci di vero dialogo²⁸, a unire concretamente l'esperienza del «mondo» e del «teatro».

²⁷ Già il Nelli aveva detto che la miglior maniera di «ammaestrare dilettaando» era quella di mostrare gli uomini «quali sono» (non quali debbono o possono essere) e tutte le polemiche settecentesche sulla natura dei personaggi drammatici vertono intorno alla scelta fra i caratteri alti, ideali e quelli medi, piú umani e piú veri (e già il Gravina puntava, per la commedia, su questi ultimi).

²⁸ Per la disposizione goldoniana al dialogo in un senso «preteatrale» si veda ora l'interessante comunicazione di G. Piovene, in *Studi goldoniani*, Venezia-Roma, 1960.

Carlo Goldoni (1968, 1978)

«Carlo Goldoni» da W. Binni, *Il Settecento letterario*, in *Il Settecento*, vol. VI della *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1968; il testo, ampliato non solo nell'apparato di note, fu poi ripubblicato in W. Binni, *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri*, Milano, Garzanti, 1978. Riproduciamo il testo da quest'ultima edizione.

I

LA VITA

Abbondantissimo è il materiale autobiografico che il Goldoni volle fornire al suo pubblico, prima nelle narrazioni delle sue vicende e del loro rapporto con le proprie opere, premesse ai vari volumi dell'edizione Pasquali delle *Commedie*, iniziata a Venezia nel 1761, ma interrotta al volume diciassettesimo, poi, più compiutamente e organicamente, dall'alto della vita ormai conclusa e dell'opera compiuta, nei *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, iniziati a Parigi nel 1783-1784 e ivi completati e pubblicati nel 1787, presso l'editore Duchesne.

In questa opera della vecchiaia ancora alacre e ottimistica, malgrado le difficoltà finanziarie e gli acciacchi della salute, il Goldoni mirò soprattutto a unire indissolubilmente la sua favola vitale – scandita nella sua avventurosità, nella sua spontaneità, nelle sue fiduciose risorse di fondamentale onestà e sincerità, di laboriosità inesausta, di resistenza dell'uomo «tranquillo» e di «sangue freddo» all'urto dei casi e delle inimicizie umane – con la storia della sua vocazione e missione teatrale recuperata minutamente nello sgorgo delle varie opere, legate, pur nella loro varia origine occasionale, da un denso filo di necessità nella natura poetico-comica del loro autore, nella unità delle sue esperienze di «mondo» e di «teatro», termini fermi della sua visione vitale ed artistica.

È alla luce di quel materiale e di quella narrazione autentica (che può comportare qualche salto ed errore cronologico e un eccessivo smussamento di momenti ed elementi certo più drammatici e di più forti sbandamenti dell'«avventuriero onorato» nella passione del giuocatore d'azzardo, nella tentazione e negli intrighi della passione amorosa, ma che sostanzialmente appare giustamente fedele a quello spirito di verità che il poeta dichiarava nella prefazione dei *Mémoires* «ma vertu favorite») che tuttora si può ridecrivere, per sommi capi, la vicenda vitale di questo grande scrittore, la cui poesia non nasce da una concentrazione profonda e da una solitudine in opposizione al «mondo» e al flusso delle vicende personali e del suo tempo, ma viceversa sembra scaturire, variamente intensa e sicura, da un attrito costante entro l'attività artistica, entro la vita e la realtà umana, entro la loro amatissima, avventurosa, incessante trasformazione, entro il calore fertile e lieto dell'esperienza e dell'interesse per i rapporti della società umana, per la varietà ed omogeneità degli individui e dei loro caratteri personali e sociali.

Carlo Goldoni nacque a Venezia, il 25 febbraio 1707, da Giulio, vene-

ziano di nascita, ma di origine modenese, e da Margherita Salvioni, in una famiglia borghese che, dopo i larghi agi e la dissipazione del nonno paterno, conosceva ristrettezze e difficoltà variamente piú stringenti o piú superate a seconda delle fortune del capofamiglia, «avventuriero onorato» (e cosí il Goldoni amerà definire anche se stesso), mosso da una singolare «manie» di cambiamenti di residenza («mon père... ne pouvoit se fixer nulle part, manie qu'il a laissé en héritage à son fils»), e dedicatosi avventurosamente e tardivamente alla professione medica esercitata in varie città e paesi dell'Italia settentrionale e centrale.

Egli si era a un certo punto stabilito a Perugia e in quella città, dopo vari anni di separazione dalla famiglia rimasta a Venezia, fece venire Carlo che, dal 1716 al 1720, vi compí, nel collegio dei gesuiti, i primi studi, alternandoli con precoci letture di opere comiche, già iniziate nella casa veneziana (quando egli avrebbe già scritto, sugli otto o nove anni, una piccola commedia) e con un'applaudita prestazione di attore come personaggio femminile nella recita della *Sorellina di Don Pilone* del Gigli in una sala del palazzo degli Antinori, clienti e protettori del padre. E furon proprio, insieme alla nostalgia della madre, la precoce passione teatrale e la simpatia per i comici, amati, fra «mondo» e «teatro», per il loro costume avventuroso di artisti, che spinsero poi il ragazzo a interrompere gli insopportabili studi superiori di filosofia scolastica, iniziati a Rimini presso i padri domenicani (fra 1720 e 1721) e a fuggire in barca con la compagnia di Florindo de' Maccheroni¹ a Chioggia, dove il padre acconsentí al suo desiderio di rivolgersi agli studi di legge e lo inviò a Venezia a far pratica legale presso uno zio, l'avvocato Giampaolo Indrich, in attesa di sistemarlo a Pavia dove – in seguito alle sue avventurose peregrinazioni – era riuscito a procurargli un posto nel Collegio Ghislieri e dove Carlo poi frequentò, dal '23 al '25, i corsi di giurisprudenza.

Ma anche a Pavia la vocazione poetico-comica (che trovava alimento in nuove e piú larghe letture di opere teatrali inglesi, spagnole e francesi, a cui si aggiungeva poi la scoperta entusiasmante, a Chioggia durante una vacanza, della *Mandragola*) intervenne a rompere la *routine* dell'apprendista avvocato, quando egli si lasciò indurre da alcuni maligni compagni a scrivere una specie di «atellana», *Il Colosso*, che, descrivendo una mostruosa statua della bellezza femminile, formata con le varie parti del corpo di ragazze pavesi, illustrate e criticate, suscitò le ire delle famiglie di quelle ragazze e costò al Goldoni l'espulsione dal Collegio Ghislieri.

Egli tornò allora a Chioggia per poi seguire il padre – fra '25 e '27 – in lunghi viaggi e soggiorni nel Friuli, a Gorizia, a Lubiana, a Graz: lie-

¹ Il racconto di quel viaggio in compagnia dei comici, vivacemente descritti nella loro vita spensierata e capricciosa, anima una delle pagine piú deliziose dei *Mémoires* (in *Tutte le opere di C.G.*, a cura di G. Ortolani, Milano 1935, vol. I, pp. 24-25. Questa edizione, che è stata seguita anche per le altre citazioni, verrà successivamente indicata col titolo abbreviato *Opere*).

te esperienze di vita e di paesi, avventure erotiche iniziate e interrotte, fra scapataggine giovanile e istintivo gusto dell'intrigo amoroso, in mezzo alle quali può trovar luogo, accanto alla fiacca e solitaria continuazione degli studi giuridici a Udine, una prestazione registica del giovane appassionato di teatro con l'allestimento, a Vipacco, nel castello del conte Lantieri, della «bamboccia» del Martello, *Lo starnuto di Ercole*².

E così avventure amorose, esperienze del «mondo» entro la cerchia ristretta e stimolante di una vita cittadina provinciale, e prime prestazioni di scrittore comico, ancora in forme artigianali e dilettantesche (i due primi intermezzi, *Il buon padre* e *La cantatrice* del '29), s'intrecciano alla ripresa degli studi e ad una empirica attività giuridica nei nuovi soggiorni a Modena, a Chioggia, a Feltre, a Bagnacavallo, dove il padre, nel gennaio del '31, muore improvvisamente.

Dalla morte del padre e dalle difficoltà finanziarie della famiglia il Goldoni è costretto, anche se riluttante, a completare gli studi giuridici, a prender la laurea a Padova (dopo una notte passata al tavolo da giuoco!) e ad esercitare quella professione di avvocato che costituirà pure per lui una esperienza di vita di «mondo», riflessa a volte in certo gusto causidico o avvocatesco del suo linguaggio comico giovanile (fra uso diretto di forme di oratoria giuridica e uso ironico-comico di moduli da dottor Balanzon).

Ma anche questa attività, già intrecciata con saltuarie prestazioni di scrittore e pubblicista (l'almanacco del '32, *L'esperienza del passato*, *Astrologo dell'avvenire* o la tragedia per musica *Amalasantia*), viene presto bruscamente interrotta da una sfortunata vicenda amorosa con una dama e con la sua nipote con cui egli è costretto a fidanzarsi contro voglia, sicché per evitare un matrimonio infelice, nel '32, deve abbandonare la famiglia e Venezia e rifugiarsi a Milano, dove «l'avventuriero onorato» diviene gentiluomo di camera e poi segretario del residente di Venezia che egli segue a Crema, per poi venirne licenziato dopo un aspro dissenso. Di nuovo, entro un ritmo folto e rapido di avventure e di casi, di squilibri e riequilibri della sua mobile fortuna, si affacciano occasioni propizie all'esercizio della sua passione teatrale, tra le quali (dopo aver promosso spettacoli a Milano e aver scritto l'intermezzo giocoso *Il gondoliere veneziano* e la tragicommedia *Belisario*, per il capocomico Vitali e per il primo attore Casali) l'incontro a Verona, nel 1734, con il capocomico Giuseppe Imer, che conquista con la lettura del *Belisario*, componendo per lui un nuovo intermezzo giocoso, *La pupilla*, e seguendolo come poeta comico prima al teatro San Samuele di Venezia e poi a Genova.

Mentre così iniziava la sua feconda e pur difficile collaborazione con i

² Che può indicare anche una acuta capacità di scelta del giovane Goldoni. E il giudizio che di quella commedia per burattini dà poi il Goldoni nei *Mémoires* è pure di rara acutezza e di forte aiuto per l'interpretazione di quella squisita opera martelliana (sulla quale si veda il mio saggio *Pier Jacopo Martello e le sue commedie «per letterati»*, nel vol. W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1984³, pp. 152 ss).

comici di mestiere, a Genova, nel '36, incontrava una fanciulla, Nicoletta Conio, che divenne la sua compagna fedele e condivise da allora in poi la sua vita avventurosa e «ambulante», portandovi un elemento di maggiore regolarità e frenando le più dispersive tendenze dello scrittore: la passione del giuoco, la rovinosa galanteria, la prodigalità e il disordine nella propria piccola amministrazione.

Con lei il Goldoni ritornò a Venezia rimanendovi per alcuni anni, fino al '43, intensificando la sua attività di scrittore teatrale, al servizio dell'Imer e del nobiluomo Grimani, proprietario del San Samuele e del San Giovanni Grisostomo, e iniziando quella riforma del teatro che (per quanto nei *Mémoires* sia configurata nelle forme di una volontà e consapevolezza di scopi, e soprattutto con una gradualità di attuazione, senza dubbio superiori alla realtà) venne impostata più centralmente sulla vera e propria commedia, dopo un esercizio più compatto di tragicommedie e tragedie come il *Rinaldo di Montalbano* e l'*Enrico re di Sicilia*, continuato saltuariamente con opere per musica quali il *Gustavo Vasa*, l'*Oronte re de' Sciti* e la *Statira*.

Nel '38 infatti il Goldoni componeva il *Momolo cortesan*, canovaccio da commedia dell'arte, ma con la parte del protagonista interamente scritta, e – con tale metodo ibrido, ma già singolarmente efficace nello sfruttamento delle qualità inventive dei comici dell'arte e nel loro indirizzo alla recitazione di una parte organicamente scritta – proseguiva poi con *Il prodigo ossia Momolo sulla Brenta*, con *La bancarotta ossia Il mercante due volte fallito*, per giungere nel '43 (pur dopo intermedie concessioni agli attori e al pubblico in commedie interamente «a soggetto» come *Le trentadue disgrazie di Arlecchino*) alla *Donna di garbo* che sarà rappresentata solo quattro anni dopo, e che è la sua prima commedia interamente scritta.

Ma intanto, malgrado la sua attività teatrale e qualche sporadico ritorno alla professione legale (cui si aggiunse, dal '41 al '43, un singolare incarico diplomatico come console della Repubblica di Genova che non gli fruttò emolumenti, ma poté costituire un'esperienza di avvenimenti politici osservati, riferiti e spesso giudicati con notevole acume, utile alla sua più generale conoscenza del «mondo»), la situazione finanziaria del Goldoni si faceva particolarmente pesante anche per il peso di uno scioperato fratello, per la cessazione, a causa della guerra, dell'introito di alcune rendite dell'eredità modenese del padre e per la truffa di un avventuriero raguseo.

Perseguitato dai creditori il poeta dovè così, con la moglie, abbandonare precipitosamente Venezia aggregandosi, in Rimini, a una compagnia di comici al servizio dell'esercito spagnolo che combatteva in Romagna nella guerra di successione austriaca. Si trovò pertanto, con Nicoletta, nelle peripezie della guerra, saltuariamente esercitando le sue qualità di scrittore ora al servizio degli spagnoli ora al servizio degli austriaci e trovandosi a volte esposto a pericoli gravi e ad avventure complicate, che nella narrazione dei *Mémoires* provocano quel brillante ritmo raccorciato e rapido di peripezie a lieto fine che è costitutivo di quell'opera autobiografica e che si alimenta

indubbiamente delle forme autentiche dell'esperienza vitale e della *Weltanschauung* del Goldoni³.

Al termine di queste peripezie il poeta pensò (con l'idea poi abbandonata di raggiungere Genova e la casa della moglie) di passare per la Toscana per visitarla e per «familiarizzarsi» con fiorentini e i senesi «qui sont les textes vivants de la bonne langue italienne». Passò così quattro mesi a Firenze, dove entrò in amicizia col Rucellai, il Cocchi, il Gori, il Lami (autorevoli rappresentanti della cultura riformistica toscana), e, dopo un breve soggiorno a Siena, dove ammirò esageratamente il famoso improvvisatore Bernardino Perfetti (esagerazione che pur si comprende nel gusto goldoniano della facilità inventiva e della pronta comunicabilità poetica), si recò a Pisa dove intendeva rimanere pochi giorni e vi rimase invece per tre anni interi, dall'autunno del 1744 alla Pasqua del '48, avendovi trovato accoglienza generosa e occasione di sistemazione agiata nella ripresa attivissima della professione di avvocato.

Fu per lui un periodo felice e lieto, così ben caratterizzato nei modi di estrema socievolezza della civiltà settecentesca, a lui così congeniali, attraverso i quali la sua stessa sistemazione pisana fu occasionata da un suo casuale ingresso nel giardino di palazzo Scotti, durante una seduta della colonia arcadica di Pisa, e della sua recita di un sonetto che gli procurò l'ammirazione e l'amicizia dei colti nobili e borghesi pisani⁴: un periodo di lavoro legale, ma insieme di incontri e svaghi in una società colta e civile che dové contribuire parecchio anche all'allargamento delle conoscenze letterarie goldoniane, a un maggiore e più concreto contatto con una tradizione letteraria, teatrale e linguistica che non fu senza importanza nella maturazione della sua personalità.

Del resto l'attività forense non restò unica nel suo soggiorno pisano, ché una lettera del Sacchi e una visita dell'altro famoso Arlecchino, il Darbes, lo spinsero a tornare all'attività comica con il *Tonin bella grazia*, *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato*, *Il servitore di due padroni*. E mentre a Livorno egli assisteva alla recita e al successo della *Donna di garbo* da parte della compagnia del Medebach, venne da questo impegnato – nel settembre del '47 – a divenir suo poeta comico a Venezia, al teatro Sant'Angelo. Con il ritorno a Venezia nel 1748, l'attività comica goldoniana assume il suo ritmo più intenso ed impegnativo, s'impone e si crea un pubblico, si adopera a

³ Si rilegga così il c. XLVI della prima parte dei *Mémoires* che narra della fuga degli spagnoli, del furto del suo bagaglio ad opera di ussari austriaci e del suo fortunoso recupero in un andirivieni romanzesco di peripezie, di provvidenziali incontri fino alla soluzione felice (*Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 208-212).

⁴ È un episodio giustamente noto per la pagina ariosa dei *Mémoires* che lo rievoca e per il suo significato rivelativo del costume socievole settecentesco, che nella vita delle colonie arcadiche (anche in una fase ormai più stanca e convenzionale) trovava una sua precisa estrinsecazione, permettendo anche il facile «riconoscimento» fra letterati italiani di varie «patrie» locali.

difenderlo contro la rivalità e l'inimicizia del Chiari, si precisa – attraverso questa lotta a suo modo vigorosa e persuasa, in cui il Goldoni uomo e poeta impegna e rivela la sua salda, inesausta energia, la sua profonda volontà artistica, la sua vocazione geniale – nella sua concreta qualità di riforma e di creazione di un nuovo teatro in cui convergono e si fondono l'acuta sensibilità storico-sociale, la curiosità profonda per il «mondo» e per il suo fecondo movimento di apertura e di intrinseca libertà, e le alte qualità comico-teatrali del Goldoni.

Al di là delle prime prove del '48-49 (*La vedova scaltra*, *La putta onorata*, *La bona mugèr*, *Il cavaliere e la dama*) è nel '50-51 che il Goldoni condusse la sua piú celebre e audace battaglia teatrale, con l'impegno, mantenuto e superato, delle sedici commedie nuove aperte dal programma di poetica in azione del *Teatro comico* e poi continuate – nella foga di un'ispirazione che cresce, varia, si allenta ed elasticamente si riprende e consolida – con le altre diciassette commedie del '51-52 e con quelle del '52-53, fra cui spicca, come vertice di questo eroico periodo, *La locandiera*.

Egli aveva cosí anche assolto il suo impegno di autore stipendiato dal Medebach. Sicché, accortosi della molto dubbia generosità di questo, poté abbandonarlo e passare, nell'aprile del '53, alle dipendenze dei fratelli Vendramin, proprietari del teatro San Luca.

Qui il lavoro poetico del Goldoni sembra subire i contraccolpi negativi del suo stesso successo, non facile da mantenere, e della gara con il Chiari e dei mutamenti del gusto percepibili in quegli anni verso il romanzesco, l'esotico, il fantastico, nonché delle crescenti critiche linguistiche e letterarie dell'Accademia purista dei Granelleschi e, poi, di Carlo Gozzi.

È l'epoca lunga e complicata che giungerà fino al '58-59 e che vede il poeta alternare l'attività per il suo pubblico veneziano con quella in altre piazze teatrali d'Italia (a Bologna nel '55, a Parma nel '56, a Roma nel '58-59 al teatro di Tordinona) e impegnarsi – con costante lena ma con maggiore frequenza di incertezze, ritorni, sbandamenti di gusto, pur con effettivi arricchimenti e con puntate intense nel suo mondo poetico piú vero: si pensi al *Campiello* – in una lotta a piú fronti, accettando dai suoi rivali, e dalle esigenze nuove del pubblico, il verso martelliano, la favola complicata e romanzesca, l'insaporimento esotico e patetico delle vicende, spostando spesso il centro del suo piú geniale interesse dalla poesia del «vero» e del «naturale», con cui aveva già conquistato l'ammirazione del grande Voltaire⁵, verso la peripezia, la grandiosità d'effetto (le portentose macchine di vicende

⁵ Si tratta dei noti versi sul Goldoni «pittore perfetto della natura» che il Voltaire mandò all'Albergati e che furono poi stampati nel n. 45 della «Gazzetta Veneta»:

Aux critiques, aux rivaux
la Nature a dit, sans feinte:
«Tout auteur a ses défauts,
mais ce Goldoni m'a peinte».

e di folla di personaggi del barone di Liveri), e certo sentimentalismo irrorato di spiriti vagamente preromantici-romanzeschi.

Eppure, come poi meglio vedremo, non mancarono in questo periodo opere autentiche e originali, e l'esperienza generale di questi anni fu importante per la grande ripresa dell'ultima stagione veneziana, successiva ai due anni ('58-59) passati a Roma. È il periodo '59-62, durante il quale il Goldoni, ritornato al teatro San Luca, raggiunse la piena maturità della sua grande poesia: dagli *Innamorati* ai *Rusteghi*, alla *Casa nova*, a *Sior Toderò brontolon*, alle *Baruffe chiozzotte*.

Ma, nonostante questi capolavori con cui il Goldoni si affermava come poeta profondo della simpatia per la vita degli uomini entro la situazione concreta di una società – quella veneziana – interpretata e rappresentata in sé e nel suo significato di *civitas* mondana (piena di vivace socievolezza e mossa, malgrado le forti remore della struttura sociale e politica della repubblica oligarchica e conservatrice, da un certo processo di affermazione della borghesia e del popolo e da prudenti iniziative riformistiche di alcuni esponenti della stessa classe dirigente aristocratica), la sua situazione a Venezia si fece sempre più difficile a causa della guerra dura ed abile condotta contro di lui da rivali e nemici sempre più agguerriti e decisi, come Carlo Gozzi, con il successo popolare delle sue *Fiabe* e con le sue chiare denunce circa lo spirito di «insubordinazione» contro la nobiltà e di sovversione sociale delle commedie goldoniane.

Né, d'altra parte, può svalutarsi l'attrazione che l'invito del Théâtre Italien di Parigi a un impegno per due anni, con onorevole provvisione, poté esercitare sul Goldoni e sul suo desiderio di portare il proprio teatro alla conquista della maggiore capitale dell'Europa continentale.

Così nell'aprile del '62 (dopo la rappresentazione – il 23 febbraio – di *Una delle ultime sere di carnevale*, addio festoso e patetico alla città della sua vita e della sua poesia) il Goldoni partì per Parigi dove rimarrà, senza interruzioni, sino alla morte.

Ma se Parigi divenne subito oggetto di vivo amore per il Goldoni che vi verificava insieme il suo esaltante gusto per la realtà, più ricca di quanto ci si possa immaginare, e la sua passione per la città organizzata, per la vita socievole e comoda, e se a Parigi egli trovò consuetudini di amicizie e ammirazione alta dei «philosophes» e dei letterati e artisti più avanzati (Voltaire, Rousseau, Diderot, Fréron, Rameau), la direzione della Comédie Italienne risultò più difficile del previsto: attori impreparati e diffidenti di fronte alla «riforma» goldoniana, pubblico fedele alla commedia dell'arte come alternativa ben distinta al tipo di commedia *larmoyante* o alla tragedia classicistica.

Sicché il poeta ormai anziano dovè, con la sua instancabile pazienza e fiducia attiva, ricominciare come daccapo, in ambiente francese, l'opera della sua riforma: dalla composizione di semplici «canovacci» (da cui spesso pur ricavava «commedie», come il *Ventaglio*, che inviava a Venezia, al *Vendra-*

min) risalire pian piano alla commedia interamente scritta, prima con le maschere (come *L'amor paterno*, del '63), poi, assai piú tardi, interamente di «carattere».

Come furono *Le bourru bienfaisant*, rappresentato con grande successo il 4 novembre 1771, e – con diverso esito – *l'Avare fastueux*, del 1776. Ma queste ultime commedie in francese furono scritte già fuori dell'impegno con la Comédie Italienne scaduto nel '64, quando il Goldoni trovò impiego, nel '65, come maestro d'italiano di Madama di Francia, la primogenita di Luigi XV, per poi, nel 1771, divenire ancora maestro d'italiano «des enfants de France» e pensionato con un migliore, ma sempre modesto stipendio. Finché, abbandonata Versailles, dove era vissuto in quegli anni, lieto dell'amicizia e benevolenza di re e principi, ma poco dotato di qualità cortigiane alla cui mancanza egli attribuì il suo relativo successo di fortuna («j'étois à la Cour, et je n'étois pas courtisan⁶»), il Goldoni ottenne da Luigi XVI una gratificazione straordinaria e un onorario annuo, alla cui modestia il vecchio scrittore cercò di sopperire con imprese pubblicitiche ed editoriali, come quella, fallita, di un «Giornale di corrispondenza italiana e francese»⁷, nel 1783, o come la traduzione in italiano dell'*Histoire de miss Jenny* di Madame Riccoboni uscita a Venezia nel 1791. E intanto scriveva, con singolare piacere, i suoi *Mémoires* che, nella terza parte, dedicata al soggiorno parigino, si aprono, al di là delle vicende personali, al compiaciuto frequente indugio su aspetti della vita parigina nella sua avida curiosità di cose nuove (il pallone aerostatico, le scoperte piú assurde, i nuovi giornali seri o scandalistici, i nuovi spettacoli), nella sua fervida socievolezza a vari livelli sociali, nella sua lieta fruizione di nuove sistemazioni urbanistiche (come quella del Palais Royal). Attenzione mai spenta alla vita associata, alla città e alla natura organizzata per la comodità e l'agevolezza dei rapporti fra gli uomini, che ci conferma, anche in questa estrema stagione della vita goldoniana, la forza di simpatia vitale, la riserva di fiducia e di ottimismo proprie di questo inteso rappresentante della settecentesca «joie de vivre», su cui mai s'imposero definitivamente la stanchezza, la noia, l'ombra della morte, anche quando questa era cosí vicina, e quando malattie e miseria cosí mal corrispondevano alla sua imponente opera di scrittore e di uomo di teatro.

⁶ *Mémoires*, troisième partie, chap. VII, in *Opere*, ed. cit. vol. I, p. 466.

⁷ Il programma di quel giornale interessa come indice del forte gusto goldoniano di curiosità per la cultura e il costume mai dissociati, del suo istintivo bisogno di divulgazione e di diffusione di idee nuove e di nuove abitudini a cui si legava anche l'origine di molte delle sue commedie. «L'histoire, les sciences, les arts, les découvertes, les projets, la typographie, les spectacles, la musique, les loix, la police, les moeurs, les usages, les caracteres nationaux, les fêtes publiques, les cérémonies, les nouvelles, les anecdotes» (*Mémoires*, troisième partie, chap. XXXV, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 585). E può persino interessare per il finale scherzoso in cui, assicurando il lettore che gli estensori del giornale assoceranno il loro «zèle pour le public» e «l'attention à leur propre intérêt», il Goldoni affermerà, da buon scrittore borghese, che «l'homme riche ne travaille gueres».

Nel 1792 quel «buon vecchietto» (come lo chiamò nella sua *Vita* l'Alfieri, che lo aveva più volte visitato a Parigi) aveva sofferto una grave malattia e, nel luglio, gli era stata tolta, per decreto della Convenzione, la pensione reale che era ormai l'unica fonte di sostentamento per lui e per l'amorosissima compagna.

Morì il 6 febbraio 1793, un giorno prima che Joseph-Marie Chénier perorasse in suo favore davanti alla Convenzione e ottenesse la restituzione della sua pensione, come ben dovuta a uno scrittore che con la sua opera aveva pur contribuito alla causa della libertà e della rivoluzione.

II

LA MISURA UMANA DEL GOLDONI¹

È necessario anzitutto liberarsi dal ritratto superficiale e abusato di un Goldoni frivolo e scettico, curioso osservatore sorridente di una realtà che lo interessa solo come materia di ridicolo (quello che fu, ad esempio, un Fagioli), e reagire a certe pericolose deduzioni da confronti che vanno semmai adoperati per delimitare l'ambito dei suoi interessi, per qualificare obbiettivamente e positivamente il suo atteggiamento di fronte alla vita, restituendo a questo la sua validità storica e la sua personale originalità.

Goldoni non lotta come l'Alfieri contro il limite della realtà, non sente l'amara scontentezza di una vita e di una civiltà contro cui l'Alfieri reagiva con la sua ansia di infinito, con il suo individualismo titanico, con la sua rivolta preromantica ed eroico-pessimistica². Egli accetta il limite della realtà con fiducia e letizia, sente la ricchezza inesauribile della realtà e la ama, soprattutto la realtà umana, la casa, la città degli uomini, le loro relazioni socievoli, il saldo terreno su cui si svolge l'avventura ricca ed avvincente della vita.

D'altra parte il Goldoni sentì anche fortemente e spontaneamente (non tanto attraverso studi e letture, quanto attraverso un'esperienza viva e congeniale) i valori medi fondamentali della civiltà illuministica quale si venne attuando in Italia specie nelle sue forme più popolari e comuni. E anzitutto egli sentì con grande serietà il valore della vita, ebbe fiducia nei suoi precisi termini mondani, nell'assenza di ogni spiegazione e destinazione metafisica e trascendente. Donde la chiara antipatia per la filosofia medievale scolastica³ e, nella scarsa disposizione ad ogni meditazione filosofica, la convinzione

¹ Si veda il più lungo e omonimo mio saggio in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit., dove pure il lettore può trovare un altro mio studio, qui ripreso in alcuni dei suoi elementi, su *Goldoni rimatore*, nonché una serie di recensioni e di interventi goldoniani; altre mie recensioni successive possono trovarsi nella sezione *Settecento* della mia rivista «La Rassegna della letteratura italiana», edita dalla Casa Sansoni di Firenze. [Il saggio «più lungo e omonimo» al quale Binni si riferisce è qui riprodotto alle pp. 57-70]

² Rinvio ad un mio intervento sulla relazione di G.G. Ferrero a proposito dei rapporti fra *Mémoires* e *Vita* alfieriana al Convegno goldoniano di Venezia del 1957 (in *Classicismo e Neoclassicismo* cit., pp. 299-300) [qui alle pp. 53-54].

³ Come si può tra l'altro vedere da un passo dei *Mémoires*, in cui rievocando i suoi studi filosofici a Rimini parla con ironia del professore «che era tomista fin nel fondo dell'anima», deride i suoi termini e ragionamenti «scolastici», e poi aggiunge: «La Philosophie moderne n'avoit pas encore fait les progrès considérables qu'elle a fait depuis, et il falloit se tenir (les Ecclésiastiques surtout) à celle de Saint Thomas ou à celle de Scot, ou à la péripatéticienne,

che la sua epoca fosse arrivata ad una migliore «filosofia pratica», fatta per la vita, traducibile per lui in filosofia del «buon senso», filosofia per tutti, volta al bene della città degli uomini.

La vita è sentita interessante nell'*hic et nunc*, nella sua realtà fra nascita e morte; e come il Goldoni non sente il problema metafisico, egli non sente il pensiero tormentoso della morte e se accenna ad essa non vi si indugia, se deve dare, nelle sue lettere, la notizia della scomparsa di un amico, lo fa con un certo distacco e subito ritorna alle cose dei vivi, che tanto seriamente lo interessano e lo commuovono. «Mi dispiace», scrive al Paradisi il 28 marzo 1763, «doverle dare la cattiva nuova – la morte di un comune amico – che ha inteso; ma ella mi ha comandato; ed io ho obbedito. Un buon filosofo dà e riceve con indifferenza le notizie dei morti, sicuro di dover arrivare allo stesso fine. Parliamo ora dei vivi ecc.»⁴. E lo stesso ricordo della scomparsa dei propri amatissimi genitori è per lui occasione di rievocare la loro vita, le qualità del loro carattere e della loro vitalità, non occasione di rimpianto, sospiro e meditazione.

E si pensi, del resto, ad una celebre descrizione della battaglia di Parma cui il Goldoni assisté, nel 1733, dalle mura della città. Se l'orribile visione del campo di battaglia coperto di morti, di cadaveri denudati dai ladri, provoca naturalmente un senso di pietà nel suo animo tutt'altro che insensibile, egli non indugia su questo motivo e si rivolge anzi con più intima energia alla descrizione della città in festa per lo scampato pericolo, e in questa descrizione di vita la sua pagina si fa più vibrante e poetica⁵.

La visione o il pensiero della morte (assai rari nella sua opera) lo inducono dunque a immergersi con maggiore intensità nella fruizione e nella fiducia della vita.

Né il Goldoni ha speciale interesse per la religione e per i suoi ministri. Non che si possa accettare l'idea del Vittorini, secondo cui l'assenza totale dei sacerdoti dalle commedie goldoniane sarebbe l'indice di una volontaria esclusione di ogni mediazione sacerdotale nella nuova vita civile⁶, ché questa esclusione deriva semplicemente dalla proibizione, a Venezia ed altrove, di portare sulla scena personaggi e questioni religiose. Ed anzi, in una lettera da Roma al Cornet del 28 aprile 1759, il Goldoni si rammaricava di non potere utilizzare nel suo teatro il magnifico materiale comico che gli veniva dall'ambiente ecclesiastico romano: «In Roma avrei modo di provvedermene [di nuovi caratteri], ma sono coperti di certe divise interdette alle scene, e lo spogliarli di queste è lo stesso che far veder una donna disabbigliata»⁷.

ou à la mixte, qui toutes ensemble ne font que s'écarter de la Philosophie du bon sens» (première partie, chap. IV, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 22).

⁴ *Opere*, ed. cit. vol. XIV, p. 278.

⁵ *Mémoires*, première partie, chap. XXXII, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 147 ss.

⁶ Cfr. E. Vittorini, *Introduzione a C. Goldoni, Commedie*, I, Torino 1952.

⁷ *Opere*, ed. cit., vol. XIV, p. 216.

Ma già questa lettera mostra come l'atteggiamento del Goldoni verso i ministri del culto fosse per lo meno molto spregiudicato ed ironico (nella stessa lettera continuava: «La commedia si abbevera ad un vasto fonte, ma alcuni rivoli più fecondi non soffrono esser toccati e alcune volte le convien soffrire l'astinenza nell'abbondanza...»), e quando a Parigi, nella sua vecchiaia, il poeta poteva esprimersi con maggior libertà, più volte nei *Mémoires* egli introdusse ritratti di religiosi, e tutte le volte il suo tono si fa particolarmente ambiguo, quando non si fa apertamente ironico nel tratteggiare caratteri di ipocrisia, di interessata pietà, di secolare abilità diplomatica.

Allorché, per esempio, nella narrazione del suo viaggio di ritorno a casa, dopo l'espulsione dal collegio Ghislieri di Pavia, descrive le tristi giornate passate nella navicella che lo conduce, pieno di rimorsi, verso Chioggia, la sua pagina, all'improvviso, si fa particolarmente umoristica e compiaciuta nel raccontare l'incontro con un domenicano:

Le soir on m'envoye chercher pour souper, je refuse d'y aller; quelques minutes après j'entends une voix inconnue, qui d'un ton pathétique prononce ces mots, *Deo gratias*; il faisoit encore assez clair, je regarde par une fente à travers de la porte, et je vois un Religieux qui s'adressoit à moi; j'ouvre la coulisse, il entre. C'étoit un Dominicain de Palerme, frère d'un fameux Jésuite, très-célebre Prédicateur; il s'étoit embarqué ce jour-là à Plaisance, il alloit à Chiozza comme moi: il savoit mes aventures, le Patron lui avait tout révélé, il venoit m'offrir des consolations temporelles et spirituelles que son état le mettoit en droit de me proposer, et dont ma position paroissoit avoir besoin.

Il mettoit dans son discours beaucoup de sensibilité et beaucoup d'onction; je lui voyois tomber quelques larmes, du moins je lui vis porter son mouchoir aux yeux; je me sentits touché, je m'abandonnai à sa merci.

Le Patron nous fit dire qu'on nous attendoit; le Révérend Père n'auroit pas voulu perdre sa collation, mais il me voyoit pénétré de componction; il fit prier le Patron de vouloir bien attendre un instant; ensuite il se tourne vers moi, il m'embrasse il pleure, il me fait voir que j'étois dans un état dangereux, que l'ennemi infernal pouvoit s'emparer de moi, et m'entraîner dans un abyme éternel. J'étois sujet, comme je l'ai déjà annoncé, à des accès de vapeurs hypocondriaques, j'étois dans un état pitoyable; mon exorciste s'en aperçut, il me proposa de me confesser, je me jette à ses pieds. Dieu soit béni, dit-il; oui, mon cher enfant, faites votre préparation, je vais revenir, et il va souper sans moi.

Je reste à genoux, je fais mon examen de conscience; au bout d'une demi-heure le Père revient avec un bougeoir à la main; il s'assied sur mon coffre: je dis mon *Confiteor* et je fais ma confession générale avec l'attrition requise, et une contrition suffisante; il s'agissoit de la pénitence; le premier point, c'étoit de réparer le tort que j'avois pu faire à des familles, contre lesquelles j'avois lancé des traits satyriques. Comment faire pour le présent? En attendant, dit le Révérend Père, que vous soyez en état de vous rétracter, il n'y a que l'aumône qui puisse fléchir la colere de Dieu car l'aumône est la premiere œuvre méritoire qui efface le péché. – Oui, mon Père, lui dis-je, je la ferai. – Point du tout, répliqua-t-il, il faut faire le sacrifice sur-le-champ. – Je n'ai que trente paules. – Eh bien, mon enfant, en se dépouillant de l'argent qu'on possède, on a autant de mérite que si on donnoit davantage. Je tirai

mes trente paules, je priai mon Confesseur de s'en charger pour les pauvres; il le voulut bien, et me donna l'absolution.

Je voulois continuer encore, j'avois des choses à dire que je croyois avoir oubliées; le Révérend Père tomboit de sommeil, ses yeux se fermoient à tout moment; il me dit de me tenir tranquille, il me prit par la main, il me donna sa bénédiction, et alla bien vite se coucher.

Nous restâmes encore huit jours en chemin, je voulois me confesser tous les jours, mais je n'avois plus d'argent pour la pénitence.⁸

Non si tratta solo di una inclinazione, tipica dei *Mémoires*, a tradurre tutto in tono di lieve e gustosa commedia, a rivedere la propria vita con un bonario umorismo, assecondato dalla singolare congenialità di uno stile che ha assimilato con grande perizia le qualità ironiche del francese settecentesco, ché tutta la scena deliziosa è costruita con uno spirito innegabile di volontaria satira (anche se così sottile e misurata) di un costume secolare, di una interessata pietà di cui il Goldoni riflette in maniera abilissima nel suo linguaggio le particolarità di discorso e di azione insinuante e tempestiva.

È del resto, come tutte le volte che egli accenna a culti ed a oggetti di devozione, a santuari (il sant'anello di Perugia o la santa casa di Loreto)⁹, la sua pagina si fa lievemente irridente ed ironica (ed anche in questo egli aderiva istintivamente ad una svalutazione illuministica di ogni forma di superstizione e di devozione tradizionale), così ogni volta che parla per se stesso (e si badi bene solo per il periodo più giovanile, per l'epoca della sua incerta formazione, dei suoi entusiasmi inesperti) di crisi di misticismo, di improvvisi impeti di fede e di devozione, il Goldoni li ricollega assai crudamente a momenti di debolezza, ad accessi della sua nevrastenia o, come appare più indicativo in termini settecenteschi, ai suoi «vapori ipocondriaci»¹⁰.

Né si arrivi perciò ad immaginare un Goldoni combattivo «libero pensatore» o profondamente irreligioso (o magari precisamente aderente alla religiosità deistica massonica¹¹): Goldoni non sentiva il problema religioso

⁸ *Mémoires*, première partie, chap. XIV, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 61-63.

⁹ La falsa devozione lo porta addirittura ad un certo tono di sdegno, come si può vedere nel racconto della seduzione che una falsa devota napoletana esercita su di un giovane americano bigotto. Prima il tono è di commedia (la donna chiama un giorno il giovane, lo fa inginocchiare davanti ad un'immagine sacra, lo invita a ringraziare la Vergine e Dio e a gridare al miracolo perché il marito è morto ed essa può sposare il giovane americano), ma poi nella riflessione sull'ipocrisia, unica qualità che non si può perdonare ad una donna, il tono si fa più amaro e reciso (*Mémoires*, troisième partie, chap. XXXV, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 586-587).

¹⁰ Cfr. *Prefazioni* all'edizione Pasquali delle *Commedie*, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 660, dove il Goldoni fa la caricatura di una di queste sue crisi, quando va dal padre «in aria di penitente e col collo torto» a dirgli che voleva farsi frate, e il padre, che era un uomo dabbene, ma non bacchettone, e che lo voleva «cristiano, ma non santocchio», conobbe subito «che i suoi vapori erano la sua ispirazione» e con un po' di distrazione e di vita socievole gli tolse ogni desiderio di «chiostro» e di «cappuccio».

¹¹ Non si dia eccessivo peso alla commedia *Le donne curiose* del 1753, in cui la rappresentazione della vita di una loggia massonica (spiegata come ritrovo dove «si discorre delle

e la devozione confessionale che facilmente riduceva a superstizione popolare o strumento di interessi egoistici e mondani. E se egli continuava ad accettare i termini piú generali della religione tradizionale e parlava (ma non molto) di Dio e di Provvidenza, egli in realtà li riempiva di un valore istintivamente immanentistico e pratico, li considerava come legati alla sua fiducia nella vita, al suo amore ottimistico per la vita, al suo spontaneo rispetto per l'attività umana in una realtà impensabile per lui senza gli uomini e le loro città, resa seria e interessante dai valori connessi alla vita umana, alla convivenza civile.

Nei limiti del soggetto d'occasione e del tema «commissionato», anche le rime giovanili, i canti sparsi nelle commedie o nei drammi giocosi e soprattutto i *Componimenti diversi* (pubblicati dall'autore stesso e da lui presentati come «barzellette in verso, dette abusivamente Poesie»¹²) possono servire allo studio del Goldoni per verificare la tipica disposizione del suo animo di fronte alla vita, l'inclinazione naturale dei suoi sentimenti e dei suoi essenziali e semplici ma sicuri ideali, in una notevole conferma e integrazione delle offerte che in tal senso piú direttamente ci vengono dai *Mémoires* e dalle *Lettere*. Molti dei *Componimenti diversi* sono infatti di argomento religioso, ma confermano la fondamentale mentalità goldoniana, estranea ad ogni profonda tensione religiosa e capace soltanto di accettare una «pietà» illuminata, ridotta ai termini essenziali di un cristianesimo umanitario e civile (al massimo entro i limiti della «regolata devozione» del Muratori «il buon prevosto», come egli significativamente lo chiama, privilegiando la «bontà», l'umile condizione di «prevosto» rispetto all'imponente figura dell'uomo di cultura), sempre dentro la cornice di un moderato edonismo, di quella onesta letizia, di quella «gioconditate» che egli definisce «vera felicità dell'uomo onesto»¹³. La stessa vita religiosa delle giovani monache viene rappresentata

novità del mondo, si leggono dei buoni libri, si giuoca a qualche giuoco d'ingegno senza l'interesse di un soldo. Qualche volta si pranza, qualche volta si cena, si passano due o tre ore in buona società, da buoni amici e si gode il miglior tempo di questo mondo») è solo prova della diffusione massonica in Italia e a Venezia e dell'attenzione del Goldoni a questo nuovo importante fenomeno di associazione pratico-ideologica bonariamente risolto (e magari difeso) nelle sue forme piú conviviali e latamente culturali-progressive, senza che ciò implichi né la certezza di un'attività muratoria del Goldoni né, tanto meno, di una sua adesione alla religiosità massonica. Sul problema dell'appartenenza del Goldoni alla Massoneria, a parte precedenti e labili congetture, si veda adesso nel bel libro di C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze 1974, il capitolo *I liberi muratori a Venezia* e le pagine ivi dedicate al Goldoni e alle *Donne curiose*. Comunque la conclusione del Francovich resta dubbia circa l'appartenenza o meno del Goldoni alla libera muratoria e ciò che resta sicuramente escluso è quanto sopra dico circa quel tipo di religiosità deistica massonica che in genere non manca anche nella versione piú libera e progressista della massoneria inglese cui il Francovich avvicina la sopraddetta commedia.

¹² Del resto simili dichiarazioni di modestia coincidono bene anche coll'ironico rifiuto di tendenze della poesia settecentesca che il Goldoni avverte aliene dalla sua poetica perché generalmente velleitarie e retoriche.

¹³ E si noti ancora che, mentre questi componimenti sono chiaramente «commissionati»

nel suo aspetto lieto di tranquilla fruizione di modesti e consistenti piaceri: l'agio delle conversazioni femminili, i poco faticosi lavori che insaporiscono le ore del chiostro, le gradevoli refezioni non turbate da preoccupazioni e da passioni disordinate e inquiete. Lo stesso stato conventuale viene così singolarmente a prendere una sua luce dalla seppur parziale fruizione della modesta poesia degli «onesti piaceri» della vita, della letizia di una attività piacevole e socievole (il solitario è figura aberrante per il Goldoni e sfugge del tutto al suo mondo così intensamente intessuto di rapporti), da abitudini liete e a loro modo familiari:

Che bel diletto nella santa cella
levarsi la mattina innanzi al sole,
salutare il suo Dio, sposa ed ancella,
con sante preci ed umili parole;
e quando il coro a salmeggiar appella,
cantar quell'Ora che cantar si vuole,
udir la messa con divozione,
poscia andar diviato a colazione!

Bevere in compagnia la cioccolata,
or nella propria cella, or dell'amica,
poi l'obbedienza che l'è destinata
far prontamente e non temer fatica.
Chi della sagrestia va incaricata,
chi nell'infermeria l'obbligo implica:
chi alla porta, chi al pan, chi alle aziende,
chi a comandar, chi a provvedere intende.¹⁴

Tutto punta, in questi componimenti per monache, a ricreare un'atmosfera gioiosa e tranquilla, un'aura di lieto fervore da cui il poeta può ben bandire «la malinconia», tante sono le immagini piacevoli di cui orna la vita conventuale, creando insieme, con mano divertita e briosa, delle vere e proprie stampe del Settecento, delle scene gustose, anche se poco approfondite, di un costume rilevato nei suoi tratti più congeniali alla simpatia goldoniana per una condizione lieta e ottimistica, per gli interni abitati e caldi di vita socievole. E si leggano in proposito, nel capitolo veneziano al padre Zanetti, la descrizione dei piaceri delle stagioni in un monastero agiato e ben organizzato o, nel capitolo per suor Maria Cecilia Milesi, la briosa scenetta della cucina delle monache dipinta preziosamente in un ovo pasquale:

e appartengono alla zona di vita veneziana, i *Mémoires* parigini documentano sia una maturata adesione a elementi anticlericali dell'illuminismo francese più avanzato sia una maggiore autenticità della più vera prospettiva goldoniana liberata dalle remore della società e del governo veneziano e aperta dal diverso clima culturale di Parigi.

¹⁴ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 350.

I peltri s'ha depento in tre fazzae,
 e i sechi, e le fersore, e le graele,
 e le converse al fogo destinae.
 E de novizze, muneghe e putele
 una trupa, che porta a cusinar
 oseleti, brisiole e polastrele.
 Tute quante in t'un fià vol ordenar
 chi el lessò, el rosto, chi el stufà o el ragú,
 e chi fa le converse desputar.
 Chi porta de le legne e buta su,
 chi parechia a le inferme el paninbrodo,
 e chi beve, e chi sua, che no pol piú.¹⁵

Naturalmente in questi versi, anche nei loro momenti migliori, i motivi goldoniani non hanno un valore veramente poetico e si sbiadiscono in un esercizio nettamente marginale rispetto alle commedie, ch , malgrado tutto, le necessit  dell'occasione e del tema si fan pur sentire. E tuttavia anche in essi affiora quell'atteggiamento goldoniano per il quale tutto ci  che non serve alla vita della citt  degli uomini   inutile e dannoso, tutto ci  che rompe l'essenziale comunicazione fra gli uomini   addirittura (se Goldoni avesse potuto adoperare tale termine) peccaminoso: cos  l'ipocrisia, grande nemica del Goldoni e del Settecento razionalistico e illuministico, a cui egli oppone, con un tono che si fa serio e persino entusiastico, la sincerit , la franchezza, il senso d'onore.

Quando Goldoni parla di questi valori morali e civili si avverte in lui un accento di seriet , di convinzione, a volte quasi di intima commozione, di lieto entusiasmo. E questi valori, che danno sapore ai liberi vincoli dell'amicizia e dell'amore coniugale, acquistano una maggiore consistenza e compattezza storica quando si riconoscano insieme come valori di una civilt  razionalistica e illuministica e di una societ  borghese e mercantile nel cui seno si form  il Goldoni, e da cui egli riprese fra gli altri il tipico motivo della «riputazione»: reputazione nel campo degli affari come reputazione nella scala dei valori morali ed artistici. Morale angusta e mercantile? Ma a questo senso della «riputazione», del buon nome corrisponde non l'esteriore «punto d'onore», il puntiglio vano dell'«impegno» da mantenere per far buona figura (che Goldoni attribuisce semmai ai suoi personaggi pi  frivoli, ai nobili scioperati e fannulloni), ma il centrale valore dell'onest , dell'«uomo dabbene», del «cittadino onorato» perch  veramente degno d'onore, perch  civilmente attivo e leale. Sicch  questi valori «borghesi» sono resi intensi ed efficienti dalla loro complessa giustificazione sociale e morale, dalla loro piena storicitt , da un senso della vita ottimistico e attivo, legato profondamente ad una condizione sociale che si afferma fiduciosa, persuasa nei suoi ideali di ragione e natura, di saggia, misurata libert , lontano da prospettive

¹⁵ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, pp. 631-632.

estreme e rivoluzionarie, ma insieme privo di quella paura conservatrice che si può ritrovare in un Metastasio, specie senile, tipico rappresentante di una fase più arretrata e timida nello sviluppo della civiltà settecentesca.

Su un piano di mentalità e moralità illuministica media e diffusa, il Goldoni vive anche quella disposizione cosmopolitica che lo allontana da ogni forma di «vero spirito nazionale»: donde l'indifferenza di fronte a distinzioni «nazionali» dei valori artistici¹⁶ e l'interesse per i popoli stranieri. E se Goldoni non ha l'atteggiamento combattivo che pur ha il «riformatore» Parini, dimostra ben chiaramente il suo animo di uomo della media civiltà illuministica in infiniti aspetti della sua vita e della sua opera: l'antipatia del borghese, del «cittadino» per ogni sopruso e prepotenza nobiliare, l'antipatia per ogni sopravvivenza di usi feudali e secenteschi (il cavaliere saggio ed onesto, il cavaliere che alimenta la sua nobiltà con la giustificazione dei nuovi valori del lavoro¹⁷ e dell'onestà, non disprezza le classi umili, non afferma la sua nobiltà se non con una maggiore dignità e saggezza – come avviene nel *Cavaliere e la dama* –, condanna e non accetta il duello, il diritto della spada e della prepotenza), l'antipatia per ogni offesa alla dignità umana e per l'intolleranza¹⁸, l'antipatia istintiva per la professione militare e per la guerra che corrisponde non ad una mancanza di coraggio quanto alla sicura coscienza della superiorità di una civiltà laboriosa e pacifica, della superiorità di un nuovo tipo di «eroe»: il cittadino sollecito dell'agio e del progresso della sua città, della sua famiglia, dei suoi simili, che sarà, con una critica morale più esplicita e risentita, l'ideale eroe del Parini.

E si ricordi la simpatia del Goldoni per le nazioni nordoccidentali, specie Olanda e Inghilterra, per la loro civiltà ammirata sin nei particolari dell'organizzazione della vita cittadina: e soprattutto per il loro grado di rispetto fra gli uomini, per la loro onestà mercantile, per la loro mancanza di pregiudizi, per la loro modernità e per quella forza di autocontrollo, per quella «flemma» che affascina il Goldoni, non immune in questo da una diffusa tendenza del

¹⁶ Infatti, se l'impresa della riforma del teatro comico non manca della componente della volontà di gara dello scrittore italiano con il teatro comico francese e di riconquista di un primato italiano perduto, il Goldoni non ha però il chiuso e geloso orgoglio nazionale di altri riformatori letterari settecenteschi e sarà ben significativa la sua frase a proposito delle polemiche sulla musica italiana e francese: «Si un air me touche, s'il m'amuse, je l'écoute avec délice, je n'examine pas si la musique est Française ou Italienne; je crois même qu'il n'y en a qu'une» (*Mémoires*, troisième partie, chap. VI, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 462).

¹⁷ Tipica in tal senso la commedia *Il cavaliere di buon gusto*, in cui il protagonista non disdegna di associarsi all'attività commerciale di Pantalone e protesta contro l'inutile albagia dei suoi «colleghi» (direbbe il conte di Roccamarina del *Ventaglio*). O si pensi alle *Donne puntigliose* in cui si condanna la inutile velleità della «mercantessa» di mescolarsi alle «dame», e di queste si rileva a chiare note la stupida boria e i compromessi indecorosi fra i loro pregiudizi di casta e l'avidità del denaro in gran parte passato nelle mani dei disprezzati mercanti.

¹⁸ Si veda la pagina dei *Mémoires* in cui descrive l'orrore provato allo spettacolo della pubblica ritrattazione imposta dalle autorità religiose al Vicini a Modena (première partie, chap. XVIII, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 84-85).

suo tempo (l'anglomania studiata dal Graf), ma piú originalmente nella sua intima disposizione ad un ideale di tranquillità e di calma che l'uomo goldoniano conforta con la sua vita laboriosa, onesta, con il suo rifiuto non delle passioni e della fantasia, ma del loro sfrenato, eccitato prepotere.

E se nella rappresentazione del «flemmatico» olandese dei *Mercatanti* o in quella del *Filosofo inglese* o nella stessa figura centrale dell'*Apatista* si può notare una certa rigidità di figurini poco vivi, quando il Goldoni nelle lettere e nei *Mémoires* ci parla di se stesso, questo ideale dell'uomo tranquillo non solo si fa poetico e vibrante di un calore personale cosí cordiale ed intimo che va calcolato positivamente nella valutazione dell'autobiografia goldoniana, ma si arricchisce e si approfondisce, ben al di là dell'immagine del «buon uomo» di cui parla il Croce¹⁹ o del «gretto piccolo borghese» del Mic²⁰, con quella sorta di entusiasmo giovanile mai spento per la vita e le sue infinite risorse di esperienze stimolanti e confortanti, con quella fiducia, quello slancio attivo e quella energia sostanziale che superano ogni semplice posizione di scetticismo o di indifferenza.

Il tranquillo, pacifico Goldoni che risparmia le sue forze per mantenerle efficaci negli impegni di lavoro, che oppone nuovo lavoro e nuova fiducia agli insuccessi, che risponde alle numerose difficoltà pratiche proprie ed altrui non con lamenti, ma con nuova attività e con la concreta attuazione dei suoi ideali di solidarietà umana (il fratello per la sua sventatezza si trova in difficoltà, economiche, ed egli ne prende il figlio e lo alleva con sé senza la minima recriminazione), non è una personalità gretta e misera, ché la sua tranquillità non è un egoistico rifugio, ma un modo di vita coerente ai suoi ideali e un mezzo di metterli in pratica piú concretamente ed efficacemente. Né la sua vita e la sua esperienza mancarono del senso dell'avventura e della

¹⁹ Il Croce capí ben poco del Goldoni come scrittore teatrale e come scrittore *tout court*, relegandolo nella «letteratura» e fuori della «poesia», riprendendo e rattrappendo il pregiudizio desantisianiano della mancanza nel Goldoni della «divina malinconia» come essenziale alla vera poesia (cfr. B. Croce, *La poesia*, Bari 1936, pp. 257-258). Rinvio in proposito (e in proposito dell'insensibilità crociana alla dimensione teatrale) al mio *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, pp. 42-43 (cito sempre dall'ultima edizione, ivi, 1976⁷). Per una storia del problema critico goldoniano rinvio al capitolo *Goldoni* di F. Zampieri nel II volume dell'opera *I classici italiani nella storia della critica*, da me diretta, La Nuova Italia, Firenze 1955, 1972³.

²⁰ Abbreviazione del cognome dello studioso russo bianco C. Miclacovsky che, su di una distorta estensione del grande teatro-puro russo prerivoluzionario, contrappose duramente e faziosamente (con un chiaro fondo di ritorni di fiamma aristocratici e di esaltazione mistica della libera fantasia e del giuoco) Goldoni «petit bourgeois rassis et plein de bon sens» a Carlo Gozzi con le sue «brillantes phantaisies» di «aristocrate décadent» (in *La «commedia dell'arte» ou le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII, XVIII siècles*, Paris 1927, rifacimento inasprito di una precedente opera in russo del 1914-17). Si veda ora per una delineaione storica delle interpretazioni e regie goldoniane in Russia prima della rivoluzione di ottobre il saggio di R.I. Chlodovskij, con una mia breve replica, in *Atti del colloquio italo-sovietico: Goldoni nel teatro russo e Cechov nel teatro italiano*, Accademia dei Lincei, Roma 1976.

fantasia, né il suo sguardo attento alla vita degli uomini, alla realtà civile del proprio tempo si può ridurre a semplice curiosità e ad insensibilità per altri aspetti e problemi della vita a cui egli – risoluto e chiarissimo nelle sue scelte – non dà neppure quel rilievo e quell’adesione generica che non manca in altri temperamenti più superficiali ed eclettici. Egli si occupa solo di ciò che davvero lo interessa e lo commuove, e se noi possiamo bene indicare i limiti della sua visione e del suo sentimento della vita, dobbiamo anche sentire che in quella limitatezza vivono la sua forza e la sua originalità, la sua sincerità estrema e la sua energia: e il suo significato storico.

Anche nel possibile paragone fra i *Mémoires* e la *Vita* dell’Alfieri, proprio nei confronti della reazione dei due scrittori al paesaggio e alla natura, non si dovrà puntare su di un facile schiacciamento del «ragionevole» Goldoni da parte del «titanico» e romantico Alfieri. Certo, se si va a cercare nei *Mémoires* non dirò una pagina, ma un accenno dedicato a descrizioni di paesaggi, di luoghi solitari e suggestivi, non se ne troverà neppure uno. Il Goldoni non sente la natura se non è animata dalla presenza degli uomini, se non è organizzata dagli uomini come sfondo, e quadro delle loro città, come arricchimento di giardini ordinati e frequentabili.

La città è al centro dei suoi interessi. E, si noti subito, non saranno tanto i monumenti artistici nel loro puro valore estetico a colpirlo, ma la città con la sua vita, con il suo agio, con la sua prosperità, con la sua sistemazione urbanistica adatta alla vita degli uomini che la abitano. Si può dire anzitutto che per Goldoni la realtà (quella realtà che lo interessa) è ricca di risorse, è stimolante per l’animo e per la fantasia: la realtà è più ricca di ciò che si può immaginare e sognare e, per fare un caso estremo, si confronti la reazione del Goldoni di fronte alle città che vede per la prima volta e quella di un Alfieri e di un Leopardi in situazioni analoghe. Mentre il confronto fra l’immaginato e il reale è per Alfieri o per Leopardi sempre a scapito del secondo (la prima visita dell’Alfieri a Parigi, la prima visita del Leopardi a Roma), la realtà non delude il Goldoni ed anzi più volte di fronte a città che desidera da tempo di vedere (Parigi soprattutto), di fronte a famosi edifici vagheggiati e fantasticati in precedenza, il Nostro ha una uguale reazione: Parigi «ogni dí più lo sorprende e sorpassa la prevenzione e l’immagine, che in sé si aveva formata»²¹, e per l’impressione fattagli da San Pietro a Roma addirittura spiegherà:

J’avois cinquante-deux ans quand je vis ce temple pour la première fois; depuis l’âge de la raison jusqu’à ce tems-là j’en avois entendu parler avec enthousiasme; j’avois parcouru les historiens et les voyageurs qui en font des descriptions exactes et des détails raisonnés; je crus qu’en le voyant moi-même, la prévention auroit diminué la surprise: au contraire, tout ce que j’avois entendu étoit au-dessous de ce que je voyois; tout ce qui me paroissoit exagéré de loin, grandissoit infiniment à mes yeux.²²

²¹ Lettera a Gabriele Cornet del 6 settembre 1762, in *Opere*, ed. cit., vol. XIV, p. 259.

²² *Mémoires*, deuxième partie, chap. XXXVII, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 401.

E se questa impressione e l'entusiasmo che riscalda la pagina goldoniana quando descrive nuove città con le loro bellezze, con il loro agio, con la loro vitalità, si ripete in molti punti dei *Mémoires*, il Goldoni rivela soprattutto questa caratteristica disposizione del suo spirito, questa commozione sentimentale e poetica per la realtà umana, per le sue città, per la natura organizzata dagli uomini, quando egli parla di Parigi (e tutta la terza parte dei *Mémoires* è singolarmente animata da questa indagine amorosa del Goldoni che ripercorre e rievoca le bellezze, le comodità, la vitalità di Parigi) e, più ancora, di Venezia.

Anzi nei *Mémoires* il primo contatto con la sua città (da cui si era allontanato bambino), i ritorni dopo le assenze, sono occasione per pagine vibranti e poetiche, in cui la lontananza nello spazio e nel tempo – Goldoni scriveva i *Mémoires* a Parigi, quando era sull'ottantina – non porta tanto una nostalgia elegiaca quanto un rinnovato movimento di compiacenza ed uno sforzo di precisazione più nitida di quelle immagini così amate.

E si rilegga la descrizione del primo incontro, a quindici anni, con Venezia, rilevandosi attentamente la gradazione di interesse del poeta che si apre prima alla vista sorprendente, pittoresca e animata della laguna e del bacino di San Marco (con l'implicito piacere per una vita cittadina prospera e attiva), poi al fascino delle vie affollate, festose, fatte per agevolare le comodità e l'incontro degli uomini, sino al rilievo gustato e tutt'altro che meschino di particolari «utili» come il fatto che le strade veneziane son lastricate con pietre «piquetées à coup de ciseau pour empêcher qu'elles soient glissantes»:

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 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.

Pour cette fois-ci, je l'ai vue comme un jeune homme de quinze ans qui ne pouvoit pas approfondir ce qu'il y avoit de plus remarquable et qui ne pouvoit la comparer qu'à des petites villes qu'il avoit habitées. Voici ce qui m'a frappé davantage. Une perspective surprenante au premier abord, une étendue très-considérable de petites îles si bien rapprochées et si bien réunies par des ponts, que vous croyez voir un continent élevé sur une plaine, et baigné de tous les côtés d'une mer immense qui l'entourne. Ce n'est pas la mer, c'est un marais très-vaste plus ou moins couvert d'eau, à l'embouchure de plusieurs ports, avec des canaux profonds qui conduisent les grands et les petits navires dans la ville et aux environs.

Si vous entrez du côté de *Saint-Marc*, à travers une quantité prodigieuse de bâtimens de toute espece, vaisseaux de guerre, vaisseaux marchands, frégates, galeres, barques, bateaux, gondoles, vous mettez pied à terre sur un rivage appelé *la Piazzetta* (la petite Place), où vous voyez d'un côté le Palais et l'Eglise Ducales, qui annoncent la magnificence de la République; et de l'autre, la Place Saint-Marc, environnée de portiques élevés sur les dessins de Palladio et de Sansovin.

Vous allez par les rues de la Mercerie jusqu'au pont de *Rialto*, vous marchez sur des pierres quarrées de marbre d'Istrie, et piquetées à coup de ciseau pour empêcher qu'elles ne soient glissantes; vous parcourez un local qui représente une foire perpétuelle, et vous arrivez à ce *Pont* qui, d'une seule arche de quatre-vingt-dix pieds de largeur, traverse le grand canal, qui assure par son élévation le passage aux barques et aux bateaux dans la plus grande crue du flux de la mer, qui offre trois différentes voies aux passagers, et qui soutient sur sa courbe vingt-quatre boutiques avec logemens et leurs toits couverts en plomb.²³

Lo spettacolo piú attraente per lui è quello di una città animata di traffici, di attività, di folla indaffarata e lieta: sicché un'altra descrizione della città (riveduta nel 1734, dopo una lunga assenza) s'inizia poeticamente con la passeggiata che egli fa, appena arrivato, prima ancora di tornare a casa, per le vie da Rialto a San Marco, durante la notte, e culmina nello spettacolo «charmant» delle strade illuminate, con le sue botteghe ancora aperte («plusieurs... ne se ferment pas du tout» nella notte), con la piazza e i caffè pieni di gente («hommes et femmes de toute espèce»), di una folla lieta e desiderosa di divertimento e di conversazione, di espressione corale del proprio animo vitale e sereno:

On chante dans les places, dans les rues, et sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leur marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres.²⁴

Ma il Goldoni non guarda solo con simpatia profonda (non solo bonarietà spensierata ed arguta) e con cordiale partecipazione sentimentale e poetica alla città degli uomini, alla folla varia e vitale; il suo interesse va anche ai singoli uomini e donne con le loro caratteristiche ridicole e piacevoli, interessanti purché vitali, e insieme nuovi, inconfondibili e pure umani e umanamente comprensibili. Sicché, a parte la galanteria così innata e la sempre confessata attrattiva del «bel sesso», Goldoni ammira soprattutto le donne proprio per la loro maggiore vitalità fra attività saggia e capriccio, fra senso di concretezza e tentazione della fantasia irrequieta, avventurosa.

Ché se il Goldoni ha un senso serio della onestà, della saggezza del cittadino onorato, la sua fantasia si accende quando a queste qualità si accompagnano quelle dell'animazione e della spontanea tendenza all'avventura, come in quei personaggi tanto stimolanti per lui e per il suo teatro che sono i comici, gli attori, onesti ed estrosi, affascinanti nelle loro piccole manie e nella loro avventurosità (si ricordi la celebre pagina sul viaggio in barca da Rimini a Chioggia²⁵ che ha un'attuazione teatrale nell'*Impresario*

²³ *Mémoires*, première partie, chap. VII, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 35-36.

²⁴ *Mémoires*, première partie, chap. XXXV, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 161.

²⁵ *Mémoires*, première partie, chap. V, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 24-26.

delle *Smirne*), anche quando giungono alla civetteria compromettente della Passalacqua nella scenetta di tentata seduzione nel salotto e nella gondola²⁶.

E proprio la narrazione di questa avventura, interrotta poi dalla prudenza del galante, ma non libertino Goldoni, ci può condurre ad un'ultima osservazione sull'uomo, sul suo animo pieno di buon senso ma anche libero e vivo. Come «l'uomo dabbene», il «cittadino onorato» (ma anche «avventuriero onorato», come il Goldoni poté chiamarsi nell'omonima commedia) hanno la tentazione e l'esperienza dell'avventura (e la passione del giuoco e la galanteria non furono nascoste nei *Mémoires*), così lo scrittore, attentissimo ad eliminare ogni grossolanità, ogni accenno sconcio e scurrile, era ben ricco di esperienza e di una malizia fine e misurata, per cui in tante deliziose pagine dei *Mémoires* traspare il rapido balenare della sensualità, e la capacità di abbozzare situazioni scabrose abilmente smorzate e risolte in maniera moralmente ineccepibile che fanno pensare, su diversa intonazione, a certe situazioni sterniane.

Nel suo linguaggio castigato e corretto vibra il calore e il fascino lieto e libero del desiderio amoroso, così soave nelle figure di fanciulle in attesa della vita coniugale, così malizioso in quelle delle vedove che il Goldoni porta in gran numero nelle sue commedie proprio perché gli permettono di creare più liberamente questo singolare tono di esperienza, di ricordo e di attesa di nuovo amore.

E se in certi dialoghi più liberi di servette una più franca insistenza sulla componente sensuale dell'amore dà luogo a certe battute maliziose e vivaci che solo agli avversari del Goldoni potevano apparire «laidezze» (e sottolineano invece così piacevolmente il suo modo di correttezza non frigida, il suo senso così concreto, così umano e insieme così civile ed educato di un aspetto tanto importante e poetico della vita)²⁷, anche in quella preoccupazione dei genitori di non lasciar mai soli neppure un momento due giovani di sesso diverso, nella aspirazione di dongiovanni e libertini di godere la compagnia, il calore della vicinanza femminile (e al massimo di toccare una mano della donna desiderata) vibra tanto più sottile e complesso questo sorriso di uomo esperto, preoccupato di evitare ogni accenno immorale, ma

²⁶ *Mémoires*, première partie, chap. XXXVIII, in *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 172-174.

²⁷ Pensiamo alla servetta che all'inizio del *Servitore di due padroni* commenta maliziosamente l'ansia dell'innamorato Silvio che non pensa al pranzo, tutto attento com'è alla fidanzata («certo che questa è la migliore vivanda», Atto I, sc. I), o alla Corallina della *Castalda* che provoca l'innamorato Frangiotto, geloso del padrone, ad una battuta assai significativa per questo vibrare di malizia nel linguaggio impeccabile (Atto I, sc. 7):

Corallina Di che cosa potete voi dubitare?

Frangiotto Che siccome facciamo noi a metà col padrone de' beni suoi, egli non abbia a fare a metà con me del cuore di mia consorte.

Corallina Del cuore non sarebbe gran cosa.

Frangiotto Sì, ho parlato con modestia. Ma c'intendiamo; quando dico del cuore, m'intendo anche della coratella.

tutt'altro che pedantesco pudibondo e moralisticamente frigido. E si pensi d'altra parte alla gamma complessa di sfumature del motivo amoroso che, fuori di un platonismo da lui tanto poco sentito, egli sa far vivere nelle sue commedie e che fra la malizia, la galanteria, le ansie della gelosia, la sentimentalità appassionata dei giovani innamorati, tanto contrasta con lo schematismo e l'impaccio che caratterizzano, in questa direzione, l'esperienza e l'espressione dei commediografi arcadici²⁸.

Vivo alla poesia dell'avventura nei limiti della ragione e della realtà, Goldoni è ben vivo a tutto il calore di sentimento dei rapporti fra le creature umane, a tutta la complessa ricchezza concreta della «commedia umana», alla sua sincera, genuina esperienza del «mondo». Sicché, «buon senso», ragionevolezza, moralità non escludono in lui una simpatia profonda per la vitalità nei suoi moventi più schietti ed elementari, energici e sin drammatici anche se inseriti in un mondo educato e civile. E le sue figure più vere non sono mai astratti figurini di virtù o mostruosi esempi di vizio, mai, soprattutto, esseri privati di ogni umore e risentimento, e la loro ragionevolezza, la loro civile condotta è sempre insaporita dai vivi fermenti della loro schietta materia umana.

Ed anche in questo il Goldoni esprime con tanta partecipazione originale l'aspirazione migliore del suo tempo a portare nel teatro più che «lezioni di morale» (come era avvenuto, pur originalmente, soprattutto con il Maggi) figure vive, a unire concretamente l'esperienza del «mondo» e del «teatro».

Qual è la posizione storica del Goldoni? Quale la realtà e la natura del suo intervento, mediante la poesia comica, nella storia ideologico-sociale del suo tempo?

Formatosi – con una cultura prevalentemente teatrale, anche se non unicamente tale – all'epoca di maggiore sviluppo della civiltà arcadico-razionalistica, specie nelle condizioni dell'Italia settentrionale (fra Venezia e i centri veneti ed emiliani dominati dalla presenza del Maffei e del Muratori) e poi successivamente venuto a contatto (fra l'importante esperienza toscana e i nuovi soggiorni veneziani) con le più generali tendenze dello sviluppo da preilluminismo a vero e proprio illuminismo, il Goldoni visse le condizioni, le aspirazioni, le idealità di tale complesso sviluppo in una misura personale sincera, ma culturalmente e ideologicamente poco approfondita, senza giungere (ché semmai nel periodo francese, fuori ormai della linea più attiva della sua opera poetica, egli poté meglio adeguarsi a una mentalità di pieno illuminismo²⁹) ad una posizione illuministica decisa e pienamente consape-

²⁸ Per il teatro comico arcadico rinvio al mio volume *L'Arcadia e il Metastasio* cit., e alle mie pagine relative a quella attività teatrale di primo Settecento, nel volume *Il Settecento della Storia della letteratura italiana* dell'editore Garzanti.

²⁹ Si potrà allora ricordare (più che puntare sul significato di casi isolati di amicizie «rivoluzionarie», come quella con John Wilkes) nella stessa dedica dei *Mémoires* a Luigi XVI la

vole, quale fu quella di un Parini, uomo di una generazione successiva e già sviluppatasi, prima del *Giorno*, in una cultura e civiltà nettamente riformatrice e sempre più illuministica sin nelle direttive del governo riformatore austriaco e nella vicinanza di collaborazione e discussione con i giovani illuminati della «Società dei pugni» e del «Caffè».

Al Goldoni mancò lo stimolo di una situazione concreta di quel tipo ed egli operò piuttosto nelle condizioni politico-culturali tanto meno favorevoli della società veneta in genere e di Venezia in particolare, non prive certo di aperture alle nuove idee, ma infrenate dalla posizione di difesa conservatrice del regime oligarchico e mancanti di veri saldi gruppi di pensatori e letterati attivi nella filosofia dei lumi e nella riforma illuministica³⁰. Sicché, mentre si deve parlare giustamente per lui di consonanze illuministiche, o addirittura di illuminismo popolare e medio, e di quel «candido liberalismo» che fu definito così acutamente in lui da un celebre saggio di Nino Valeri³¹ (e tutta la nostra precedente indagine sulla misura umana del Goldoni si riferisce chiaramente a tale posizione storico-personale), non si può, senza gravi forzature, costruire un'immagine del Goldoni come illuminista persuaso e deciso, come rappresentante o addirittura propagandista di una precisa riforma sociale (e tanto meno politica), di un chiaro precursore di idealità democratiche, egualitarie e miranti ad instaurare un vero ordine nuovo.

Certo gli uomini del periodo rivoluzionario poterono avvertire nella sua opera (così piena di spunti egualitari, così ricca di un senso schietto della dignità umana, così aperta a cogliere e seguire aperture di libertà di rapporti e a sottolineare con viva simpatia i frutti della laboriosità borghese e popolare, il significato letificante dell'onesto esercizio di una vita attiva e razional-naturale) la voce poetica di «temps voisins de la liberté». Ma andare al di là di questo non è lecito, ché altrimenti si rischia una patente falsificazione della reale figura goldoniana.

consonanza fiduciosa (sempre assai prudente e siglata dal riconoscimento dello «zèle paternel» del re) del Goldoni con l'aspettativa di un'attività regale sempre più volta al bene dello stato e al «soulagement de son peuple» e di tempi in cui prospereranno «les projets d'ordre et de bienfaisance, dont Votre Majesté s'est si utilement et si vigoureusement occupée». Ma, ripeto, ciò era frutto di una situazione e di una disposizione assai diverse da quelle entro cui si precisò l'attività poetica concreta praticamente esaurita, nella sua più vera forza, nell'ultimo soggiorno veneziano e nelle grandi commedie del '59-62.

³⁰ Per la situazione particolare di Venezia e del Veneto, nella seconda metà del Settecento, si rinvia al fondamentale libro di M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze 1956, nonché ai capitoli riguardanti la repubblica veneta nel primo volume della *Storia d'Italia moderna (1700-1815)* di G. Candeloro, Milano 1956, nei volumi secondo e terzo della *Storia d'Italia*, a cura di N. Valeri, Torino 1965, al paragrafo sugli illuministi veneti di F. Diaz nel *Settecento* della *Storia della letteratura italiana* dell'editore Garzanti, Milano 1968, alla parte di N. Badaloni su *La cultura*, in *Storia d'Italia*, III, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino 1973.

³¹ N. Valeri, *Intorno al Goldoni*, in «Civiltà moderna», a. III, n. 5, 15 ottobre 1931, pp. 957 ss.

E così ugualmente non si può scambiare con un preciso programma di riforma sociale e di «poetica sociale» la sua acutissima sensibilità per le condizioni degli uomini, per il legame fra «carattere» individuale e i suoi connotati di classe, per i mutamenti di generazioni e di condizioni sociali pur nel ristretto ambito della difficile e viscosa situazione veneziana³².

Così più che puntare sulla mediocre commedia *Il feudatario* in cui lo scatto di ribellione di qualche contadino (oltretutto tanto più di maniera di quanto non siano i vivacissimi personaggi popolari scaturiti dalla sua profonda esperienza veneziana) si risolve in un facile lieto fine di pacificazione dovuto al rinsavirsi di un giovane aristocratico scapestrato e prepotente (solo dall'esterno – quanto dall'esterno! – si può pensare alla situazione del *Mariage de Figaro* del Beaumarchais), si dovrà rilevare la più generale e crescente simpatia goldoniana per una ideale situazione di equilibrio, di saggezza umana, di consapevolezza dei limiti della propria condizione sociale che ben si iscrive in una lata tendenza storica e in una mentalità latamente illuministica dominata da valori di rispetto della dignità umana, di riconoscimento della sostanziale comune natura degli uomini pur nella varietà della loro condizione sociale, di simpatia per quanti in quella sappian vivere relazioni di reciproca benevolenza e sappiano opporsi alle tentazioni della sopraffazione, della prepotenza, dell'avidio egoismo.

Solo in tale direzione non eversiva e non arditamente e programmaticamente riformatrice è dato di valorizzare, con pieno rapporto di stimolo alla forza poetica che ne scaturisce, il forte, schietto amore del Goldoni per gli uomini, per la loro vita di civile ed umano rapporto, per le loro gioie, per il loro impegno laborioso, per la loro onestà, per i loro diritti alla vita e alla dignità personale.

Solo in tale direzione è dato anche sottolineare fortemente la novità goldoniana di caratterizzazione personale-sociale, il risultato di nuovo schietto realismo (non naturalismo mimetico e fotografico) scaturito nella mossa, simpatica rappresentazione teatrale di situazioni concrete, non generiche e standardizzate, nella profonda simpatia per la vita autentica e nella critica di tutto ciò che ad essa si oppone e che si configura (nell'acuta sensibilità goldoniana alle condizioni sociali) nel rilievo comico (più che isolatamente satirico) della chiusura e grettezza della vana boria dei nobili decaduti e squattrinati (i barnabotti della nobiltà veneziana) con le loro sciocche pretese di privilegi senza nessun corrispettivo di forza e di funzione effettiva, della prepotenza egoistica e dissoluta di aristocratici oziosi e viziosi, ma anche

³² Si vedano in proposito i miei interventi ricordati (in *Classicismo e Neoclassicismo* cit., e in varie annate della «Rassegna della letteratura italiana») sulle posizioni sia del critico sovietico A.K. Givelegov, sia di M. Dazzi, di F. Fido, di M. Baratto, di G. Petronio, variamente sollecitanti nella loro varia carica di tendenziosità, e nella loro diversa estrazione marxista e a volte «paleo-marxista» o addirittura pseudomarxista. Di gran lunga il più stimolante e fine è il saggio di M. Baratto, «*Mondo e teatro*» nella poetica di C. Goldoni, Venezia 1957.

della stoltezza di borghesi arricchiti e pretensiosi, aspiranti ai privilegi piú esterni e colpevoli della classe nobiliare e persino di popolani che reagiscono ai limiti della loro condizione non con la dignità e la laboriosità, ma con la furfanteria e l'abbandono a basse passioni.

In tale prospettiva, e nei limiti di una posizione storica senza diretto sfocio (e vera volontà di sfocio) nella distruzione dell'ordine sociale esistente, si può e si deve calcolare la forza di acutezza psicologico-sociale e di simpatia del Goldoni per i nobili di «buon gusto», capaci di far valere la loro situazione privilegiata in favore di una maggiore saggezza e di una piú libera attività civile e benefica, per i borghesi e i mercanti onesti, gelosi della loro onesta reputazione, laboriosi e generosi, per i popolani schietti e autentici anche nelle loro passeggere risse e baruffe: i gondolieri gelosi della dignità del loro mestiere e della loro qualità di cittadini della repubblica, le fanciulle, le mogli, le «massere» oneste e attente alla loro virtù, i pescatori chiozzotti di cui il poeta nella prefazione alle *Baruffe* disse di voler rappresentare «i loro costumi e i loro difetti e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù».

Il fatto che le commedie popolari si accrescano nell'ultimo periodo veneziano vorrà confermare, piú che il culmine di un preciso programma legato ad un'altrettanto precisa diagnosi della situazione veneziana (che avrebbe portato il Goldoni a perder fiducia nel ceto dei mercanti e dei borghesi e a sentire il popolo come vera risorsa e riserva di energie della sua città in declino), una crescente apertura della sua simpatia umana e poetica (già viva del resto per i gondolieri e le «putte oneste» in commedie giovanili) a strati che la convenzione teatrale e una concezione reazionaria riteneva bassi e indegni di rappresentazione teatrale (con l'incentivo della polemica con il conservatore Gozzi) e che egli sentiva invece parte viva, essenziale di un vasto tessuto sociale, parte viva, essenziale della vita, anche se il «cogidore» autobiografico non mancherà di rilevare con affettuosa curiosità i limiti della loro stessa incantevole istintività. E allora, piú che alla luce di un preciso programma eversivo e combattivo, si potrà pur ben capire – alla luce della crescente forza e apertura di simpatia umana e poetica del Goldoni – il valore implicito di una tale acquisizione del mondo popolare alla dignità del teatro e della rappresentazione poetica, si potrà capire l'estensione e l'importanza del «candido liberalismo» del Goldoni e del suo illuminismo medio e poco ideologicamente approfondito, ma concretamente vivo e capace di farsi sostegno di vera poesia.

E tanto piú questa rifiuterà giustamente – vera poesia perché veramente scaturita da una tensione personale accordata con un tempo e una civiltà – la sua riduzione alle forme del «teatro puro», dell'alto divertimento scenico-ritmico senza interna tensione e giustificazione, della sua pura continuità con la commedia dell'arte dalla cui schematicità e astrattezza viceversa il Goldoni, in forza della sua tensione umano-poetica, del suo realismo, della sua sensibilità sociale, della sua fiducia in un mondo vero e naturale,

seppe sciogliere il proprio teatro, pieno di una formidabile vita di persone e di situazioni, di un'eccezionale carica di realtà storicamente e socialmente connotata, pur recuperando da quella la lezione di ritmo scenico, di azione scattante e inventiva. Ché la meta alta dell'iter poetico goldoniano non sono *Arlecchino servitore di due padroni* o *I due gemelli* e neppure il tardo e pur geniale *Ventaglio*, ma le grandi commedie dell'ultimo periodo veneziano in cui la perfezione tecnico-teatrale nasce tutta interamente dalla sua giustificazione interna, dalla forza del «mondo» portato in teatro, dalla simpatia poetica per un ritmo vitale prima che teatrale, costretto e perciò poeticamente liberato in situazioni concrete, in spazi e tempi concreti, in azioni mosse dagli uomini e per gli uomini risolte.

Poeta dell'umano e dei rapporti umani, della poetica simpatia per la vita nella sua concretezza associata (mai dell'uomo solo o dei suoi problemi astratti e metafisici), il Goldoni trae la forza del suo grande teatro, della sua perfezione di ritmo scenico, dalla forza del suo sentimento profondo e poetico di questa vita di rapporti, di dialogo, di colloquio ora piú circoscritto in urto e attrito di pochi personaggi piú rilevati e particolareggiati ora piú aperto e corale, ma sempre bisognoso, per intima necessità, del saldo tessuto di una società e di una situazione concreta e in interno movimento, in cui inquietudini e pene non sono assenti, ma sono vinte e superate da quella umana letizia, da quella lieta energia della vitalità in movimento che può ben compensare la mancanza di una «divina malinconia» che, secondo De Sanctis e Croce, limiterebbe (ma cosí fuori della sua vera realtà umana, storica, poetica) la «poesia» del Goldoni.

Ed è poi vero che manchino patine, aure e increspature «malinconiche» (se non di «divina malinconia») nelle inquietudini riequilibrata e non perciò meno percepibili, di tanti suoi personaggi e di tante sue situazioni?

Anche in sede letteraria il Goldoni non ha posizioni eversive né una chiarezza di poetica che rompa decisamente e clamorosamente con la tradizione, anche perché la sua cultura è piuttosto limitata e soprattutto teatrale.

Eppure non è accettabile una sua definizione di semplice prosecutore della riforma arcadica, rispetto alla quale anche in sede di letteratura e di linguaggio troppa è la differenza di livello e di intensità della sua concreta, attiva prospettiva di poetica, troppa è la novità della sua opera anche quando egli riprende motivi e programmi che risalgono al Muratori, al Maffei, al Marcello, ai trattatisti arcadici o ai comici «pregoldoniani» di primo Settecento.

Nelle linee piú generali della riforma arcadica Goldoni porta una pienezza di vita, una forza di simpatia attiva per la vita e per la società umana che di fatto le rinnovano e le caricano di un ben diverso valore storico e poetico.

Lo vedremo direttamente parlando della sua «riforma» specie all'altezza del *Teatro comico* e, in varie occasioni, seguendo lo svolgimento della sua

operosità comica. Ma fin d'ora van fermati chiaramente alcuni punti fondamentali: il profondo senso che il Goldoni ebbe della realtà umana non preventivamente selezionata e idealizzata, la schiettezza del suo interesse per il «naturale», il «vero», del suo amore per le situazioni effettive nel loro «limite» concreto amato contro ogni decurtazione «ideale» e contro ogni svaporamento fantastico e sentimentale, la intensa ricerca dell'alacrità e spontaneità del movimento e del ritmo della realtà e dentro la realtà delle situazioni e dei personaggi sempre connotati socialmente e umanamente (carattere e ambiente si fondono – pur nelle varie punte della ricerca poetica – al culmine della prospettiva goldoniana); la sicurezza e vocazione del dialogo, fino al dialogo concertato e corale, che presuppone un possesso intimo del rapporto umano e civile tanto superiore e più maturo della prudente socievolezza arcadica e sorregge il dialogo teatrale con la poetica intuizione storico-personale appunto di un dialogo «preteatrale»³³ come forma fondamentale di vita tutta realmente immanente e inimmaginabile fuori dei rapporti e dei nessi fra gli uomini, del cerchio saldo e fervido dei loro interessi ed affetti.

Così si capiscono e si possono valorizzare anche certe affermazioni del Goldoni, fuori del più preciso campo teatrale, quali si ritrovano in una zona solitamente meno esplorata: quella dei componimenti «poetici» occasionali e per lo più artigianali e commissionati in cui (oltre a tanti elementi che confortano la nostra precedente interpretazione della «misura umana» del Goldoni) spiccano ironiche dichiarazioni sia contro i residui barocchi (ché la netta antipatia goldoniana per il barocco sembra prender di mira anche quanto di baroccheggianti poteva celarsi entro la stessa rivolta anti-barocca operata dall'Arcadia) soprattutto in nome di una comunicabilità e comprensibilità più generale e «democratica» («Qua no ghe xe metafore o conceti / el stil tuti l'intende e tuti el sa»³⁴), sia contro le tentazioni erudite-classicistiche (un componimento per nozze inizia con una invocazione mitologica, «Pronuba omai discendi / bella dea di Amatunta», ma subito si interrompe dichiarando: «la via ch'io presi è al mio costume ignota»³⁵) sia contro la Crusca bersagliata spessissimo per le sue pretese dell'esclusività linguistica fiorentina («Per mieter palme all'apollinea riva / deesi la crusca adoperare ovunque»³⁶) sia contro il «fare grande» pindarico-chiabreresco³⁷, di fronte al quale e alle varie forme arcadiche petrarchistiche e bernesche³⁸, il Goldoni afferma sempre più chiaramente la sua volontà di naturalezza e

³³ Cfr. G. Folena, *Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato*, in «Paragone», 94, 1957; *L'esperienza linguistica del Goldoni*, in «Lettere italiane», I, 1958.

³⁴ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 196.

³⁵ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 735.

³⁶ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, pp. 478-479, 482.

³⁷ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 550: «Ma guai a me se colla cetra allato / Pindaro seguendo e il buon Chiabrera / uscir volessi dal mio stile usato».

³⁸ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 632: «Perché el Petrarca non imito o el Dante, / perché seguito el stil che piase a mi, / e no quello del Berni o del Morgante».

semplicità, la fedeltà del suo stile al «vero»: stile che egli sente vicino, più che a quello di qualunque letterato, allo stile del Longhi³⁹.

Ed è così che la stessa umiltà con cui il Goldoni distingue il suo stile «solito sia che parli in prosa o in rima»⁴⁰, dai «voli poetici sonori»⁴¹, dalla poesia «alta», viene in realtà a cambiarsi nell'affermazione della sua poetica del naturale («l'Apollo mio della natura è il lume»⁴²), e in una certa giustificazione del valore limitato, non programmaticamente indicativo di questa stessa produzione minore volta, nei limiti di occasione notata, all'espressione del «vero» nelle sue forme più umili e quotidiane.

È su tale direzione che si può anche meglio spiegare il ricambio effettivo nell'unitario linguaggio comico goldoniano fra la lingua nazionale e il dialetto veneziano (magari con la sua variante chiozzotta nelle *Baruffe*) verso un linguaggio vero e inventato, naturale e poetico che è certo fra le vie espressive più originali e moderne della nostra letteratura settecentesca: senza con ciò volere poi nascondere il fatto che viceversa la linea più classicistica fu, specie nella direzione pariniana e nell'uso preromantico che ne fece genialmente l'Alfieri, più centrale e operante e fu pure storicamente capace di esprimere, entro i limiti della civiltà settecentesca, contenuti vigorosi e nuovi.

Il linguaggio goldoniano, articolato in dialetto, lingua italiana e francese (soprattutto come linguaggio narrativo-dialogante dei *Mémoires*), nasce come risposta a un'esigenza anzitutto di comunicazione e di dialogo, di colloquio, che è esigenza preteatrale e profondamente inserita nella stessa viva interpretazione goldoniana della spinta settecentesca (già viva nell'epoca arcadico-razionalistica e più sviluppata a metà Settecento nell'insorgere della civiltà illuministica) ad una vita di rapporti attuali, presenti, quotidiani fra uomini concreti, in tempo concreto, in una società effettiva, progressivamente liberata da ogni vera tensione al trascendente, persuasa del fatto che la stessa intimità personale non è mai veramente acquistabile ed esercitabile se non nella sollecitazione del rapporto con gli «altri».

In tal modo si comprende come la stessa «riforma» teatrale corrisponda a tale profonda esigenza e implichi non la facile continuità fra la commedia dell'arte e la commedia riformata (o viceversa l'assoluto rifiuto delle offerte positive della prima), ma un recupero profondo dell'«improvviso» teatrale in forme più interne di spontaneità dialogica e colloquiale che, nel linguaggio teatrale maturo del Goldoni, vengono risolte nelle forme superiori e

³⁹ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 187: «Longhi, tu che la mia Musa sorella / chiami del tuo pennel che cerca il vero».

⁴⁰ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 250: «So che i carmi sonori il mondo stima / e l'umil verso è riputato vile; / ma il facile ed il ver fu ognor mio scopo».

⁴¹ *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 762: «E se el mio stil no piaserà ai poeti / che no vol che se daga poesia / senza imagini nove e bei conceti, / poco m'importa. Dar se podera / che piasesse a qualcun sto far sincero / più assae dei sforzi de la fantasia, / e che dopo aver leto un libro intiero, / pien de voli poetici sonori, / piasa a qualcun semplicemente el vero».

⁴² *Opere*, ed. cit., vol. XIII, p. 472.

poetiche di un «concertato» (per usare termini del migliore studioso del linguaggio goldoniano, il Folena) in cui la concretezza del dialogo come espressione del contingente, del quotidiano, dell'attuale fruizione della vita (a volte non priva di pene e turbamenti) si esalta in una specie di sublimazione poetica del fluire della realtà umana, della profonda, istintiva e razionale simpatia per la vita.

Tale conquista attuata nel teatro (dove dialetto e lingua italiana convergono in una condizione di lingua teatrale che sottrae anche la lingua italiana a ogni esigenza normativa strettamente letteraria) si realizza attraverso il vivo scambio delle due esperienze di dialetto e lingua (questa accetta dal primo la sua elementare struttura ipotattica con povertà di nessi subordinativi, quello riprende dalla seconda la tendenza ad un lessico ricco e neologistico) e culmina, in coerenza con tutta la organica maturazione della personalità e dell'arte goldoniana, nelle grandi commedie dell'ultimo periodo veneziano in cui il «concertato» teatrale è perfetto e traduce la più profonda poesia goldoniana nella sua globale e concreta espressione della gioia vitale, della vita di tutti i giorni, della laboriosità e degli abbandoni festosi degli uomini, celebrata nel loro essere insieme, nel loro rapporto da cui nascono l'attrito e la letizia, mai la delusione totale e la tentazione peccaminosa della solitudine e dell'evasione.

III

IL NOVIZIATO TEATRALE DEL GOLDONI

Questa esperienza umana, questo modo di sentire la vita, così storico e personale, si attuò artisticamente nelle commedie. E se occorre precisare come la viva, vera esperienza teatrale, il contatto con il teatro dei comici di professione fu essenziale a distinguere la vitalità e la sicurezza dell'opera goldoniana (e la sua nascita non da una solitudine libresca, ma da un contatto con il pubblico più vario e dunque ancora da un'attenzione al «mondo», non ai piccoli gruppi di letterati) dalle incertezze dei commediografi arcadici (di cui pure egli utilizzò, specie nella direzione non classicistica, i preziosi suggerimenti di dialogo, gli spunti «riformatori»), bisogna anche ben ricordare che questa esperienza teatrale non mancò di appoggiarsi sulla viva, istintiva esigenza goldoniana di vita nell'opera letteraria, sul suo istinto di attenzione alla realtà umana. Sicché, nello svolgersi dell'attività goldoniana, l'esperienza del teatro avrà un'importanza eccezionale, ma sempre funzionale alla maturazione del poeta, al trasformarsi della sua «attenzione» in «simpatia poetica» per la realtà umana e sociale, e sempre più diverrà un mezzo dominato e utilizzato, con sempre maggiore sicurezza, in funzione dell'espressione del suo mondo poetico.

È quindi inaccettabile uno schema che veda un Goldoni prima tutto «teatro» e poi «vita poetica nel teatro», e più giusto è rivedere il suo svolgimento come un approfondimento del suo mondo poetico nel progressivo trasformarsi della sua esperienza vitale in sentimento poetico sempre più profondo e sicuro e nella progressiva assimilazione dell'esperienza teatrale (già inizialmente legata alla essenziale disposizione della personalità goldoniana, ma certo in principio più forte e suggestiva), ai fini di una espressione sempre più personale e sempre più poetica.

Certo il poeta «di teatro» si farà sempre più poeta «nel teatro», ma evidentemente bisognerà evitare tagli troppo recisi, poiché l'esperienza teatrale continuerà a svolgersi ed arricchirsi anche nelle sue opere più mature e poetiche e così d'altra parte anche nella fase iniziale, più legata al «mestiere» ed agli effetti teatrali, non manca una radice di poesia, una giustificazione ispirativa di quella attività.

Il Goldoni amò nei suoi *Mémoires* rivedere la propria vita come una missione teatrale e la sua fanciullezza ed adolescenza come un progressivo chiarirsi della sua vocazione comica, testimoniata dalla sua stessa natura, simboleggiata persino dal parto quasi indolore della madre. In realtà la sua

esperienza teatrale piú impegnativa è tutt'altro che precoce (e tutto il suo svolgimento ha un ritmo assai lento ed egli raggiungerà il culmine della sua arte dopo i cinquant'anni!): prima la volontà di riforma poteva nascere, nella sua concreta direzione, solo dopo il contatto con il teatro professionale, con il pubblico; e questo primo avvicinamento alla attività dei commediografi di primo Settecento ed ai programmi arcadici, mentre è utile a sfatare la leggenda di un Goldoni totalmente ignorante e mestierante ai suoi inizi, deve essere valutato con molta limitazione quanto a vastità e profondità della sua cultura drammatica e, ancor piú, quanto ad un'assurda preesistenza in lui di un chiaro programma precedente alla sua prima attività nelle compagnie dei comici di professione.

Quella prima orecchiata conoscenza di problemi teatrali arcadici e quella prima esperienza dilettantesca lo portarono comunque, quando venne a contatto con la compagnia dell'Imer e cominciò a scrivere per i teatri del Vendramin, a mostrare certe esigenze di regolarizzazione e moralizzazione che in qualche misura si possono rilevare già nelle sue prime opere teatrali.

Il periodo del suo noviziato teatrale è caratterizzato da una serie di esperienze piuttosto diverse ed eclettiche, in cui il Goldoni, senza profonda coscienza delle difficoltà da superare e dei risultati propostisi, affrontò temi tragici ed eroici, provò la forma del melodramma serio e dell'intermezzo e melodramma giocoso mentre scriveva numerosi componimenti poetici di occasione iniziati già nel periodo pavese nel '23 e prove di una cultura letteraria piuttosto dilettantesca (incerta fra moduli arcadici poco precisi e residui baroccheggianti rafforzati da riprese di oratoria sacra nei noiosi «quaresimali in capitolo») in cui pure qua e là irrompono certi improvvisi movimenti comici o grotteschi, spia della sua piú naturale ispirazione.

Le sue tragedie (*Belisario*, *Rosmunda*, *Griselda*, *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*, *Rinaldo di Montalbano*, *Enrico Re di Sicilia*, *Giustino*), scritte tra il 1734 e il 1738, mentre sono una chiara prova di una totale mancanza della vocazione tragica nel Goldoni, ci possono soprattutto interessare come documento del suo ingresso nel mondo del teatro in una mescolanza di aulico e popolare assai significativa per limitare la posizione iniziale del Goldoni, incapace di avere un suo tono, una sua misura, e inteso a comporre, in forme piú regolari e razionali (ricerca del verisimile, del decoroso, dell'unità di luogo e di tempo), e tuttavia adatte ad un vasto e vario pubblico, trame offertegli da scenari (è il caso del *Belisario* del 1734, in cui egli sviluppò e regolarizzò uno scenario datogli dall'attore Casali) o da tragicommedie di mestieranti o di romanzi secenteschi (il caso della *Rosmunda* del 1735, in cui egli riprese un romanzo del Muti) o da melodrammi che egli cercava di rendere efficaci teatralmente anche senza l'aiuto della musica e della scenografia (ed è il caso della *Griselda*, ripresa da un melodramma dello Zenò, e del *Giustino*, derivato da un melodramma del veneziano Beregani).

Era una prima incerta prova, su di un terreno per lui tanto poco propizio (quello della tragedia), di sostituire alle risorse e alle lusinghe del mirabile,

del sorprendente, del macchinoso e del buffonesco, inserito a contrasto in schemi tragici ed eroici, quelle dell'azione unitaria ed organica, della coerenza e verisimiglianza dei personaggi.

E se si prende il *Don Giovanni Tenorio*, in cui egli affrontava uno degli scenari piú celebri della commedia dell'arte (*Il convitato di pietra*), si vede subito come egli tendesse soprattutto ad eliminare gli elementi del mirabile inverosimile e stravagante (com'egli diceva), gli «spropositi» che urtavano nelle sue esigenze di razionalità e di chiarezza e di verità, e cosí toglieva la statua parlante del commendatore e cercava di dare una giustificazione logica e morale al fulmine che colpiva il «dissoluto». Ma si vede anche come a queste esigenze¹ ancora piuttosto generiche (anche se legate ad un istintivo bisogno del Goldoni) non corrisponda una vera trasformazione profonda quanto piuttosto una regolarizzazione esteriore che non portava uno spirito nuovo in questa fiacca tragedia, compromesso fra il gusto dei letterati e quello del popolo.

E ad osservare il linguaggio, gli endecasillabi di queste tragedie giovanili, si noterà come il Goldoni, incerto fra forme auliche e quella lingua corrente a cui lo portava il suo istinto, finisse per mantenere in vita vecchi moduli secenteschi di eloquenza drammatica con le tipiche tirate ad effetto², con i dialoghi continuamente interrotti da una falsa concitazione appoggiata ad equivoci fra personaggi che non si intendono³, con le sequenze di interrogazioni retoriche o di monologhi intrecciati di personaggi che declamano indipendentemente l'uno dall'altro sulla scena.

E non parliamo delle vere e proprie cadute di un linguaggio mal dominato, delle zeppe grossolane per tenere in piedi versi spesso assai approssimativi nella loro misura metrica, delle esagerazioni e delle iperboli che spesso il Goldoni addirittura accentua ed accumula, come le esclamazioni vuotamente disperate o le espressioni di pura violenza verbale, per supplire e alla diminuita presenza di espedienti scenografici e di espedienti del «mirabile» secentesco e alla intima mancanza di una vera ispirazione tragica.

E la stessa volontà di giustificazione moralistica degli avvenimenti, se indica una adesione alle nuove esigenze del teatro settecentesco, dà luogo sempre a inutili declamazioni accentuate e prolungate poi da un certo gusto di arringa avvocatessa che, legata alla consuetudine dell'avvocato Goldoni, non mancherà di aduggiare anche molte parti delle prime commedie e complica questo linguaggio fra declamatorio e usuale, dietro al quale sta una cultura letterariamente poco profonda, appunto piú da dilettante e da avvocato che non da vero letterato e perciò tanto piú incerta ed ingenua,

¹ Meglio chiarite *a posteriori* nella prefazione all'edizione Paperini del '54, in cui egli ci parla di questo tentativo giovanile e condanna con estrema severità lo scenario di cui si era servito.

² Ad esempio nel *Belisario* quella sugli occhi, Atto IV, sc. 4.

³ Cfr., sempre nel *Belisario*, le battute fra il protagonista e Giustiniano nell'Atto III, sc. 12.

anche quando vuole sfoggiare raffinatezze e latinismi di derivazioni forense e scolastica. Tanto che – seppure dal *Belisario* al *Giustino* si possa indicare un certo progresso nel dominio dell'azione e nella caratterizzazione dei personaggi (e il ricordo di questa ultima tragedia resta piú vivo e chiaro nella memoria del lettore) – in queste stanche e verbose tragedie si possono cogliere, oltre le indicazioni di una generica volontà di regolarizzazione già notata, spunti piú vivi proprio là dove il Goldoni delinea personaggi laterali e meno tragicamente solenni, situazioni di vita comune, affetti piú semplici, a cui la simpatia dell'autore può rivolgersi piú che ai personaggi storici e romanzeschi, nella costruzione dei quali sempre (anche nelle tragedie romanzesche del periodo '53-58) il Goldoni è stato singolarmente incerto e stonato.

Come si può notare nel personaggio idillico e bonario di Artandro nella *Griselda*⁴ o, meglio, in quello di Ergasto, padre di Giustino, con le sue preoccupazioni di buon vecchio saggio e pacifico, tediato dalle guerre e dagli onori del figlio, e magari curiosamente attento (come un buon padre nelle commedie) a che Giustino non si trattenga troppo da solo con Eufemia:

Guidala tu, ma tosto
ritorna poi (non vo' che di soverchio
colla donna sen stia. Chi sa? Siam fatti
d'una fragile pasta).⁵

Battuta interessante a mostrare come il Goldoni per ravvivare le sue tragedie, mentre riduceva il buffonesco tipico degli scenari e della commedia eroicomica, tendesse a sostituirvi il chiaroscuro di una lieve, bonaria comicità che era poi il tono in cui si traduceva, in quelle opere mancate, il primo accenno della sua poesia della vita semplice e saggia, del suo sorriso di simpatia e di umorismo.

Sicché i motivi piú interessanti del suo noviziato teatrale non si troveranno in queste tragedie e neppure nei «melodrammi seri» (*Gustavo I re di Svezia*, *Oronte re de' Sciti*, *Statira*), deboli imitazioni di Zeno e Metastasio, prive della finezza metastasiana e del senso poetico della trepidazione di quel grande maestro⁶, quanto nei melodrammi giocosi e tanto meglio negli «intermezzi giocosi» per musica. È soprattutto in questi (meglio che nei veri e propri melodrammi giocosi di questi anni: *Aristide*, *La fondazione di*

⁴ Si legga il suo monologo nell'Atto II, sc. 3, in cui il vecchio pastore, in uno schema arcadico pastorale, fa vivere la sua goldoniana letizia di una vita tranquilla, di una vecchiaia sana e felice se non vi fosse la preoccupazione per il figlio («io son quasi felice, ma vi è il quasi...»).

⁵ *Giustino*, Atto I, sc. 2.

⁶ Meglio che in questi fiacchissimi melodrammi, l'insegnamento del Metastasio appare nelle opere del periodo 1753-1758, cioè in questi esercizi piú letterari il cui frutto – quanto a migliore sicurezza nel disegno di intimi ondeggiamenti, di patetici tormenti – si ha negli *Innamorati* del '59. Per Metastasio rinvio al mio volume *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

Venezia, *Lugrezia Romana in Gostantinopoli*, l'ultimo dei quali è davvero singolare per l'insolita concessione alla scurrilità ed al semplice buffonesco) che si rivela meglio la vera natura goldoniana, liberi come sono dall'impaccio della regolarizzazione di precedenti componimenti o scenari, adatti nelle loro brevi proporzioni a prove meno rischiose e più libere.

I primi di questi intermezzi (*La Pelarina* e *Il buon vecchio*, andato perduto) risalgono ad anni precedenti all'incontro del Goldoni con i «comici», al periodo di Feltre (1729-1730) – e al 1732 appartiene il terzo «intermezzo», *Il gondoliere veneziano* –: ma anche per questi «intermezzi» il loro sviluppo maggiore coincide con gli anni 1734-1736 ed è in questi anni che essi, in mezzo ai melodrammi seri e alle tragedie, costituiscono l'esperienza più interessante e valida sulla via della commedia goldoniana.

In questi «intermezzi» il Goldoni si avvicina per la prima volta ad un materiale ben diverso da quello delle tragedie eroiche e storiche, ad un materiale vivo nella vita contemporanea e nella sua esperienza personale anche se inizialmente indicatogli da una recente tradizione letteraria italiana: la tradizione della gustosa e sapida satira del mondo del teatro musicale che conosciamo nella *Dirindina* del Gigli (1712) o nell'*Impresario delle Canarie* del Metastasio (1724), arricchita in lui da quella localizzazione veneziana presente sin nella *Pelarina*⁷ e meglio precisata nel *Gondoliere veneziano ossia gli sdegni amorosi*, in cui compare il dialetto veneziano come unica lingua dei due personaggi (Buleghin, «barcariol», e Bettina, «putta da campiello») e in cui al mondo del teatro musicale si sostituisce il piccolo mondo popolare veneziano espresso nel dialogare già così saporito e piacevole, negli acuti e profondi accenni ad una realtà precisa e gustata nella sua minuta concretezza, nella sua conferma di vitalità (anche se qui molto illeggiadrita in tono comico-idillico): e che sembra costituire la prima lieve incisione di un ritmo che il Goldoni andrà sempre più approfondendo e trasvalorando dal rilievo del particolare a poetica simpatia per una vita che troverà espressione tanto più tardi nel *Campiello* o nelle *Baruffe chiozzotte*. E se nella *Pupilla* e nella *Birba* prevale l'impegno nel passare da un disegno di dialoghetto ad un intreccio più complesso servendosi di espedienti farseschi (il travestimento da accattoni e il giuoco dei vari dialetti), gli elementi «veneziani» (gli accattoni di piazza San Marco e la canzoncina dell'«orbetta»), che già attraggono l'attenzione del giovane scrittore nella *Birba*, si fanno anche più precisi e suggestivi in quegli ultimi tre intermezzi, *Monsieur Petiton*, *La bottega da caffè*, *L'Amante cabala*, che meglio rivelano anche la maggior sicurezza di movimento e il rilievo delle figurine nitide, compiute ed agili in confronto alla rigidità della *Pelarina*.

Si noti così all'inizio di *Monsieur Petiton* la cura di precisione della scena e dei personaggi in un «interno» coerente al tono di «baruffa» e di «pettegolezza» veneziano della commediola:

⁷ Prima intitolata *La buona cantatrice* e poi rimaneggiata col nuovo titolo da un plagiatore, il Gori, da cui il Goldoni la riprese e la pubblicò senz'altro nel 1753.

Camera con letto disfatto, tavolino e sedie. Graziosa in veste da camera e scuffia da notte, Petronio in collare, monsú Petiton alla francese, poi Lindora in veste e zendal alla veneziana;

e si noti nella *Bottega da caffè* (specie nel suo inizio così sicuro fra il discorsetto di Narciso caffettiere ai suoi garzoni e il dialogo fra Narciso e Dorilla) la capacità di dar vita briosa (anche se più pittoresca che poetica, più leggiadra e piacevole che pienamente umoristica) a figurette tutte sapide di vita contemporanea in una scena precisa e con una loro espressione coerente alla loro individuazione sommaria, ma assai incisiva (il caffettiere con la sua disinvoltura e la sua saggezza poco scrupolosa, l'«avventuriera onesta» in cerca di marito, ma non restia a «pelare» qualche pretendente meno furbo, il «cortesan» Zanetto, sciocco e spendereccio, spaccone e pauroso) e ad un comune fondo di vitalità comica che si esprime assai efficacemente nell'abilità del parlato fra recitativi in settenari ed endecasillabi e le ariette, nel buon accordo fra dialogo ed interventi di una terza voce (i comici interventi di Narciso ad interrompere il dialogo fra Dorilla e Zanetto quando quest'ultimo si fa troppo audace), nel buon taglio delle piccole scene e nella soluzione di ritmo veloce del finale, quando Narciso si libera di Zanetto, che rivuole i doni fatti a Dorilla, annunciandogli il ritorno di un falso rivale combattivo e manesco («el mustachi») che lo ha già prima atterrito:

Zanetto:

Vòi l'anello e sie zecchini,
vòi la scatola e i manini,
e i quaranta ducatelli
che anca ti ti m'a magnà.

Narciso:

Obbligato in verità.

Dorilla:

Cosa dice?

Narciso:

Che 'l ve lassa
quell'anello, quei zecchini,
quella scatola e i manini,
che cortese il v'à donà.

Zanetto:

No, in malora.

Dorilla:

Obbligatissima.

Zanetto:

No, ghe digo.

Dorilla:

Devotissima.

Zanetto:

No ghe i dono, siora no.

Dorilla e Narciso (a due):

Per suo amor li goderò.

Zanetto:

Siora, vôi la roba mia.

Narciso:

El mustachi, scampé via.

Zanetto:

Dove xelo?

Narciso:

Eccolo qua.

Zanetto:

Scampo, corro.

Narciso e Dorilla:

Presto, va.⁸

Ma ancor piú interessante per la ricchezza di elementi di precisazione ambientale come spia del gusto goldoniano teso alla poesia, al sorriso della vita quotidiana, dell'esperienza comune e concreta, è l'*Amante cabala*, in cui nell'appoggio farsesco dell'amante imbroglione e dei suoi travestimenti si svolge, specie nella prima parte, in una calle con balconi (e poi in un negozio di stoffe nella via della Merceria) una di quelle scene di pettegolezzo che, con forza tanto piú elastica e tanto minor leggiadria pittoresca, torneranno nelle *Massere* o nelle *Donne de casa soa*. Cosí in questo pezzo di dialogo fra Filiberto e Catina che parla della rivale:

Catina:

La xe una vardabasso
che sa far con maniera i fatti soi.
Quando viveva ancora so mario,
l'aveva l'amicizia
d'un certo sior tenente
ricco, ma ricco... Orsú, no vôi dir niente.

Filiberto:

(Oh questa si ch'è bella!
Ancor questa è prudente come quella.)

Catina:

Se un pochetto alla longa
culia vu la praticnessi,
de che taggia la xe cognosceressi.

Filiberto:

E a vardarla in tel viso...

Catina:

Oh, oh, cossa credeu,
che quel bianco e quel rosso

⁸ *Opere*, ed. cit., vol. X, Milano 1951, p. 190.

sia color natural? Oh poveretto!
L'al gh'à alto tre dea.

Filiberto:

Cossa?

Catina:

El sbeletto.

E po la xe cattiva come el diavolo:
ogni otto dí la scambia el servitor.

Un zorno col sartor

la s'è taccà a parole, e lu el gh'à ditto:
tasi, che ti è una brutta...

Filiberto:

Zitto, zitto

Lassemo andar custia, tendemo a nu.
Se la se contentasse...

Catina:

El barcariol

Ghe ne sa dir de belle: el me ne conta
tante che fa paura. El dixè un zorno:
sí ben, la mia parona fa la casta,
e pur gieri de notte...

Filiberto:

Basta, basta.⁹

Piú tardi questa esperienza si farà laterale rispetto allo svolgimento della commedia vera e propria, anche se va fin d'ora ricordata l'importanza che l'attività dei melodrammi giocosi¹⁰ ebbe per varie ragioni: come sviluppo di temi secondari e meno sicuri (temi campestri e di vita contadina, motivi fiabeschi¹¹), come esercizio piú libero e meno impegnativo di macchiette e caricature (specie nella pittura comica dei buffi rappresentanti del mondo nobile come nel *Conte Chicchera* o nel *Conte Caramella*) e soprattutto come esperienza di linguaggio musicale (specie nel periodo fra '50 e '60) sollecitato dalle forme tipiche del libretto per musica buffa e dalla collaborazione viva e continua con musicisti come il Galuppi.

⁹ *Opere*, ed. cit., vol. X, pp. 202-203.

¹⁰ Il Goldoni ne scrisse moltissimi ed ora occupano i voll. X e XI e parte del XII delle *Opere* nell'ed. cit.

¹¹ Noto è *Il paese della cuccagna*, ma piú del fiabesco il Goldoni vi esprime un comico senso di beata fruizione senza limiti dei piú innocenti piaceri: interminabili pranzi e saporiti sonni.

IV

DAL «MOMOLO CORTESAN» AL «TEATRO COMICO»

Ma nel 1738 il Goldoni passa decisamente dalle prove eclettiche delle tragedie, dei melodrammi, degli intermezzi, alla sua prima vera commedia, *Momolo cortesan* o *L'uomo di mondo*, e dal 1738 al 1743 scrive quattro commedie (*Momolo cortesan*, *Il prodigo*, *La bancarotta*, *La donna di garbo*) che rappresentano un concreto tentativo di accordare in maniera piú originale gli elementi offertigli dalla precedente esperienza in un'opera organicamente e nuclearmente comica, di accordare il ritmo della scena, il movimento esterno dell'azione e del personaggio (e si noti come è mobile continuamente il personaggio Momolo) con il ritmo piú intimo della vitalità cui egli in questo periodo si rivolge con un'attenzione ancora poco profonda e malcerta.

E nel tentativo di educare i suoi comici e il suo pubblico all'opera interamente scritta (la prima è appunto la *Donna di garbo* del '43), egli utilizzava, nel compromesso di parti scritte e di parti «a soggetto», le risorse migliori della commedia dell'arte adattandole ad effetti comici legati ad una concezione organica della favola comica. Egli abbandonava l'inutile tentativo tragico e – scoperta, attraverso gli intermezzi, la propria natura comica – su questo terreno piú sicuro agiva con una serie di nuovi tentativi, ben diversi da quelli dei commediografi arcadici, anche se ispirati ad alcuni fini comuni, ché nell'educazione dei comici e del pubblico (comici professionali e pubblico indiscriminato, non dilettanti e pubblico di puri letterati) egli si preoccupava di non perdere le qualità migliori di tecnica e di vivacità della tradizione della commedia dell'arte e di servirsene per il proprio scopo di una commedia di «carattere» e di «costume», di una commedia in cui concretamente il ritmo teatrale si adeguasse ad una rappresentazione di vita contemporanea.

Purtroppo questa fase interessantissima, che conduce dal *Momolo cortesan*, con parti scritte e con parti lasciate alla inventività degli attori (con limitazioni sempre piú forti), alla *Donna di garbo*, non è per noi suscettibile di un preciso esame perché queste prime commedie (tranne appunto la *Donna di garbo*) furono in anni successivi scritte interamente dal Goldoni e noi le possediamo solo in questa nuova forma, sicché ci è anche difficile dare di queste un preciso giudizio sul valore della loro prima esistenza.

È si può spiegare in parte così anche l'impressione di una maggiore rigidità della *Donna di garbo*, di una sua minore vivacità rispetto alle commedie cronologicamente precedenti che, nella stesura piú tarda, usufruirono evidentemente della maggiore esperienza del Goldoni che seppe a sua volta sfruttare

convenientemente i vivi suggerimenti delle stesse invenzioni comiche dei suoi attori (specie del grande attore Antonio Sacchi) e utilizzare abilmente proprio il maggiore movimento libero ed estroso delle parti comiche lasciate all'inventività degli attori, di fronte alla maggiore monotonia della *Donna di garbo*.

Perché appare evidente che in questa prima fase del suo teatro comico il Goldoni, nel passaggio dall'iniziale compromesso tra parti scritte e parti a «soggetto» alla commedia tutta scritta, finì per inesperienza con l'accentuare nell'ultima una certa schematicità e rigidità, puntando sulle qualità di organicità, di regolarità, di convenienza verosimile a scapito della comicità tanto più libera nel *Momolo cortesan*, esagerando nella ricerca del «carattere» e cercando di supplire con mezzi ancora inadeguati alla vivacità delle battute libere e del movimento mimico dei suoi attori: donde, ripeto, l'impressione nella *Donna di garbo*, pur nel rilievo compiuto del personaggio centrale, di un gusto più arretrato e persino di un linguaggio più goffo ed incerto fra popolarità e letterarietà.

Tanto che più tardi, nel 1745, il Goldoni insoddisfatto (malgrado il successo e la soddisfazione di avere offerto una commedia tutta scritta e d'altra parte recitabile da parte dei comici professionali e capace di interessare quel pubblico che non aveva accettato la commedia erudita arcadica) ritornerà nel *Servitore di due padroni* ad un nuovo e più intimo contatto con la commedia dell'arte, a forme di scenario e di compromesso, quasi sentendo che la prova di superamento della commedia dell'arte non era pienamente soddisfacente e richiedeva una nuova e più matura esperienza e una maggiore consapevolezza di fronte a quella «riforma» più istintiva e superficiale.

Se dovessimo poi dare un giudizio sulla forma che più tardi presero queste prime commedie nella loro rielaborazione tutta scritta, dovremmo riconoscere un particolare valore proprio al *Momolo cortesan*¹, così ricco di movimento comico – anche se ancora piuttosto dispersivo nelle varie scene, animate soprattutto dalla presenza del vitale protagonista, Momolo –, così piacevolmente veneziano nella bella apertura della commedia: l'arrivo dei forestieri dalla laguna con l'incontro del facchino Truffaldino e di Ludro, vivacissima figura di imbroglione sornione e spietato, negli interni della locanda di Brighella e della casa popolare della lavanderia Smeraldina, nella sua aria equivoca fra i sotterfugi della fanciulla che tiene a bada l'innamorato e il «protettore» e le bravate del fratello Truffaldino che vuol campare alle spalle della sorella. Gli elementi già offerti dagli intermezzi si fanno qui più evidenti e costruiti, e il mondo delle maschere si apre al calore di una realtà guardata con crescente interesse, con un sorriso e con una simpatia che soprattutto diventano efficaci poeticamente nella creazione di Momolo, col suo scatto vitale e gioioso che ne fa l'elemento unificatore, la prima riuscita espressione del ritmo goldoniano.

Ad immediata riprova della vitalità del personaggio di Momolo, si veda,

¹ Nella prefazione il Goldoni disse di avervi cambiato «moltissimo» (*Opere*, ed. cit., vol. I, p. 781).

ad esempio, come nella scena 12 del I Atto, la contesa fra Ottavio e Lucindo, condotta su schemi ancora antiquati di «contrasto», si animi subito quando interviene appunto Momolo, questo personaggio così elastico e davvero goldoniano, con la sua azione e con il suo linguaggio veneziano, colorito, arguto, deciso e brillante.

Ottavio:

Anche di piú? Serrarmi la finestra in faccia? Non son chi sono, se non mi vendico. (*strepitando*)

Lucindo:

Quante volte vi si ha da dire, signore, che non vi accostiate alla nostra casa?

Ottavio:

Né voi, né chi che sia me lo può impedire.

Lucindo:

Troverà persone che vi faranno desistere.

Ottavio:

Chi saranno quelli che avranno tanto potere? Il vostro Momolo forse? Non lo stimo né lui, né voi, né dieci della vostra sorte.

Lucindo:

Questo è un parlare da quell'insolente che siete.

Ottavio:

A me, temerario? (*cacciando la spada*)

Lucindo:

Così si tratta?

(*si pone in difesa colla spada. Si tirano dei colpi*)

Momolo:

(*esce dalla locanda*) Alto, alto, fermève; tolè su el fodro, che i cani no ghe pissa drento.

Ottavio:

Per causa vostra, signore. (*a Momolo, con isdegno*)

Lucindo:

Egli ha perduto il rispetto a voi ed a tutta la nostra casa. (*a Momolo*)

Momolo:

Animo, digo, in semola quelle cantinele.²

Ottavio:

Non crediate già di mettermi in soggezione.

Momolo:

Voleu fenirla, o voleu che ve daga una sleppa?³ (*ad Ottavio*)

Ottavio:

A me? Se non fosse viltà ferire un uomo disarmato, v'insegnerei a parlare. Provvedevi di una spada. (*a Momolo*)

Momolo:

Eh, sangue de diana. Lassè veder. (*leva la spada a Lucindo*) A vu, sior bravazzo. (*si tirano con Ottavio, e Momolo lo disarma*)

² Che ponga la spada nella crusca, per ischernò. (N.d.A.).

³ Schiaffo. (N.d.A.).

Piú deboli e meno ricchi *Il prodigo* (o *Momolo sulla Brenta*, 1739-1740) e *La bancarotta* (o *Il mercante fallito*, 1741) – piú largamente scritti sin dall'inizio – che accentuano nella figura del prodigo e del mercante fallito (un Pantalone scontento e scialacquatore per i suoi rovinosi impegni di incurabile Don Giovanni) il movimento di una vitalità vogliosa e disordinata al centro di una vita veneziana di villeggiature e di società di mercanti (e dunque con interesse per noi anche di temi e di indicazioni storiche), ma che meno del *Momolo cortesan* appaiono artisticamente efficaci, malgrado il maggior impegno nello scavo dei «caratteri» piú complessi e piú interessanti. È tanto inferiore (anche se sempre con l'avvertimento che essa è davvero del '43, mentre le altre le leggiamo in nuove stesure posteriori) appare la *Donna di garbo*, per la quale il vanto del Goldoni si spiega solo da un punto di vista di astratta riforma (commedia tutta scritta, con veri «caratteri») e proprio tenendo conto che i suoi elogi sono in funzione di quella storia della propria riforma fatta tanto piú tardi (nella prefazione all'edizione Pasquali e nei *Mémoires*) e non solo attento dunque a considerare le sue opere, piú che nel loro valore, nel loro significato di tappe di un cammino programmatico, ma anche troppo facilmente disposto a rivedere il passato come l'attuazione progressiva e puntuale di un programma chiarissimo sin dall'inizio, non come una esperienza in cui volontà e possibilità andarono successivamente arricchendosi e chiarendosi sino alla messa a punto piú decisa del *Teatro comico* nel 1750.

Comunque il Goldoni avrebbe potuto vantarsi della sua Rosaura come personaggio minutamente rilevato e coerente in tutte le sue espressioni, e di una certa omogeneità degli altri numerosi personaggi, ma non certo della vitalità di queste scialbe figure, né della vera vitalità della stessa protagonista che è sí inesauribile di trovate e di risorse per giungere al suo scopo (far ravvedere il suo seduttore assicurandosi la simpatia e la stima di tutta la sua famiglia), ma che – quasi schema pedantesco e astratto di tanti personaggi femminili volitivi ed invincibili – si trasforma in realtà in un figurino assai fastidioso di dottoressa saputa e sentenziosa, nel risultato ambiguo di un *tour de force* di abilità costruttiva con un ricorso, anch'esso assai pesante, a una cultura giuridica e letteraria (la fanciulla ha imparato di tutto un po' nelle sue conversazioni con gli studenti dell'università pavese) piuttosto orecchiata; un ricorso che può indicare anch'esso come il Goldoni fosse, in questa sua positiva volontà di superare la commedia dell'arte, tentato dalle forme piú tipiche della commedia «letteraria» arcadica, sul tipo, per intenderci, della *Dottoressa preziosa* del Nelli.

Ma il Goldoni non proseguí su questa strada (pur conservando l'acquisto tecnico notevole nella costruzione coerente del personaggio che sarà la sua meta piú evidente per lunghi anni, e in certi procedimenti generali di costruzione) e, se il soggiorno pisano (dal 1744 al 1748) rafforzò e chiarì la sua adesione ai principi della riforma arcadica, non fece di lui un commediografo alla Maffei o alla Martello (non avrebbe avuto neppure la sufficiente espe-

rienza letteraria per mettersi sul piano specie del secondo) ed anzi proprio in quel periodo egli sentì il bisogno di una rinnovata esperienza a contatto con la commedia dell'arte non solo con alcuni scenari, ma con quel *Servitore di due padroni* (autunno 1745), con alcune parti scritte ed il resto a «soggetto», che sembra riprendere di nuovo da capo e più da vicino l'esperienza iniziata col *Momolo cortesan*.

E questo incontro di una commedia concepibile nella maggior vicinanza possibile con le forme della commedia dell'arte e in un periodo in cui il Goldoni fece la sua maggiore esperienza di vita letteraria arcadica (è il periodo in cui egli fu accolto nella colonia Alfea con il nome di Polisseno Fegejo), dovrebbe far pensare assai sul delicato ed elastico rapporto fra la «riforma» goldoniana, la riforma arcadica e la commedia dell'arte. Infatti in questi stessi anni, mentre il Goldoni fa la sua esperienza più viva di accademie arcadiche (a Firenze, a Siena, a Pisa) e si esercita persino nelle forme della lirica arcadica, e può così rinforzare le ragioni della sua originale adesione al programma della riforma arcadica del teatro comico⁴, egli ritorna ad esercitarsi nella stesura di scenari dell'arte (come *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*) per il Sacchi, che glieli chiede da Venezia, e per il Sacchi scrive, con alcune parti scritte ed altre tracciate per la recitazione a soggetto, quel *Servitore di due padroni* che è la prova più interessante del contatto del Goldoni con il mondo della commedia dell'arte, il documento più singolare della maniera in cui egli (abbandonata provvisoriamente la commedia tutta scritta) tornava con maggiore intelligenza e capacità creativa ad enucleare la forza più viva ed essenziale della commedia dell'arte: quel ritmo scenico e mimico, quello slancio dinamico che aveva affascinato il pubblico europeo al di là degli stessi espedienti lazzereschi e buffoneschi che difatti egli ridusse entro una linea più rigorosa ed unitaria togliendone comunque la scurrilità e la grossolanità (sicché i suoi stessi scenari veri e propri, ripresi poi nel periodo francese, sono ben diversi da quelli tipici della commedia dell'arte per la loro maggiore castigatezza e per la loro maggiore nitidezza di svolgimento)⁵.

Noi non possiamo, anche questa volta, giudicare *Il servitore di due padroni* nella forma originaria del 1745, ma anche nella stesura tutta scritta (forse del 1753, l'anno della *Locandiera*) possiamo ben osservare lo spirito essenziale di questa singolare commedia in cui Goldoni sembra volersi assicurare per sempre il succo più puro della tradizione dell'arte, impadronirsi, in una prova così originale e coerente, di quella pura forza di azione mimica

⁴ E certo in Toscana egli avrà avuto modo di meglio conoscere, anche attraverso le loro recite, le commedie del Gigli, del Fagioli, del Nelli (per le quali rinvio al mio vol. *L'Arcadia e il Metastasio* cit.).

⁵ Così nel *Servitore di due padroni* (per dare solo un esempio) il noto «lazzo della pellegrina», che consisteva nel replicato e scurrile inchino alla rovescia, si stilizza in un semplice volger le spalle all'interlocutore (si veda Atto II, sc. 2).

e scenica traducendola nel suo dialogo rapidissimo, in cui la parola è diretta indicazione del movimento, aderente espressione di un ritmo che non si arresta mai, mobile ed accelerato sino alla fine: sicché anche il relativo scavo dei personaggi è qui in funzione dell'essenziale movimento, del singolare dominio dell'azione teatrale impersonata soprattutto in Truffaldino (il servitore) che si impegna nella scommessa con se stesso di servire nello stesso tempo due padroni senza essere smascherato. Si rilegga la scena in cui Truffaldino in due stanze dell'albergo serve il pranzo ai due padroni in una girandola di trovate, di ripieghi comici che gli permettono di adempiere il suo compito senza tradirsi e movimentando e meravigliando gli attoniti camerieri della locanda:

Beatrice:

Truffaldino. *(dalla camera lo chiama)*

Truffaldino:

Vegno. *(risponde colla bocca piena)*

Florindo:

Truffaldino. *(lo chiama dalla sua camera)*

Truffaldino:

Son qua. *(risponde colla bocca piena, come sopra)* Oh che roba preziosa! Un altro bocconcin, e vegno. *(segue a mangiare)*

Beatrice:

(esce dalla sua camera e vede Truffaldino che mangia; gli dà un calcio e gli dice) Vieni a servire. *(torna nella sua camera)*

Truffaldino:

(mette il bodino in terra, ed entra in camera di Beatrice)

Florindo:

(esce dalla sua camera) Truffaldino. *(chiama)* Dove diavolo è costui?

Truffaldino:

(esce dalla camera di Beatrice) L'è qua. *(vedendo Florindo)*

Florindo:

Dove sei? Dove ti perdi?

Truffaldino:

Era andà a tor dei piatti, signor.

Florindo:

Vi è altro da mangiare?

Truffaldino:

Anderò a veder.

Florindo:

Spicciati, ti dico, che ho bisogno di riposare. *(torna nella sua camera)*

Truffaldino:

Subito. Camerieri, gh'è altro? *(chiama)* Sto bodin me lo metto via per mi. *(lo nasconde)*

Cameriere:

Eccovi l'arrosto. *(porta un piatto con l'arrosto)*

Truffaldino:

Presto i frutti. *(prende l'arrosto)*

Cameriere:
 Gran furie! Subito. (*parte*)
Truffaldino:
 L'arrosto lo porterò a questo. (*entra da Florindo*)
Cameriere:
 Ecco le frutta, dove siete? (*con un piatto di frutta*)
Truffaldino:
 Son qua. (*di camera di Florindo*)
Cameriere:
 Tenete. (*gli dà le frutta*) Volete altro?
Truffaldino:
 Aspettè. (*porta le frutta a Beatrice*)
Cameriere:
 Salta di qua, salta di là; è un diavolo costui.
Truffaldino:
 Non occorr'altro. Nissun vol altro.
Cameriere:
 Ho piacere.
Truffaldino:
 Parecchiè per mi.
Cameriere:
 Subito. (*parte*)
Truffaldino:
 Togo su el me bodin; evviva, l'ho superada, tutti i è contenti, no i vol alter, i è stadi servidi. Ho servido a tavola do padroni, e un non ha savudo dell'altro. Ma se ho servido per do, adess voio andar a magnar per quattro. (*parte*)⁶

Nel senso del movimento dell'azione teatrale *Il servitore di due padroni* è una commedia riuscitissima, vitale, di impareggiabile abilità e freschezza, ed essa costituisce un presupposto necessario della successiva opera del Goldoni che riempirà questo puro ritmo teatrale di nuova e complessa vita comica senza più perderne l'acquisto fondamentale.

Ma si noti subito, contro le esaltazioni dilettalesche di questa commedia – come del più vero Goldoni, come del Goldoni continuatore geniale della commedia dell'arte –, che essa è solo un'esperienza valida in un limitato momento dello svolgimento goldoniano e che il grande Goldoni è altra cosa ed anche sul piano del grande effetto teatrale, dello spettacolo comico si pensi ad una commedia come *La figlia obbediente* e se ne misurerà la diversa complessità, la diversa risonanza poetica.

Nel *Servitore di due padroni* il Goldoni ha fatto una prova di singolare interesse, ha approfondito il suo senso di ritmo teatrale, ha recuperato con maggiore energia il meglio della commedia dell'arte, ma poi non si è fermato a questo risultato parziale e di alta bravura, che è quasi nuovo e più solido punto di partenza dopo le prime commedie del periodo '38-43, ed ora egli

⁶ *Il servitore di due padroni*, Atto II, sc. 15.

ritornerà, con maggiore coscienza dei propri propositi rinnovatori e con maggiore sicurezza nei suoi rapporti con la commedia dell'arte (essendosene assicurato l'insegnamento piú valido), alla sua opera di commedia scritta, organica non solo nel ritmo di azione teatrale, ma organica nella forza di «carattere» (personale e sociale) dei personaggi e nella sua espressione di vita trasfigurata poeticamente⁷.

E la vitalità, lo slancio libero che in Truffaldino (il vero protagonista della commedia) si traduceva in puro movimento teatrale, si esprimerà nella vitalità, nello slancio energico di personaggi complessi, densi di motivi poetici, ricchi di sentimenti umani, compiutamente rappresentabili ed operanti non in una pura serie di abili trovate e di irresistibili impulsi di movimento, ma in una loro logica interna, e in mezzo ad altri personaggi, in una scena che si farà sempre piú, essa stessa, precisa e concreta, reale e poetica.

Ma ciò che mi preme ribadire è l'importanza di questa commedia nello svolgimento goldoniano e proprio nel periodo in cui il Goldoni tornerà al teatro attraverso questa esperienza piú profonda della commedia dell'arte da cui potrà tanto meglio staccarsi proprio in quanto se ne sarà assicurato gli insegnamenti teatrali piú essenziali e in quanto d'altra parte avrà meglio chiarito, negli anni del soggiorno toscano, i termini della riforma arcadica e ne avrà rafforzato il proprio bisogno e la propria volontà di una nuova commedia, il senso della propria missione innovatrice tanto ormai superiore alla stessa riforma arcadica e ai suoi livelli storici, ideologici, letterari.

Nel 1747 la celebre visita del Darbes e del Medebach spinse il Goldoni ad abbandonare la professione di avvocato e a ritornare interamente all'attività teatrale come poeta comico della compagnia Medebach al teatro Sant'Angelo di Venezia; ed ecco una nuova serie di commedie che ci conducono sino alla *Famiglia dell'antiquario*, al *Bugiardo*, alla *Bottega del caffè* e al *Teatro comico*.

Ancora nel 1747 a Pisa il Goldoni scrisse due commedie (*Il frapattore o*

⁷ Quello della continuità goldoniana rispetto alla commedia dell'arte è uno dei problemi una volta piú dibattuti dalla critica goldoniana (cfr. nel senso della continuità il rigido studio di O. Marchini Capasso, *Carlo Goldoni e la commedia dell'arte*, Bergamo 1907 e poi Napoli 1912, e i saggi di M. Ortiz su *La cultura del Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1906, e su *Il canone principale della poetica goldoniana*, in «Atti dell'Accademia di Archeologia ecc.», Napoli 1905, tanto piú ricchi e giusti nel rifiutare la tesi opposta di tipo carducciano di un'assoluta estraneità del Goldoni all'utilizzazione della commedia dell'arte, ma alla fine anch'essi troppo profilati nella direzione della ripresa e continuità). In realtà se non c'è dubbio che Goldoni trasse alimento da quella grande tradizione nei modi qui da me indicati, altrettanto sicuro è il fatto che il nuovo poeta teatrale operò progressivamente in direzione opposta a quella della commedia dell'arte e che molto discutibile e addirittura inaccettabile è – fra critica e regie – il voler «riconduurre indietro» Goldoni e riportarlo nel bozzolo da cui era uscito e andar magari a ritrovare nei personaggi dei *Rusteghi* le maschere, ormai, a quell'altezza, del tutto abbandonate e superate in caratteri contemporanei e giustificati fuori degli stereotipati contorni delle maschere.

Tonin bella grazia e I due gemelli veneziani) apposta per il Pantalone Darbes, significative e per questo singolare incontro dello scrittore con i suoi attori, e per lo stimolo che a lui veniva dalla destinazione di una parte alla viva persona che l'avrebbe rappresentata (ed in questa fase tutta la commedia spesso è in funzione del personaggio centrale e del suo interprete) e per il tentativo che rappresentano di legare, più saldamente che nel *Servitore di due padroni*, il ritmo scenico e l'intreccio a un personaggio meglio caratterizzato anche se nell'equivoco di un attore che rappresenta due personaggi esteriormente simili, intimamente diversi (*I due gemelli veneziani*).

E questo tentativo, ancora qui assai limitato nel prevalere del giuoco scenico (che rese celebri soprattutto *I due gemelli veneziani*), si sviluppa nelle commedie seguenti in cui la caratterizzazione del personaggio centrale tende ad assimilare nel suo movimento intimo e soprattutto nella sua reazione esterna il movimento di azione prima assicurato solo alla vitalità meccanica di un personaggio-pretesto come Truffaldino: specie nella *Vedova scaltra* (1748) che sembra quasi una ripresa più abile e matura di uno schema diversamente provato nella *Donna di garbo* (e nel personaggio, lontano presentimento di Mirandolina: ché in questo periodo il maggiore scavo di carattere fu fatto dal Goldoni intorno al personaggio femminile scaltro, volitivo e affascinante ed intorno al personaggio virile fra patetico, saggio e comico di Pantalone), e, con maggiore sforzo di creare uno sfondo vivo di personaggi minori, nel *Cavaliere e la dama*.

Ma intorno a questo motivo fondamentale (l'accordo fra ritmo teatrale e ritmo della vita soprattutto attuato nel vivo movimento intimo ed esterno del personaggio centrale) che si farà tanto più sicuro attraverso le commedie del '50-53, il Goldoni sperimenta diversi mezzi di arricchimento della sua commedia nel ricorso a intrecci mutuati dalla sua pratica forense (*L'avvocato veneziano*) o al romanzesco come nella *Erede fortunata*, o nell'*Uomo prudente*, in cui però il romanzesco (con tendenza addirittura a soluzioni drammatiche) si subordina ad una tendenza fra sentimentale e realistica che trova la sua espressione più interessante non tanto nel noioso e languido *Il padre di famiglia* (che fa ripensare per il suo moralismo agli *Allievi delle vedove* del Nelli), quanto nelle due commedie del '48, *La putta onorata* e *La buona moglie* (che è la continuazione della prima e costituisce una ripresa accentuata dei suoi motivi costitutivi).

In queste due commedie un maggior impegno morale e sentimentale (pur con pericoli di moralismo e di sentimentalismo esagerati e retorici) fa da lievito ad una rinnovata attenzione alla realtà, sentita meno pittoresca e leggiadra che nel *Momolo cortesan* e negli intermezzi, più essenziale (anche se sempre un po' troppo dispersiva, e troppo intenzionalmente presentata) alla complessa volontà di una espressione più intera e completa del ritmo vitale, ben al di là delle pure interpretazioni di giuoco scenico del *Servitore di due padroni*. In tal senso queste due commedie, che pur presentano tante ingenuità, tanti pericoli, e un certo squilibrio generale, sono però molto in-

teressanti e non mancano di un loro fascino, anche se si rifiuta l'ipotesi poco provata di una loro priorità nella formazione della commedia lacrimosa borghese, e si superano i vecchi entusiasmi di fine Ottocento che vi vedevano un esempio di puro realismo, di precorrimiento del dramma ottocentesco (e per primo il Rovetta parlò dell'*Onore* del Sudermann).

Si noti soprattutto in queste due commedie la presenza piú scoperta – e in una inclinazione piú patetica e moralistica – di elementi che, già in parte affiorati in scene precedenti, saranno poi ripresi e fusi, armonizzati nell'alta misura di ironia e tenerezza degli anni piú tardi. L'attenzione del Goldoni si rivolge ad un ambiente familiare popolare preso fra una casa di nobili viziosi in decadenza economica e il mondo rude ed istintivo dei barcaioi, e nella rappresentazione di una vicenda in due parti (le nozze di Bettina e Pasqualino malgrado gli intrighi del vizioso conte Ottavio innamorato della fanciulla, prima, poi la vita infelice di Bettina trascurata dal marito rivelatosi debole alle tentazioni del giuoco e delle donne e trascinato dal malvagio Lelio, insidiata dal conte Ottavio, ma forte della protezione del paterno e saggio Pantalone, padre di Pasqualino, e della propria incrollabile purezza e del proprio amore al marito ed alla famiglia) complicata da trovate romanzesche e ad effetto (la morte di Lelio nella rissa dei barcaioi, il tentativo di ratto di Bettina ecc.), irrorata abbondantemente di lacrime e di lamenti patetici, la viva eco della realtà veneziana nelle sue classi sociali, nella sua scena cittadina di strade, canali, campielli (vi sono perfino rudi scene di liti fra gondolieri che sulla loro gondola non vogliono ceder luogo ad altre gondole – *La putta onorata*, Atto II, scena 21) si fa sentire con forza e quasi con una evidenza che il Goldoni piú tardi tenderà a rendere piú musicale ed ariosa e non per ciò meno concreta. Le due commedie sono piene di testimonianze dell'acuita attenzione del Goldoni per la realtà di una vita che fin allora aveva osservato con maggiore interesse per il suo aspetto pittoresco e che poi renderà poeticamente trasfigurata con tanta maggiore unità, interpretandone la suggestione piú profonda in misura di tenera limpidezza, di sorriso affettuoso: si pensi alle didascalie insolitamente lunghe e indugianti a descrivere particolari precisi di luogo⁸, ai dialoghi fra i barcaioi ed allo stesso loro linguaggio spregiudicato (vero e proprio gergo chiuso e appuntito al massimo)⁹, alla scena della osteria con gli scherzi grossolani dei dissoluti e

⁸ Ad esempio all'inizio della scena 12 del III Atto della *Putta onorata*: «Veduta del Canal Grande con gondole. Da una parte il casotto di tavole, che introduce in teatro. Piú in qua la porta per dove si esce di teatro, ed il finestrino ove si danno i viglietti della commedia. Un ragazzo, che grida di quando in quando: *A prendere i viglietti, siore machere; diese soldi per uno, e el pagador avanti, siore machere*. Dall'altra parte una banchetta lunga per quattro persone. Ed i fanali qua e là, come si usa vicino ai teatri. Passano varie maschere e vanno alcune a prendere viglietti, indi entrano nel teatro, e alcune vanno senza viglietti; poi passa Nane barcaiuolo con il lampione, conducendo maschere al teatro ecc.».

⁹ Si veda fra l'altro la scena 4 del III Atto della *Buona moglie* con invettive e persino con «versacci con la bocca». Ed anche nella descrizione della vita di Bettina intorno al piccolo

delle donne di piacere, e, al di qua di queste insistenti rappresentazioni realistiche piú crude e pesanti, si rileggano le aperture ariose di certe scene della *Putta onorata* con Bettina che lavora sull'altana e si gode il sole e lo scorrere placido delle ore o le scene iniziali della *Buona moglie* (complessivamente migliore) cosí interessanti nella rappresentazione del chiuso ambiente domestico fra la pace dell'intimità insaporita dalle cure rivolte dalla giovane madre e dalla piccola fantesca al bimbo in fasce e la pena della buona moglie nell'attesa vana del marito scioperato.

Ed è soprattutto là dove la rappresentazione della realtà si fa piú lieve ed in accordo con la pena e le ansie e i conforti della umile donna (viva con la sua forza di purezza e di caparbia fedeltà al dovere domestico e coniugale, ma piú ancora – ché in quella forza essa rischia una certa retorica della virtù – con la sua tenacia vitale, con la sua concretezza di massaia nella difesa della sua felicità e della sua pace familiare) che si toccano i punti piú convincenti di queste commedie, come nei colloqui patetici con il debole e tentato Pasqualino.

Bettina trova le sue parole piú intime e poetiche quando la sua virtù si fa piú semplice, poco declamata, e si concreta in slanci¹⁰ coerenti a questo motivo poetico (qui solo inizialmente segnalato) di una vita comune e modesta, osservata con attenzione ed amore quanto piú apparentemente poco interessante e convenzionalmente impoetica.

Ma queste commedie non sono solo interessanti per l'inclinazione che il Goldoni vi mostra ad un impegno maggiore nella rappresentazione della vita (malgrado le intemperanze dell'intrigo romanzesco e l'eccesso del patetico che è pure spia di un approfondimento sentimentale anche se non tutto riuscito artisticamente) e per la ricchezza di elementi indicativi per la sua arte matura: esse, già in se stesse e nella fase di cui ci occupiamo, mostrano lo sforzo sempre piú forte del Goldoni di superare in profondo il semplice giuoco scenico, di accordare il ritmo teatrale con la rappresentazione concreta del ritmo della vita, di una vita particolare e concreta, anche a costo, come in questo caso, di non raggiungere l'equilibrio della costruzione generale piú facilmente ottenuto in opere meno impegnative come la *Vedova scaltra*.

Equilibrio che viene invece di nuovo raggiunto con una formula meno impegnativa, ma pure assai superiore a quella della *Vedova scaltra* e con una ricchezza ben diversa dal puro giuoco scenico del *Servitore di due padroni*, nella *Famiglia dell'antiquario* (1749), notevole sintesi delle qualità e dei mezzi di cui in questo periodo il Goldoni si era reso padrone. In questa commedia infatti una situazione precisa e limitata (senza lo sforzo e l'eccessiva dispersione delle due commedie di Bettina), ricca di riferimenti concreti alla vita ed al costume contemporaneo (l'urto non solo fra due generazioni e

lattante non manca il rilievo di particolari realistici (Atto I, sc. 3).

¹⁰ Come nella bella scena 22 del II Atto della *Buona moglie* in cui Bettina offre al marito, per pagare i debiti e ricominciare una vita tranquilla, i suoi «manini» (braccialetti), a cui era tanto attaccata come ricordo del matrimonio e come segno della sua condizione civile.

due elementi essenziali di tensione in una vita familiare: suocera e nuora, ma fra due condizioni sociali su cui tante volte il Goldoni insisterà: la giovane figlia del mercante ricca e consapevole del valore del suo denaro e la matura dama orgogliosa e spiantata), giustifica il ritmo scenico intimamente e questo si svolge coerentemente allo svolgersi della situazione e del contrasto vivo dei personaggi in un disegno animato e vibrante di interesse artistico e psicologico, non solo di bravura e di puro movimento teatrale. E se la linea secondaria, impersonata nello sciocco antiquario e nel suo servo truffatore, è piú debole e farsesca (e la pittura della mania «antiquaria» è persino troppo vistosa e caricaturale), essa non rimane però slegata, e la sbadataggine del conte Anselmo fa chiaroscuro sensibile con la saggezza borghese di Pantalone, come questa dà rilievo alla comica malvagità dei cavalieri serventi intriganti ed insinceri e tutto ruota assai coerentemente intorno al contrasto di suocera e nuora, anche se la tendenza a rilevare soprattutto la vitalità di un personaggio centrale si dimostra nella chiara superiorità del personaggio di Doralice, cosí viva nella sua flemma e nella sua caparbia volontà, nei suoi estrosi capricci e nella consapevolezza e nell'abile sfruttamento delle sue doti di gioventú, bellezza e ricchezza.

Era insomma una prova di equilibrio artistico che presupponeva già una lenta maturazione di esperienza tecnica, un risultato che superava le prove di pura abilità scenica e quelle di coerenza piú rigida e programmatica nel carattere, in un migliore accordo fra ritmo teatrale e svolgimento di situazione viva e concreta (come ben si può vedere soprattutto nella scena 6 del III Atto, in cui il movimento nella camera in cui i cavalieri serventi, i mariti, Pantalone e Colombina vanno e vengono dalle camere delle due donne, è abilissimo, ma non gratuito come prova di abilità, bensí giustificato ed in funzione di un movimento della situazione e dell'animo dei personaggi): certo rimaneva fuori lo sforzo maggiore di complessità e di impegno morale e realistico delle due commedie di Bettina, che rimangono prove promettenti e dispersive, per ora un po' isolate, ma *La famiglia dell'antiquario* costituiva un vero punto di arrivo e una solida base di partenza in quegli anni decisivi per lo sviluppo del teatro goldoniano.

LA POETICA DEL GOLDONI
NEL «TEATRO COMICO»

La famiglia dell'antiquario può indicare anche il bisogno di ripensamento e di giustificazione e di programma che proprio in questi anni, fra il '49 e il '50, il Goldoni soddisfa in alcune precisazioni sulla sua opera e sulla sua poetica. Anzitutto va calcolato in questo particolare momento di esame e difesa della propria opera e della propria matura e consapevole riforma¹ il *Prologo apologetico* della *Vedova scaltra*, scritto nell'ottobre 1749 in risposta alla insipida commedia *La scuola delle vedove* in cui il Chiari insieme saccheggiava la commedia goldoniana e ne faceva la satira e la critica.

In questa rapida difesa che Polisseno (lo pseudonimo arcadico del Goldoni) fa della commedia attaccata, in un dialogo con Prudenzio (prudente «riformator de' teatri»), si devono notare, insieme al vivacissimo senso di fiducia e di gioia del proprio lavoro e all'esigenza dell'inventività (contro la tecnica per innesti e rifacimenti di tanto teatro settecentesco)², la notevole spiegazione delle inverisimiglianze accusate dal Chiari (far parlare italiano da tre personaggi stranieri!) in base al criterio della coerenza dei personaggi alla situazione in cui agiscono, al carattere che a loro si attribuisce. Dove il Goldoni mostrava di avere assimilato l'esigenza essenziale arcadica del verosimile, distinguendola però da ogni pedantesca e ingenua richiesta di piatta riproduzione della realtà. Così come nella Prefazione all'edizione Bettinelli del '50, in un ampio discorso sulla propria opera inserito nella storia del teatro comico di primo Settecento (ricca e tutto sommato assai attendibile e acuta), egli mostrava di rivivere le ragioni e le intenzioni della riforma arcadica in una interpretazione personale che presuppone un'esperienza più diretta di «mondo» e «teatro» (per adoperare i suoi termini precisi), i suoi maggiori «maestri»³. Egli punta infatti,

¹ Che non è dunque «mito giovanile», ma anzi coscienza matura del proprio valore e della propria missione teatrale. E non importa se poco profonda, approssimativa nella precisa valutazione critica della propria intima natura poetica: Goldoni non è un «critico», ma non è neppure un poeta inconsapevole della sua forza e del suo fine essenziale.

² Così alla fine del *Prologo* Polisseno se ne va «di furia» al suo tavolino a scrivere la sua commedia perché così vuole rispondere concretamente alle accuse dei nemici con altro lavoro («Fo il mio dovere e aspetto di piè fermo nell'arringo il nemico», *Opere*, ed. cit., vol. II, Milano 1936, p. 414). E contro il Chiari raffazzonatore di cose altrui il poeta griderà: «*Facile inventis addere*. Ma inventare, creare, *hoc opus, hic labor*» (*Opere*, ed. cit., vol. II, p. 409).

³ *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 769.

pur nell'ossequio a generali criteri estetici e all'esempio degli autori migliori, sulla propria originalità («il particolar Genio dalla Natura stessa donato»⁴) a cui riconosce l'istinto che lo ha portato alla commedia e che, aiutato dalla tendenza generale del naturale⁵, entro parole già esaltate dall'Arcadia, porta un senso più pregnante di concretezza, di vita che testimonia anche la posizione più avanzata del Goldoni come rappresentante della più matura civiltà di metà secolo.

E si pensi in proposito come alla maggiore apertura della commedia alla vita – senza l'illeggiadimento o la letterarizzazione più tipica dell'Arcadia – corrisponda un senso più energico ed intimo della stessa organicità (che spesso in Arcadia finiva per essere non più che uno schema unitario) e un adeguato «stile» pure «semplice e naturale», una lingua di prosa (e alla prosa andrà la sua simpatia anche quando farà esperienze in versi) non aulica e non cruschevole, ché – come dirà nel 1761 nella Prefazione al I tomo dell'edizione Pasquali – egli venera e stima chiunque conserva la lingua letteraria del toscano illustre («una lingua che è quasi morta, poiché dagli Italiani medesimi inusitata»), ma aggiunge: «Dio mi guardi che di ciò m'invaghisca; dovrei pensar a tutt'altro che a scrivere pel teatro e a dar piacere all'universale»⁶.

Il Goldoni nel 1750 aveva dunque un'idea chiara ormai dei suoi propositi e della sua speciale interpretazione della riforma arcadica in modi più moderni e più aperti alla vita e alla speciale espressione teatrale⁷, e proprio per meglio esprimere i suoi principi di poetica in maniera coerente al suo disprezzo per le pure esposizioni teoriche e al suo bisogno di parlare sempre in linguaggio teatrale, in forme non libresche e comprensibili per tutto il suo pubblico⁸ (ed era qui che soprattutto egli inverava in maniera nuova ed originale certe esigenze vive soprattutto in alcune celebri pagine del Muratori), egli scrisse *Il teatro comico*, «commedia in commedia». Già nell'avvertimento al lettore il Goldoni puntualizza i motivi fondamentali della sua riforma:

In questa qualunque siasi composizione, ho inteso di palesamente notare una gran parte di que' difetti che ho procurato sfuggire, e tutti que' fondamenti su' quali il metodo mio ho stabilito, nel comporre le mie Commedie, né altra evvi diversità fra un proemio e questo componimento, se non che nel primo si annoierebbono

⁴ *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 763.

⁵ «Più di tutto m'accertai che, sopra del meraviglioso, la vince nel cuore dell'uomo il semplice e il naturale» (*Opere*, ed. cit., vol. I, p. 767).

⁶ *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 627.

⁷ Alla lezione del *Momolo* e del *Teatro* sono dedicate notevoli pagine (*Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 769-770).

⁸ E come più volte il Goldoni insiste sul suo contatto con il pubblico, sulla sua attenzione ai gusti del pubblico! E se ciò indica un limite del «poeta di teatro» che a volte scambia il successo con la sanzione più alta della propria opera, è pure caratteristico per il forte impegno del Goldoni nel proprio tempo, nel presente, nella sua collaborazione con una precisa società che solo davvero lo interessa.

forse i Leggitori piú facilmente, e nel secondo vado in parte schivando il tedio col movimento di qualche azione.

Io perciò non intesi di dar nuove regole altrui, ma solamente di far conoscere, che con lunghe osservazioni, e con esercizio quasi continuo, son giunto al fine di aprirmi una via da poter camminare per essa con qualche specie di sicurezza maggiore; di che non fia scarsa prova il gradimento che trovano fra gli Spettatori le mie Commedie. Io avrei desiderio che qualunque persona si dà a comporre, in ogni qualità di studio, altrui notificasse per qual cammino si è avviata, perciocché alle arti servirebbe sempre di lume e miglioramento.

Cosí bramo io parimente, che qualche nobile bell'ingegno d'Italia diasi a perfezionare l'opera mia e a rendere lo smarrito onore alle nostre Scene con le buone Commedie, che sieno veramente Commedie, e non Scene insieme accozzate senz'ordine e senza regola; e io, che fin ad ora sembrerà forse a taluno che voglia far da maestro, non mi vergognerò mai di apprendere da chicchessia, quando abbia capacità d'insegnare.⁹

Occorre dire però che *Il teatro comico* non va considerato come puro e semplice documento di poetica, in quanto esso ha una sua vitalità, un suo movimento (il movimento piacevole, e tanto caro al Goldoni, della vita dei comici «avventurieri onorati», con il loro spirito estroso, le loro ripicche e la loro serietà professionale, la loro coscienza della dignità della loro arte e della loro vita¹⁰), e le idee «riformatrici» hanno un ben diverso vigore così affermate come sono da personaggi in azione, scaturite da una concreta tensione teatrale, in un concreto esempio di linguaggio comico, di verità di personaggi, così come i consigli del capocomico Orazio (voce saggia, comprensiva, ma capace di severità, come quella del Goldoni) circa la recitazione si esprimono così vivacemente sulle prove della commedia recitata, nelle battute errate della prima prova e nel procedere sicuro della nuova prova, in cui i comici mostrano di aver ben compreso il valore di quei consigli e di quei rimproveri. Singolarmente efficace è l'apertura della commedia con gli attori che arrivano ad uno ad uno per le prove e, mentre mostrano la loro umanità simpatica anche nelle loro bizzarrie (l'orgoglio della prima donna soprattutto), nel loro dialogo con Orazio rivelano bene quella condizione fra incertezza e paura per la difficoltà della nuova recitazione e dello studio necessario per interpretare una commedia scritta, la consapevolezza che «ora si è rinnovato il buon gusto» ed il piacere di partecipare a questo rinnovamento decisivo del teatro comico, come dice Placida-Rosaura nella scena 2 del III Atto:

Se facciamo le 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

⁹ *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 1045.

¹⁰ Ed è già questo uno dei punti che il Goldoni si proponeva di affermare nel *Teatro comico* per respingere le prevenzioni diffuse contro i comici e la loro immoralità, mostrandoli invece «uomini sensibili, onesti, e civili». E si ricordi la polemica del Maffei contro il rigorista padre Concina.

cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca. Per me vi protesto, signor Orazio, che in pochissime commedie antiche reciterò; sono invaghita del nuovo stile, e questo solo mi piace.

E da quest'ultima dichiarazione della prima donna si dovrà partire quando si voglia precisare la direzione della polemica del *Teatro comico*, che si è rivolta, in nome del «semplice» e del «naturale», contro gli stanchi residui del secentismo, ma è concretamente appuntata contro la vecchia recitazione, i vecchi procedimenti ed i difetti di disordine, di ripetizione, di improvvisazione «senz'arte» che il Goldoni attribuisce in generale alla commedia dell'arte.

Da questa egli riprende i vecchi attori di cui apprezza l'esperienza ma li rieduca (attori dell'arte rieducati e non dilettanti «eruditi»), impone loro una nuova recitazione, un nuovo studio di compostezza, di approfondimento artistico-psicologico. Così egli ne riprende (come ha fatto più scopertamente nel *Servitore di due padroni*) il più puro giuoco scenico, ma lo adibisce ad una funzione tutta nuova di organica situazione, di coerenza umana e poetica. E se nell'opera di lenta educazione del pubblico si può indicare, oltre la prudenza (più che la diplomazia) di chi ama operare nel concreto, e con il tipico spirito di «riforma» di tanto Settecento, l'attento procedere di uno scrittore che vuole distaccarsi da una vecchia forma d'arte conservandone ed inverandone certi elementi essenziali, sta di fatto che la meta del Goldoni era il superamento della commedia dell'arte nel suo insieme. Certo nel Settecento non mancarono forme di «regolarizzazione» degli scenari (e così operò il Goldoni stesso anche negli scenari con cui iniziò la sua difficile attività in Francia), ma in realtà esse rappresentano un tentativo sterile e solo indicativo come riprova della fine della natura più dinamica e barocca della vera commedia dell'arte. Così (fissata e limitata quella che fu l'utilizzazione della commedia dell'arte da parte del Goldoni), si potrà dire che la stessa più vivace satira di Lelio (il misero poeta comico che si presenta pieno di boria ad Orazio ed ai suoi comici per esserne deriso e rimproverato) è sí rivolta contro il suo linguaggio secentistico (Eugenio dirà appena lo sente parlare: «Piangere gli scanni, battere le mani ai palchi. Questo è un poeta del seicento»), ma questo linguaggio con le sue iperboli e antitesi è poi attaccato soprattutto perché tipico dei «repertori» o «generici» di cui si servivano i comici dell'arte e che Placida dirà di aver «tutti abbruciati» come fanno tutte le «recitanti», che «sono dal moderno gusto illuminate». E si noti che la satira del linguaggio secentistico non ha tanto valore come generica satira di una maniera poetica ormai così lontana e definitivamente superata (siamo nel 1750, ben lontani dal periodo in cui l'*Arcadia* iniziò la sua lotta contro il «malgusto»), quanto come satira di quel linguaggio in un campo preciso e circoscritto, quello del teatro dell'arte rimasto tanto arretrato rispetto al generale cambiamento della cultura e del gusto e non più capace nel suo insieme di corrispondere alle esigenze moderne. E Le-

lio, il poetastro a cui Orazio rimprovera ignoranza e mancanza di serietà¹¹, non è solo il rappresentante di un linguaggio poetico superato, ma è anche scrittore di scenari sciocchi e slegati, immorali, non più accettabili. Sicché la polemica del Goldoni, singolare per prudenza, concretezza, ma anche energia mentre vuol servirsi dei vivi strumenti teatrali costituiti dai comici dell'arte (ma rieducati) e vuole non perdere le qualità di movimento e di giuoco scenico della commedia dell'arte (operando la sua riforma senza mai perdere il contatto con il pubblico), si rivolge contro la commedia dell'arte nella sua forma integrale, ed al suo posto esalta una nuova commedia di «costumi e caratteri» a sfondo etico e realistico e dotata di quelle qualità di organicità, verisimiglianza, naturalezza che egli, con tanta maggior forza dei riformatori arcadici, fa corrispondere ad un senso profondo di espressione poetica e teatrale della vita. Che cosa dirà infatti Anselmo-Brighella a Lelio?

Quando le commedie son diventade meramente ridicole, nissun ghe abadava più, perché col pretesto de far ridere, se ammetteva i più alti, i più sonori spropositi. Adesso, che se torna a pescar le commedie nel *mare magnum* della natura, i omeni se sente a bisegar in tel cor, e investendose della passion o del carattere che se rappresenta, i sa discernen se la passion sia ben sostegnuda, se el carattere sia ben condotto e osservà.

E all'osservazione del meravigliato Lelio («Voi parlate in una maniera che parete più poeta che commediante») egli risponde:

Ghe dirò, patron. Colla maschera son Brighella, senza maschera son un omo che, se non è poeta per l'invenzion, ha però quel discernimento che basta per intender el so mistier.¹²

E se il Goldoni nella breve commedia che viene rappresentata dai comici (proprio per mostrare nel suo vivo spaccato medio l'opera concreta di riforma: passaggio dalla commedia dell'arte a quella moderna in una educazione graduale del pubblico e dei comici) si serve di una commedia solo a metà scritta e con parti a soggetto, e conserva ancora le maschere – ma sempre più trasformate intimamente in personaggi – ciò non esclude che la sua meta sia una commedia tutta scritta e tutta nuova in cui il comico delle maschere e del giuoco scenico e della vivacità improvvisata del dialogo siano

¹¹ *Il Teatro comico* è anche una lezione contro il diletterismo, una esaltazione della dignità della professione di poeta e di attore. Quando Lelio, vista la impossibilità di far accettare la sua opera di autore, si offre come attore, Orazio, sdegnato, gli risponde: «Voi vi esibite per comico? Un poeta che deve essere maestro de' comici, discende al grado di recitante? Siete un impostore; e come siete stato un falso poeta così sareste un cattivo comico. Onde rifiuto la vostra persona come ho le vostre opere già rifiutate; dicendovi per ultimo che v'ingannate, se credete che i comici onorati, come noi siamo, diano ricetta ai vagabondi» (Atto II, sc. 3).

¹² *Il teatro comico*, Atto II, sc. 1.

non perdute, ma fuse e superate al punto che sarà vano e sofisticato lavoro (una volta accertata l'esistenza di questo rapporto) ricercare, come han fatto alcuni critici, nelle commedie mature del Goldoni le tracce di una tecnica e di uno spirito teatrale che egli ha interamente assimilato per quel tanto che gli serviva e profondamente superato. E sarà ugualmente condannabile il tentativo di recitare Goldoni alla maniera della commedia dell'arte, riportandolo dentro una forma da cui egli era uscito assimilandone elementi e superandola in un'opera di cui qui chiarisce assai minutamente le nuove condizioni storiche ed artistiche.

Sicché mentre egli indica in una battuta di Orazio le complesse esigenze della nuova commedia (la sua commedia in contatto con il gusto contemporaneo) e le sa distinguere persino dallo stesso ammirato modello francese molieriano –

Un carattere solo basta per sostenere una commedia francese. Intorno ad una sola passione, ben maneggiata e condotta,aggirano una quantità di periodi, i quali colla forza dell'esprimere prendono aria di novità. I nostri Italiani vogliono molto più. Vogliono che il carattere principale sia forte, originale e conosciuto; che quasi tutte le persone, che formano gli episodi, siano altrettanti caratteri; che l'intreccio sia mediocrementefecundo d'accidenti e di novità. Vogliono la morale mescolata coi sali e colle facezie. Vogliono il fine inaspettato, ma bene originato dalla condotta della commedia. Vogliono tante infinite cose, che troppo lungo sarebbe il dirle, e solamente coll'uso, colla pratica e col tempo si può arrivar a conoscerle e ad eseguirle¹³.

– d'altro canto egli rappresenta nel concreto esempio delle prove della commedia nel nuovo modo di recitare, disinvolto, semplice e naturale come il linguaggio, le linee fondamentali del suo ideale comico, legato alla generale riforma arcadica, ma, come abbiám detto, tanto meno libresco, tanto più aperto alla vita ed artisticamente tanto più attento alla efficacia e al vigore che non alla semplice chiarezza e regolarità di esterno disegno. Infine, all'altezza del *Teatro comico* e del suo chiaro e sicuro programma di commedia di «carattere» (di «caratteri» inseriti in un «ambiente» e capaci di creare un «ambiente»; l'uno e gli altri reali, moderni e naturali), si può meglio comprendere il cammino dell'attiva riforma goldoniana nei confronti della utilizzazione e del riassorbimento delle «maschere» fino alla loro scomparsa entro personaggi vivi e individuati nella loro irripetibile e particolarissima realtà.

¹³ *Il teatro comico*, Atto II, sc. 3. Dove si potrebbero distinguere notevoli indicazioni di accordo con precisi motivi della riforma arcadica (ad es. l'esigenza del finale inaspettato, ma bene originato, che è simile a quella di tutti i riformatori arcadici quando parlano del sonetto con il finale non ad effetto come nel Seicento, ma non «lonzo», come diceva già il Redi, cioè non snervato e fiacco) e indicazioni di una distinzione dalla pura commedia di «carattere» in senso molieriano, suscettibile di sviluppi assai interessanti nella definizione della stessa coscienza critica del Goldoni.

Le maschere avevano fornito inizialmente al Goldoni una prima gamma di tipi e caratteri comici che egli aveva ben presto arricchito e approfondito nella contemporanea ricerca di connotazioni sociali ed umane atte a indirizzare le forme delle maschere, soprattutto veneziane (in primissimo luogo Pantalone), verso una loro funzione di raccordo fra un mondo comico popolare e tradizionale e prospettive nuove di rappresentazione e critica della società veneziana contemporanea, mentre egli riprendeva e ricreava personaggi come Momolo «cortesan» (il tipo dell'avventuriero «onorato», spregiudicato, libero, inventivo, ma insieme sostanzialmente giudizioso ed attivo nel risolvere per il meglio le più intricate situazioni) dalla sua esperienza del «mondo» e portava maschere e personaggi nuovi ad una dimensione media di continuità e riconoscibilità di tipi e di mobilità e novità di caratteri individuali.

Così il «cortesan» introduceva nel mondo tradizionale una carica di maggiore spregiudicatezza, di intelligenza, di vivace ragionevolezza, di critica di stanche forme di grettezza e di convenzione. Così Pantalone diventava, con ricca sfaccettatura di senile saggezza e pur di inclinazione alle tentazioni e alla dissolutezza, vivo rappresentante di una società mercantile presa fra l'adesione a criteri di reputazione e di onore, di conservazione di vecchi costumi, e la tentazione di un uso edonistico, fastoso e vizioso, della propria forza economica, fino alla crisi del fallimento e della bancarotta. Mentre le maschere degli «zanni» (Arlecchino in testa) portavano sulla scena la vivacità comica di personaggi delle classi popolari nel loro rapporto di critica e di connivenza con i loro padroni e questi venivano sfaccettati nel complesso mondo di pretese e di affermazioni della classe nobiliare (specie quella squattrinata e presuntuosa della piccola nobiltà dei «barnabotti») e della classe borghese in gara di lussi e di mode con la società aristocratica, e (in una dimensione meno chiaramente caratterizzata socialmente) le vecchie maschere degli innamorati come Florindo e Rosaura, o quelle dei pedanti e maniaci, o quelle degli smargiassi vili e paurosi (da una parte il Dottor Balanzon, dall'altra i vari «capitani» della commedia dell'arte) entravano anch'essi nel giuoco comico e nella rappresentazione comica della realtà umana e socievole con la loro iniziale riconoscibilità tradizionale e il loro nuovo arricchimento realistico ed individuale.

Ma quanto più il Goldoni si addentrava nella rappresentazione comica e poetica della realtà contemporanea e nell'approfondimento di individuati caratteri socialmente e umanamente rappresentativi, l'appoggio di costruzione e l'ausilio di riconoscibilità che i suoi personaggi ricavano dal loro riferimento esplicito o implicito alle maschere, venivano a perdere di necessità ed anzi a costituire un margine di inverisimiglianza e di fissità che doveva essere totalmente dissolto come un'impalcatura e un traliccio provvisori e ormai ingombranti.

La vitalità teatrale delle maschere veniva a poco a poco riassorbita tutta nei personaggi e nel loro movimento psicologico e scenico organicamente

motivato da azioni e moventi coerenti ed autonomi dalla favola fissa e ripetitoria della commedia dell'arte, mentre la rappresentazione di una società «a più livelli di classe», di cui il Goldoni sempre meglio intuiva il movimento interno serio-comico, i conflitti e gli attriti, le affermazioni di crescente libertà e ragionevolezza (con possibilità di conversioni e funzioni di «cavalieri di buon gusto», di contrapposizioni di generazioni e di atteggiamenti entro la società e il nucleo familiare borghese e nella stessa vita popolare, esaltata nella sua schiettezza e sincerità e sanità e pur bisognosa di un ammonimento e di un intervento di superiore cultura ed educato buon senso), sempre più rifiutava gli schemi fissi e rigidi delle maschere. Sicché a un certo punto diventa vano esercizio «a ritroso» andare a ricercare nei concreti personaggi della commedia goldoniana matura la traccia delle maschere e magari la sfaccettatura della vecchia maschera di Pantalone nei quattro rusteghi.

VI

DAL «TEATRO COMICO» ALLA «LOCANDIERA»

Il *Teatro comico* fu scritto come prima commedia del famoso anno delle sedici commedie nuove (quando Goldoni volle rispondere alla concorrenza del Chiari con una prova di eccezionale vigore inventivo), come presa di posizione all'inizio di un anno così decisivo in cui il poeta si impegnava senza riserve a provare coi fatti la vitalità del suo ingegno e la bontà della sua riforma continuamente in atto e coincidente con il suo concreto operare artistico.

In questo anno (in cui si accompagnano commedie vitali e commedie più frettolose e sciatte) ed in tutto il periodo fecondo che culmina nella *Locandiera* (1753), il Goldoni ha sentito con particolare vigore la vita dei personaggi, lo scatto elastico del ritmo vitale nel personaggio che domina ed organizza la situazione intorno a sé anche quando è ridicolo e meschino come il Don Marzio della *Bottega del caffè* e non così fortemente cosciente della propria natura e dei propri intenti come invece sarà Mirandolina. Più tardi il Goldoni raggiungerà più alte qualità di misura, di raffinatezza squisita e di vera poesia armonica ed intima, ma certo in questo periodo egli ha vissuto con singolare energia la vitalità del personaggio ben individuato ed accordato con la situazione concreta che lo giustifica: e naturalmente non si pensi alla vitalità del personaggio-individuo del preromanticismo e dello *Sturm und Drang*, ma a quella di un mondo sentimentale in cui energia e vita hanno un loro caratteristico autolimito e non significano sforzo di liberazione e di anarchica affermazione, bensì avventura nel limite della realtà e di una saggezza esperta, serena, fiduciosa, capace di serietà e di comicità.

Già nel *Bugiardo* (ripresa nel 1750 di una commedia già stesa nel '48 e più vicina al gusto di energico giuoco scenico del *Servitore di due padroni*) il personaggio centrale, il glorioso autore di «spiritose invenzioni», è personaggio vivo, singolarmente attivo ed anzi la commedia sembra proprio una felice ricerca di accordare una situazione poco profonda e scavata intorno al rilevatissimo personaggio al cui rilievo ed al cui ritmo di azione e di individuazione servono gli altri personaggi minori e lo sfondo piacevole di una Venezia pittoresca e teatrale.

Ed anche nella *Bottega del caffè*, in cui il Goldoni adopera più efficacemente una formula di «coralità», di espressione di tutto un piccolo angolo di vita paesana attraverso gli interventi abilissimi di numerose voci (ma assai lontana è ancora la poesia veramente corale di un *Campiello* o delle

Baruffe chiozzotte, ché qui siamo ancora piú sul piano dell'attenzione che della profonda simpatia affettuosa per la realtà umana), un personaggio (il Don Marzio pettegolo e maligno, maniaco nel suo volgere tutto nel senso peggiore, nel vedere in tutti bassi interessi ed immoralità) vive soprattutto e tutto movimenta e conduce, sicché anche nello stesso finale, tutte le accuse che si accumulano sullo sconfitto Don Marzio servono in realtà a metterne ancora piú in rilievo la singolare caratterizzazione, la precisa centralità di vero motore della commedia.

Dopo il *Bugiardo* e la *Bottega del caffè* si svolge la serie delle altre «commedie nuove», inizialmente piú ricche di energia e di questa fondamentale attenzione al personaggio centrale ed alla situazione che per questo vive, e poi a mano a mano piú deboli e ripetitorie con ricorsi a soluzioni piú esteriori, a motivi meno centrali ed interessanti, ad espedienti romanzeschi (come nella *Dama prudente*), a facili surrogati della vitalità del personaggio attraverso ripieghi piú farseschi (*La finta malata*, con la scialba figura della fanciulla che si finge malata perché innamorata del giovane medico, o l'*Incognita*, che è un puro giuoco di agnizioni di origine cinquecentesca) o ricordi autobiografici (*L'avventuriero onorato*) che denunciano verso la fine dell'anno famoso una certa stanchezza in questa gara di eccezionale bravura inventiva.

Ma a parte questa certa stanchezza finale ed una diversa felicità di risultati legata alla necessità di reggere al programma preciso del numero (16 commedie nuove in un anno) che induce il Goldoni ai ripieghi notati alla fine dell'anno, ma presenti anche nel corso del periodo piú intenso (così nel *Giocatore*, che è solo un corollario debolissimo della *Bottega del caffè*), questa fase, al segno dell'inventività, della novità di situazioni ancorate al rilievo di un personaggio, è ricca appunto di una folla di figure e caratteri vitali: l'*Adulatore*, il *Poeta fanatico*, il *Cavaliere di buon gusto*¹, la *Pamela*, la *Donna volubile*, il *Vero amico*, le *Femmine puntigliose*.

Il personaggio (piú scavato e rilevato intimamente come nella interessante mercantessa delle *Femmine puntigliose* o nel saggio *Cavaliere di buon gusto* o soprattutto nella Pamela della commedia omonima, così interessante per l'apertura del Goldoni ai motivi nuovi del proprio tempo² per l'attenta interpretazione dell'animo femminile su cui egli fece sempre le sue prove

¹ Personaggi vivi e interessanti per la simpatia del Goldoni verso un mondo borghese che si afferma con i suoi valori nuovi e con la sua forza economica dentro il vecchio mondo aristocratico in decadenza.

² L'interesse di questa commedia è infatti non tanto nel suo risultato artistico inficiato da un certo sentimentalismo e moralismo che il Goldoni venne poi superando in un senso di saggezza e tenerezza tanto piú intimo e poetico, quanto proprio nel suo significato culturale (la simpatia per le virtù nuove, l'ardita affermazione della uguaglianza naturale degli uomini al di là delle distinzioni sociali – democratico «senza aver letto Rousseau», come dirà il Gramsci –) anche se questa mentalità nuova non avrà l'audacia del rivoluzionario e si celerà nel finale della commedia in una prudente e scialba agnizione di Pamela non povera e contadina ma figlia di un nobile e quindi degna in ogni caso delle nozze con Milord Bonfil.

più convincenti dal punto di vista dell'intelligenza psicologica o più risolto in scatto esterno di energia vitale come nella *Donna volubile*, uno dei tanti esercizi di preparazione alla figura di Mirandolina) anima una situazione intorno a sé, come avverrà anche nella nuova ripresa dopo l'intermezzo un po' particolare dei *Pettegolezzi delle donne* e *Molière*, che aprì la nuova annata teatrale del '51.

I pettegolezzi delle donne fu scritta come ultima delle «sedici commedie nuove» per l'ultima sera di carnevale e con l'intenzione dichiarata di rivolgersi soprattutto al pubblico più popolare che affollava i teatri in quell'ultima sera di festa (ed il Goldoni la chiamò appunto come le altre commedie veneziane «tabernarie carnevalesche»). Ma sotto la giustificazione più esterna (commedia per il popolino degli artigiani e dei gondolieri), risalta in questa commedia (nel ricordo di certi anticipi degli Intermezzi e di certe scene della *Putta onorata* e della *Buona moglie*) l'attenzione del Goldoni verso un mondo popolare istintivo e semplice, animato da uno spontaneo amore della vita, insaporito dall'eco di cose comuni, di vicende quotidiane intorno ad un filo di azione quanto mai semplice e poco vistoso: tanto da sembrare agli occhi di Carlo Gozzi triviale ed impoetico.

Ed era invece la scoperta di una zona inesplorata e più ricca e congeniale al Goldoni che non quelle scene esotiche e romanzesche in cui nel periodo successivo egli cercherà invano di suscitare una poesia che nasceva tanto più sicuramente sull'affettuosa interpretazione di questo mondo umile e vicino. Ed era insieme (assai più del piccolo mondo della *Bottega del caffè*, pur così felice nel suo risultato più armonico e concluso) un mondo suscettibile di una interpretazione teatrale nuova e corale a cui più intimamente il Goldoni tendeva. Ma si tratta di una esperienza ancora immatura e come isolata in un periodo in cui il Goldoni puntava più decisamente sulla costruzione del personaggio-carattere e sulla «invenzione» di situazioni nuove ed interessanti. *I pettegolezzi delle donne* non hanno infatti vero rilievo di personaggi e d'altra parte, nei confronti delle grandi commedie veneziane, anche di quelle più costruite in maniera simile (*Campiello*, *Baruffe chiozzotte*) han qualche cosa di più dispersivo: un po' come le *Massere*, anche se pur queste non hanno l'approfondimento più intenso, musicale, della vita quotidiana nella sua atmosfera poetica e suggestiva.

E ciò che colpisce di più da un punto di vista di abilità artistica è proprio – fedelmente al titolo – il gioco sottile, ma più esterno con cui sono condotti i pettegolezzi delle donne di bocca in bocca sino alla presunta identificazione del padre di Checchina nella figuretta caricaturale di Abagiggi (preso dal «vero»³ da un «personaggio ridicolo, noto a tutti in questa nostra città»⁴)

³ Ed anche in questo gusto di caricatura, così esplicitamente dal «vero», si può constatare la differenza di questa commedia da quelle del periodo 1760-1762, in cui questo gusto fotografico è abolito e la verità dell'arte non ha bisogno della cruda verità della cronaca.

⁴ *Opere*, ed. cit., vol. III, p. 1009.

e poi riportati a ritroso di bocca in bocca fino alla loro fonte e risolti dal riconoscimento del vero padre di Checchina. Sicché anche nella costruzione aperta, mentre manca l'intima armonia che troveremo malgrado tutto nelle *Baruffe*, al posto della conclusione armonica delle stesse migliori commedie di questo periodo c'è un filo di legame piuttosto schematico ed esterno.

A questa prova isolata e così interessante nell'impostazione più chiara di un tema che si rivelerà poi come vero e profondo tema poetico, si accompagna all'inizio del '51 un'altra esperienza anch'essa interessante anche se in se stessa fallita ed anticipatrice di una maniera nettamente inferiore e tuttavia (come vedremo poi) non priva di importanza nello svolgimento goldoniano.

Si tratta del *Molière*, una commedia artisticamente debolissima e assai noiosa⁵, ma interessante come prima prova goldoniana di una commedia in versi (e proprio i famigerati martelliani accettati un po' controvoglia, perché graditi al pubblico⁶), nello schema più letterario di ritmo decoroso, e di lunghe e discorsive battute: uno schema di esercizio più letterario di cui vedremo fra breve l'affermazione più prolungata nella gara con il Chiari.

Ma dopo questa commedia c'è una ripresa vigorosa della ricerca del personaggio vitale e centrale in una situazione attiva e dinamica come può provare soprattutto bene quella notevole opera che è la *Castalda* con il personaggio di Corallina, la castalda, piena di malizia e di energia nel realizzare i suoi piani matrimoniali, che appare l'anticipazione più vicina di Mirandolina: come può vedersi in questo dialogo tra Corallina che fa la sdegnosa e Pantalone ingenuo innamorato ma restio al matrimonio.

Corallina:

Ma qualunque sia la cosa, signor padrone, ci siamo intesi; se voi vi maritate, me ne vado immediatamente.

Pantalone:

Donca per mi el matrimonio l'ha da esser bandio.

Corallina:

E se aveste giudizio, non ci dovrete pensar nemmeno.

Pantalone:

Mo per cossa? Songio mi el primo vecchio che parla de maridarse?

⁵ E fastidiosa per il travestimento dolciastro e banale della figura seria e malinconica del grande commediografo, come avverrà suppergiù per Terenzio e per Tasso nelle commedie omonime (e come sbiadito il Pirlone che riprende Tartuffe attraverso il Gigli!)

⁶ Come il Goldoni spiega nella prefazione «A chi legge», che è del 1762: «Meglio sarebbe stato per me, se cotal verso non fosse stato universalmente gradito. L'applauso ch'egli ebbe m'indusse a valermene in qualche altra commedia... principai io medesimo ad annoiarmi, pure, se volea che le mie commedie fossero sulle scene sofferte, mi convenia, mio malgrado, seguitare la stucchevole cantilena» (*Opere*, ed. cit., vol. III, p. 1078). E nella lettera al Maffei, del 1753, – molto interessante per una ulteriore storia della riforma fatta dal celebre letterato arcadico – aveva chiaramente detto come la sua preferenza fosse in assoluto per la prosa, non per il verso di qualsiasi tipo.

Corallina:

Se i mali esempi servissero di scusa, tutti potrebbero giustificarsi.

Pantalone:

Dove fondeu la vostra rason, per creder che fusse in mi sto gran mal, se me maridasse?

Corallina:

Prima di tutto nella vostra età pericolosa per voi, e poco comoda per una consorte. Secondariamente per causa della vostra salute, alla quale non può che pregiudicare il matrimonio. Poi per la vostra economia, che con una moglie vedreste precipitata; e finalmente, perché in quest'età, con una sposa al fianco, andrete a pericolo, che al quadro delle vostre nozze facesse alcun le cornici.

Pantalone:

Circa sto ultimo ponto, gh'aveva in testa che no ghe fusse pericolo. Perché son omo de mondo. So cognosser i caratteri delle persone, e no me imbarcherave senza navigar al seguro.

Corallina:

Chi vorreste voi trovare, che vi rendesse certo contro le persecuzioni della gioventù? Qualche vecchia forse?

Pantalone:

Oibò! Co avesse da farla, la vorave zovene.

Corallina:

E con una giovane al fianco, un vecchio come voi siete...

Pantalone:

Ma no ghe ne xe delle zovene da ben e onorate?

Corallina:

Ve ne son certo. Ma trovarle, quando si vogliono...

Pantalone:

Per esempio: vu no saressi una de quelle?

Corallina:

Io? Vi è alcun dubbio? Non sono io una giovane onesta? Mio marito non si è mai doluto di me.

Pantalone:

E se ve tornessi a maridar, faressi l'istesso con el segundo marío.

Corallina:

Io non mi mariterò mai, per non lasciare il signor Pantalone.

Pantalone:

Ve poderessi maridar senza lassarme.

Corallina:

Quando avessi marito, non potrei servir il padrone.

Pantalone:

Serviressi el marío.

Corallina:

E se mio marito non volesse, che io servissi il signor Pantalone?

Pantalone:

E se sior Pantalón fusse vostro marío?⁷

⁷ *La castalda*, Atto II, sc. 13.

In questo periodo la tensione a rilevare la vitalità nel personaggio-carattere spinge il Goldoni a provare più volte in situazioni coerenti personaggi cui particolarmente va la sua simpatia di creatore: il personaggio femminile nella sua complessità di saggezza e di estro, nel suo fascino e nella sua capacità di malizia, ma soprattutto volitivo e vitale, e, nella folla varia di personaggi (la saggia e sensibile dama della *Moglie saggia*, la serva paziente fino al sacrificio per l'affetto che porta al giovane padrone perseguitato nella *Serva amorosa*, il nobile scialacquatore reso malvagio da un amore extra coniugale nascosto sotto l'equivoco del cavalier servente come l'Ottavio della *Moglie saggia*, o il marchesino vanerello e prepotente del *Feudatario*, o la dama puntigliosa dei *Puntigli domestici* e la folla dei servitori individuati al di là della loro origine di maschere), il personaggio del vecchio comprensivo ed esperto, umano e concreto, il Pantalone che trionferà nella *Figlia obbediente* e che si presenta con particolare forza nell'altra commedia notevole della ripresa dopo il Molière, *Il tutore*⁸.

E proprio *La figlia obbediente* e *La locandiera* sono le opere più significative e più riuscite di questo lungo periodo, in cui il poeta teatrale ha superato le difficoltà iniziali dell'accordo fra ritmo scenico e ritmo vitale nel personaggio e nella situazione comica sempre meglio approfondita ed espressa con adeguati mezzi tecnici.

La figlia obbediente è soprattutto un'affermazione di singolare vitalità comica, un'opera di singolare efficacia teatrale, ricca di personaggi ben rilevati e singolari nei loro caratteri anche se un po' separati in due gruppi assai distinti e non perfettamente fusi in quella unica dimensione di umorismo e di tenerezza, di serietà e di comicità che sarà tipica di un momento più alto dell'arte goldoniana.

Da una parte sono Florindo (l'innamorato, la figura più debole e convenzionale), Rosaura (la figlia obbediente, che innamorata di Florindo è pronta a sacrificarsi alla volontà del padre che la vuole sposare al ricco conte Ottavio: personaggio interessante per certa sua venatura malinconica, ma un po' forzata nella sua rassegnazione e nel suo rispetto filiale), Pantalone (il padre prima autoritario e prepotente nel costringere la figlia alle nozze con il conte Ottavio, poi, quando Rosaura cede ed anzi mostra persino di essere lieta di non angustiarlo, incerto, turbato, ansioso al pensiero di aver sacrificato la figlia tanto teneramente amata; personaggio molto scavato e

⁸ O si affida a compromessi fra il farsesco (la falsa fucilazione di Arlecchino) ed il pittoresco (piuttosto da *vaudeville*) di particolari costumi, come avviene appunto nell'*Amante militare* o nel *Feudatario* con l'ambiente militare e campagnolo. Anche in questo periodo non manca poi la «tabernaria carnealesca»: *Le donne gelose*, che vale soprattutto per un singolare gusto del linguaggio veneziano esplorato con maggiore attenzione nelle sue possibilità di festosa vivacità in accordo con un movimento minuto e sinuoso di brevi battute, di interventi fitti di voci, ad esprimere un piccolo intrigo in un piccolo mondo di curiose gelosie, di equivoci presto risolti: un anticipo di quelle «tempeste in mezzo alla calma» che sarà la formula goldoniana delle grandi commedie veneziane.

spia di una sensibilità umana profonda e di un'alta capacità di rappresentare le trepidazioni, le ansie, di un animo comune se si vuole, ma tanto umano e spontaneo); dall'altra sono Beatrice (l'opportunistica faccendiera, accomodante ed egoista che sta sempre col più forte, volgaruccia nelle sue malizie e nei suoi desideri, incapace di comprendere la pena delicata dell'amica Rosaura che prima aiuta nel suo amore con Florindo e che poi cerca di disporre ad accettare la mano di Ottavio), il conte Ottavio (singolare figura di nobile rude, bisbetico e volgare, prepotente e pauroso, bizzarro nelle sue offensive generosità e nel suo disprezzo per tutto e per tutti, disposto a credere tutto lecito alla sua ricchezza ed alla sua nobiltà), e poi, più apertamente comici, ma non privi di ombre equivoche che li rendono più singolari, Brighella e la figlia Olivetta, la ballerina tutta chiusa nella sua bellezza e nei suoi equivoci trionfi come il padre è tutto preso dal suo fanatico orgoglio della cambiata situazione sociale, servile quando crede di aver perduto i bauli e i guadagni accumulati, comicamente altezzoso quando può spiegare gli argenti ed i segni del suo agio economico.

E il giuoco scenico come si è fatto sicuro e complesso e ricco, ben superiore a quello pur abilissimo, ma tanto più secco e mimico del *Servitore di due padroni!*

Ma la vitalità della *Figlia obbediente* rimane pur sempre, malgrado la sua ricchezza di spunti più intimi, nell'ambito dell'efficacia teatrale che comunque non raggiunge l'unità e l'intensità che è raggiunta dalla *Locandiera*, capolavoro di questo periodo e nodo essenziale nello sviluppo dell'arte del Goldoni.

In quest'opera è veramente il trionfo della simpatia creativa per il personaggio mai come qui pienamente rilevato tutto in azione sulla scena, ricco di pieghe psicologiche, di morbidi e complessi indugi che lo rendono affascinante, ma alla fine sempre lucido e sicuro, capace di controllarsi minutamente e di volgere i propri estri, di sfruttare la propria acuta sensibilità al fine di realizzare i propri disegni. Mirandolina (in cui il personaggio sembra usufruire del vivo stimolo di una attrice, la Marliani, – e la stessa Mirandolina è grande attrice –) è la dominatrice della commedia e la sua vitalità esuberante e complessa, ma tutta inscritta in un disegno elastico e lucido, supera con il suo scatto morbido ed energico ogni ostacolo che si frappone alla sua volontà, al suo desiderio di essere corteggiata, di fare a proprio modo e insieme di «badare al sodo» (come dice più volte il Goldoni), di fare i propri affari di locandiera, di assicurarsi tranquillità ed agio.

Sicché tutti gli altri personaggi⁹ (tutti ben individuati, ma tanto più sem-

⁹ Le due attrici che posano a grandi dame e poi cordialmente accettano la loro vera parte, il ridicolo, spiantato e pretenzioso marchese di Forlipopoli, il deciso conte di Albalorita, forte della sua sicura consistenza economica, il falso misogino cavaliere di Ripafatta, l'onesto e semplice Fabrizio, tutti entro una graduazione sicura delle loro connotazioni sociali e dei loro individuali caratteri.

plici di Mirandolina) son come destinati a far risaltare la sicurezza della protagonista, a costituire ostacoli che la sua forza facilmente supera. Mirandolina agisce e si controlla (dove i monologhi che sono essenziali ad un personaggio la cui azione è dettata da istinto e calcolo, da natura e ragione) e così le è facile, nel perfetto dominio della propria sensibilità e del proprio fascino, raggiungere rapidamente (ed anzi il ritmo così perfetto, ma così rapido con cui il cavaliere misogino – ma misogino perché inesperto¹⁰ – è condotto a capitolare e a passare dall'ostentato disprezzo ad una passione incontrollata, può apparire persino troppo rapido e lo stesso Goldoni cercava di giustificarsene nella prefazione) il suo intento, chiaramente enunciato con termini persino troppo programmatici nel monologo della scena 9 del I Atto:

Uh, che mai ha detto! L'eccellentissimo signor marchese Arsura mi sposerebbe? Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh, avrei pure tanti mariti! Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s'innamorano, tutti mi fanno i cascamorti; e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura. E questo signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sí bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così? è una cosa che mi muove la bile terribilmente. È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l'abbia trovata? Con questi per l'appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.

E in verità l'estrema lucidità e la serrata rapidità con cui l'azione vien condotta da Mirandolina fino alla fine del II Atto porta la commedia ad una possibile conclusione che ne avrebbe assai limitato il valore in una mirabile gara di altissima abilità (e naturalmente di alte capacità artistiche specie nelle grandi scene fra il cavaliere e Mirandolina nel II Atto). Ma il Goldoni, che confessa una sua prima incertezza («io non sapeva quasi cosa mi fare nel terzo [atto]»¹¹), seppe proprio nel III Atto dare una risonanza più vasta al personaggio e alla sua situazione con un capovolgimento geniale e una nuova affermazione della sicurezza, della energia volitiva di Mirandolina tanto

¹⁰ Almeno inesperto di donne della razza di Mirandolina, ché delle commedianti egli saprà bene sbarazzarsi.

¹¹ Nell'avvertimento al lettore (*Opere*, ed. cit., Milano 1940, vol. IV, p. 780).

più illuminata dal momento breve di esitazione e di spavento che la afferra quando teme di non poter più controllare ciò che essa stessa ha provocato.

Nella celebre scena della stireria le arti di lusinga di Mirandolina si cambiano in un energico e preciso giuoco di ripulse e di cortesie che finiscono per portare il cavaliere ad una furia pericolosa. Allora Mirandolina (ed è l'altro monologo essenziale della scena 13 del III Atto) è improvvisamente preoccupata per la sua «riputazione» e addirittura per la sua vita, si pente «quasi» di quel che ha fatto. Ma subito si riprende, si esorta a «risolvere qualche cosa di grande» (quasi la spia di quanto vi può essere di eccessivo in questo autocontrollo e in questa esaltazione della abilità di Mirandolina), e si risolve a sposare Fabrizio, il servitore fedele; perché così può «sperar di mettere al coperto il suo interesse e la sua riputazione, senza pregiudicare alla sua libertà»:

Oh meschina me! Sono nel brutto impegno! Se il Cavaliere mi arriva, sto fresca. Si è indiato maledettamente. Non vorrei che il diavolo lo tentasse di venir qui. Voglio chiudere questa porta. (*serra la porta da dove è venuta*) Ora principio quasi a pentirmi di quel che ho fatto. È vero che mi sono assai divertita nel farmi correr dietro a tal segno un superbo, un disprezzator delle donne; ma ora che il satiro è sulle furie, vedo in pericolo la mia riputazione e la mia vita medesima. Qui mi convien risolvere qualche cosa di grande. Son sola, non ho nessuno dal cuore che mi difenda. Non ci sarebbe altri che quel buon uomo di Fabrizio, che in un tal caso mi potesse giovare. Gli prometterò di sposarlo... Ma... prometti, prometti, si stancherà di credermi... Sarebbe quasi meglio ch'io lo sposassi davvero. Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia riputazione, senza pregiudicare alla mia libertà.

Tutta la commedia è fortemente articolata, e all'energia del personaggio, alla sua lucidità ed elasticità (sempre però settecentescamente mediata attraverso una finezza e una grazia che in questa diversa disposizione anticipano le misure più squisite del grande periodo veneziano finale) corrisponde una singolare chiarezza ed efficacia nella costruzione organica della commedia, nella funzione dei personaggi minori e delle loro parti create a preparare e spaziare il centrale procedere della situazione ed a meglio precisare l'atmosfera così nitida e concreta della scena (la locanda fiorentina con il suo nitido colore, con la sua semplicità di buon gusto¹²), nel linguaggio che non ha la vibrazione più intima delle grandi commedie veneziane, ma che è coerentissimo in questa prova di efficacia, di freschezza, di chiarezza: vera prova teatrale capace di adeguare

¹² L'Ortolani dice che la scena è collocata a Firenze per pura finzione, e che essa riflette sempre invece Venezia e la sua vita. Credo invece che in questo caso il Goldoni abbia davvero ripensato alla sua esperienza toscana e che ne abbia tratto suggerimenti e per il colore della scena, per il linguaggio (con cauti toscanismi, ma tutto con una certa inclinazione a più forte mimesi del toscano corrente specie in Mirandolina), e per la stessa figura di Mirandolina che, con la sua lucida intelligenza e con la sua concretezza poco sentimentale e punto indulgente, fa tanto pensare ad un carattere molto fiorentino.

i sottili movimenti della malizia di Mirandolina, le sue reticenze, i suoi falsi imbarazzi, le sue provocazioni abilissime. Non piú il linguaggio ridotto a pura sottolineatura d'azione mimica come nel *Servitore di due padroni*, né ancora linguaggio tutto poetico e suggestivo come nelle grandi commedie veneziane, ma linguaggio aderente alla poetica di questo periodo, al rilievo dell'azione del personaggio, della sua vitalità sinuosa ed energica.

VII

DAL 1753 AL 1758

La locandiera rappresenta la conclusione alta di una fase dell'arte goldoniana e nella stanchezza che le succede (quando il Goldoni ripete lo schema della commedia riuscita nelle forme esteriori ed esagerate della *Donna vendicativa* o si riposa in commedie senza impegno come le *Donne curiose*, *Il contrattempo* e quei *Mercatanti* che pure ci interessano per l'attenzione di simpatia del Goldoni alla «flemma» olandese) il Goldoni – che pur continuò, ma senza vera ispirazione, a scrivere di quando in quando commedie in prosa e più sul tipo del periodo precedente – cedette alla tentazione di entrare in gara con il Chiari sul terreno della commedia o tragicommedia romanzesca (intanto aveva lasciato il teatro S. Angelo ed il Medebachh per il teatro di S. Luca), seguendo i gusti variabili del pubblico (le donne particolarmente erano «chiariste») in un momento di singolare passione per i motivi del sentimentalismo romanzesco e dell'avventura esotica: passione che il mestierante Chiari aveva soddisfatto con raffazzonamenti, per noi insopportabili, di romanzi e drammi inglesi e francesi diluiti in martelliani languidi e patetici, sottoprodotti provinciali del gusto europeo in forme volgarizzate e commerciali.

Il Goldoni, che sino allora aveva condotto la gara sul piano da lui scelto secondo le parole del finale del *Prologo apologetico* alla *Vedova scaltra* (oppo- nendo cioè alle critiche dell'avversario commedie sue e sempre più sue), ora vuol provare a riconquistare il pubblico scendendo sul terreno del rivale. Ed ecco nel '53 e negli anni successivi la lunga serie delle tragedie romanzesche in versi: la trilogia persiana (*La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispahan*), *La bella selvaggia*, *La peruviana*, *La bella giorgiana*, *La dalmatina*, in cui l'autore dà sfogo alla sua curiosità (ed alla curiosità del pubblico) per ambienti lontani, per costumi diversi e pur testimonianti una comune umanità, e fa un nuovo esercizio fra teatro e letteratura in cui minore è la sua tensione alla vitalità del personaggio a favore di una ricerca maggiore di generale atmosfera dell'opera e minore è la stessa attenzione ai comici, agli attori, il cui stimolo vivo aveva così bene utilizzato nelle commedie precedenti.

E ciò non avviene solo nelle tragedie romanzesche (assai limitate nella loro discorsività dolciastra e nelle loro trame romanzesche assai diluite, con concessioni spesso allo spettacolare: e non parliamo poi delle tragedie romanzesche a sfondo classico come *l'Enea nel Lazio* e *Gli amori di Alessandro Magno*, in cui la gara con il Chiari lo conduce a soggetti così eterogenei dai

suoi veri interessi), ma anche in quelle commedie in versi, di tipo piú letterario ed accademico, da teatrino per cavalieri e dame, che rappresentano una delle altre direzioni di questo periodo poco ispirato e piú dispersivo e pure utile al successivo sviluppo goldoniano.

La gara con il Chiari e l'esempio del teatro piú letterario lo distolsero dalla sua via piú genuina, e d'altra parte è chiaro che se questa concessione ad altri modi corrisponde ad un periodo di stanchezza, di minore ricchezza ispirativa, si deve anche valutare l'importanza di queste esperienze nello svolgimento dell'arte goldoniana. Infatti, se in queste tragedie e commedie si deve constatare una diminuzione della tensione intima dei personaggi e delle situazioni (e lo si può controllare anche nella commedia in prosa e piú vicina al vecchio schema divenuto tanto esteriore e debole), un ritmo generale piú lento ed indugiante, una maggiore concessione a descrizioni pittoresche piú esterne ed ornamentali, un prevalere della discorsività sull'azione (questi personaggi si descrivono e si analizzano e si esprimono in discorsi eloquenti ed abbondanti), in queste qualità negative si devono considerare anche importanti elementi di esercizio utile per un approfondimento dell'esperienza psicologica e piú dell'esperienza di mezzi espressivi piú affinati e complessi che il Goldoni utilizzerà quando un nuovo impeto creativo darà vita ai suoi capolavori.

E si consideri anzitutto la larga esperienza di ambienti esotici in coerenza con l'interesse del Goldoni specie per l'occidente europeo (*Il filosofo inglese*, *Il medico olandese*), di ambienti nobiliari o di alta e pretenziosa borghesia con una piú precisa attenzione al mondo dei cicisbei e della galanteria settecentesca ironizzati, usufruiti nei loro suggerimenti di eleganza e caricatura, studiati nelle loro misure frivole e squisite. E nel netto prevalere della parola, della discorsività, che rende tediosa in generale la lettura delle opere di questo periodo e smorza e rallenta l'azione comica, si consideri l'importante esercizio che il Goldoni poté farvi nell'impressione attenta di sfumature psicologiche, nelle prove di impasto di toni ironici e teneri, nella stilizzazione piú elegante di figurine del frivolo mondo della galanteria e di un ritmo che a volte davvero diviene minuettistico¹: specie appunto

¹ Si vedano in proposito, come particolarmente indicative, commedie (fra satira della galanteria e lievi caricature elegantemente stilizzate) quali *Il festino*, *Il cavalier Giocondo*, *La scuola di ballo*: e particolarmente l'Atto V della prima, le prime scene del I Atto della seconda, e l'inizio – a ritmo di ballo – della terza. E per un minimo indizio di come nella discorsività dei personaggi di questo periodo (alla lunga così dolciastra e stucchevole) il Goldoni venisse esplorando, sia pure in modi di convenzione letteraria, zone a lui meno note del cuore femminile, si leggano, nella *Donna stravagante*, alcuni dei lunghi monologhi di Donna Lavinia in versi d'intonazione sognante come:

Pareami in bel giardino seder vicino al fonte,
in cui l'acque s'udivano precipitar dal monte;
e il mormorio dell'onde e degli augelli il canto
diviso il cor teneami tra la letizia e il pianto.
Pareami all'aure, ai tronchi narrare il mio cordoglio...

in quelle commedie con cui il Goldoni mirava a soddisfare gli «spiriti piú seriosi e piú delicati»², i letterati cioè di discendenza maffeiana, i commediografi come l'Albergati Capacelli.

Certo in uno studio minuzioso sulle opere di questo periodo si potrebbe ben misurare, nella generale debolezza ispirativa e nella loro sostanziale natura di esercizio, l'acquisto che il Goldoni vi ha fatto soprattutto in una piú ricca disponibilità di mezzi espressivi e di analisi psicologica.

Cosí, fra la figura piú energica e piú lucida di Mirandolina e quella piú sinuosa, contrastante e complessa di Eugenia negli *Innamorati*, e fra la prosa precedente e la prosa poetica delle grandi commedie del nuovo periodo, ci sono le esperienze importanti del '53-58. Né d'altra parte si dimentichi nella abbondantissima produzione di quegli anni la continuazione, sia pure meno ispirata e piú dispersiva, della commedia in prosa con ricerca di maggiore centralità ed energia di personaggi e situazioni (rispetto alle commedie in versi). E in queste come in quelle si può, se non altro, notare la esperienza replicata di temi che avranno utilizzazione e realizzazione superiore nel nuovo periodo di vera ispirazione creativa: come ad esempio il tema della villeggiatura (*I malcontenti*, *La villeggiatura*).

Ma in questi anni non mancano neppure quelle «tabernarie» che, in mezzo alle esperienze piú letterarie, rappresentano i risultati piú felici e le indicazioni piú interessanti in relazione al prossimo predominio del mondo veneziano come materia poetica del teatro goldoniano.

E meglio delle *Donne de casa soa* o anche delle *Morbinose* e dei *Morbinosi* (in cui la scena veneziana e il dialetto veneziano sono commisurati ad un movimento tutto sommato piú letterario e convenzionale³) le vere e proprie «tabernarie» si impongono al nostro interesse: *Le massere* e *Il campiello*, accomunate da una ispirazione che nella seconda si realizza interamente laddove nella prima vive soprattutto nella apertura e nel primo muoversi dell'azione, mentre poi si illanguidisce e disperde in una libertà poco organizzata di incontri di voci ben diversamente ed elasticamente accordate in quel bellissimo coro che si forma nel *Campiello*. Comunque anche nelle *Massere* la disposizione poetica è ben evidente nell'inizio della commedia, in cui di colpo viene creata un'atmosfera di realismo idillico, di poesia delle voci della vita comune nel pigro e lieto aprirsi della giornata di umile gente: il garzone

² Pref. alle *Baruffe*, in *Opere*, ed. cit., vol. VIII, Milano 1955, p. 130.

³ Eppure anche in una commedia come *Le morbinose* (e nella sua riduzione in prosa italiana: *Le donne di buon umore*), cosí poco intensa e priva di veri personaggi, si può – specie nel rilievo raffinato di giuoco scenico datole nella rappresentazione eccellente della «Compagnia dei giovani» – notare quale offerta di spettacolo sia ritrovabile anche in commedie goldoniane nettamente minori: si pensi soprattutto alla incantevole magica scena del falso pranzo e delle prestazioni mimiche del cavaliere Odoardo. Fra i contributi di nuova vita teatrale dell'opera goldoniana si ricordino almeno la rappresentazione della *Locandiera* nella regia di Visconti e quella, nella regia di Strehler, dell'*Arlecchino servitore di due padroni* e delle *Baruffe chiozzotte*.

del fornaio rompe l'aria gelida dell'alba con il fischio con cui ogni mattina chiama alle finestre le «massere» perché gli diano il pane da infornare.

E, come sempre, le voci delle massere si seguono e si intrecciano a quella del giovane garzone, mescolando all'eco del freddo insonnolito i primi e più limpidi accenni del loro tema di pettegolezzi, di piccole brame, di gelosie, di facile letizia. Né si tratta di entusiasinarsi alla «verità» naturalistica e fonografica di quel fischio, di quell'accento particolare (il metro scaduto della valutazione dell'ultimo Ottocento), bensì di accertare in questa disposizione di attenzione alla realtà più semplice ed istintiva, più che una curiosità ed una volontà di riproduzione minuta ed accurata, un impegno poetico e la forza artistica di dare a quei particolari ben reali, ricreati in una dimensione organica e nuova, un loro accento lirico, una loro intensa e densa voce musicale.

Giustamente per l'inizio del *Campiello* un raffinato scrittore del nostro tempo, Giuseppe Raimondi, poté parlare di «verità e incanto da idillio greco e da mimo greco» e meglio per tutta l'apertura della commedia di «toni di serenata mozartiana»⁴. Questi termini di paragone più o meno storici o plausibili hanno infatti il valore di condurre il lettore dalla ammirazione di un piccolo realismo borghese alla considerazione del carattere poetico, della limpidezza melodica di quell'inizio come voce lirica di un mondo corale e vivo nel suo accordo, nelle sue tempeste presto placate, nella sua ispirazione di letizia e di vitalità. In quella scena (il campiello con le sue finestre da cui le voci fresche, finemente individuate su di un fondo omogeneo si levano una dopo l'altra e si accordano sempre più armonicamente) il grido di Zorzetto che viene ad invitare le donne a giocare alla Venturina, diviene un vero canto e su questo inizio così puro e fresco il poeta imposta il tono della sua commedia:

Zorzetto:

Putte, chi mette al lotto?
Xe qua la Venturina.⁵
Son vegnú de mattina.
Semo d'inverno, fora de stagion;
Ma za de carneval tutto par bon.
Via, no ve fe pregar.
Putte, chi zoga al lotto?
Chi vien a comandar?

⁴ G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, Milano 1949, pp. 51-52.

⁵ Nella Prefazione il Goldoni stesso spiega che cos'è il gioco della Venturina: «Usasi nell'estate in queste piazzette un certo gioco che chiamasi il *Lotto della Venturina*, con cui si cava la grazia a similitudine del *Biribis*, con alcune pallottole, e il più o il meno guadagna, secondo è stato prima deciso, se il più od il meno dee guadagnare. Il premio di questo lotto suol consistere per lo più in pezzi di maiolica di poco prezzo, ed è un divertimento che chiama alle finestre o alla strada la maggior parte del vicinato» (in *Opere*, ed. cit., vol. VI, Milano 1943, pp. 175-176).

Lucietta:
(*sull'altana della sua casa*)
Zorzetto, son qua mi; tolè el mio bezzo.⁶

(*getta il bezzo*)

Zorzetto:
Brava, siora Lucietta.
Za che la prima sè, comandè vu.

Lucietta:
Comando per el piú.
Se gh'avesse fortuna!

Zorzetto:
Vadagnerè senz'altro. Su per una.
Sie⁷ bezzi amanca.

Gnese:
Zorzi. (*dal suo poggiuolo*)

Zorzetto:
Comandè, siora Gnese.

Gnese:
Tolè el mio bezzo.

Zorzetto:
Via, buttèlo zo.

Gnese:
Se vadagnasse almanco! (*getta il bezzo*)

Zorzetto:
Su per do.

Cinque bezzi amanca.

Orsola:
Oe matto! ti ti xe? (*dal suo poggiuolo*)

Zorzetto:
Anca vu, siora mare.

Orsola:
Quel che ti vol. Tiò el bezzo. (*getta il bezzo*)⁸

Su questo splendido inizio il poeta imposta il tono corale della sua commedia, il ritmo alacre e lieto di un'azione di per sé di scarso rilievo (il matrimonio della fatua e pur incantevole Gasparina e le varie pacificazioni fra i semplici personaggi popolari prima divisi da liti e discordie di breve durata), ma – pur fra dispersioni e sfrangiature che piú non si troveranno nella vigorosa organicità delle *Baruffe chiozzotte*, simili e pur tanto superiori a questa prima impostazione di «tabernaria» corale e popolare – cosí poetico nel suo «movimento perpetuo» di voci e di affetti commisurati a quel superiore effetto di ritmo vitale (accentuato nella sua ritmicità, ma insieme un po' limitato nelle piú concrete possibilità espressive dall'uso insolito dei

⁶ *bezzo*: quattrino, piccola moneta da due centesimi.

⁷ *Sie*: sei.

⁸ *Il campiello*, Atto I, sc. 1.

versi), che culmina nel coro del brindisi nuziale nella locanda per rifrangersi ancora, come piú mosso e vario, nella moltiplicazione delle brevi divisioni sceniche, negli ultimi battibecchi caparbi, su cui cala l'autorevole e benevola voce del cavaliere «foresto» che impone, come una piú matura ragione, la pacificazione generale invitando tutti alla cena di nozze, alla notte in festa prima della partenza insieme a Gasparina, da Venezia e dal campiello di cui la nuova sposa, finalmente intenerita, avverte l'attrazione come di un piccolo mondo familiare, caldo e consueto, amato proprio nel suo limite, nella sua disadorna schiettezza di vita:

Cara la mia Venezia,
me dezpiazerà certo de lazzarla;
ma prima de andar via, vói zaludarla.
Bondí, Venezia cara,
bondí, Venezia mia,
veneziani zioria.⁹
Bondí, caro Campiello:
no dirò che ti zia brutto, né bello.
Ze brutto ti zé stà, mi me dezpiaze:
no zè bel quel ch'è bel, ma quel che piaze.¹⁰

Il campiello è del '55: altre esperienze ed un maggiore approfondimento della propria ispirazione porteranno poi il Goldoni a superare quello che nel *Campiello* vi era ancora di troppo pittoresco e dispersivo e a questa sintesi poetica piú essenziale sarà necessaria ancora la prova di una commedia cosí alta e ispirata come *Gli innamorati*.

⁹ *zioria*: «sioria», signoria (saluto usuale a Venezia). Gasparina ha un difetto di pronuncia (z per s): uno di quei tic caratterizzanti che qui rimangono piú pittoreschi e bizzarri e che nel linguaggio frettoloso e abbreviato di paron Fortunato delle *Baruffe* diverranno un perfetto mezzo espressivo di un personaggio comico, frettoloso, confuso nella sua ansia di attività e d'intervento. Come, rispetto alle *Baruffe*, la presenza del «cavaliere» anticipa (ma con minore complessità e forza) quella del «cogitore» tanto piú poeticamente funzionale nella verifica della comicità e della schiettezza dei personaggi popolari da parte di una condizione culturale e sociale in certo senso piú adulta, ma insieme meno fervidamente capace di vita immediata e personale-corale.

¹⁰ *Il campiello*, Atto V, scena ultima.

VIII

DAGLI «INNAMORATI» A «UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE»

Nel 1759, mentre il Goldoni tornava da un periodo non molto fortunato di attività teatrale in Roma (e i viaggi furono spesso per Goldoni una interruzione salutare di una fase stanca nella sua arte), in una sosta a Bologna, furono composti *Gli innamorati*.

Con questa commedia si apre un nuovo e piú grande periodo creativo, in cui il Goldoni appare aver superato la fase della maggiore tensione al personaggio ed alla situazione fortemente caratterizzata e quella delle esperienze letterarie in versi¹, anche se di queste precedenti fasi egli naturalmente utilizza le lezioni essenziali e se in questo nuovo periodo non mancheranno accanto ai capolavori commedie piú deboli, specie all'inizio. Padrone consumatissimo dei suoi mezzi espressivi, dal linguaggio alla tecnica scenica, il Goldoni è anche piú libero da quella attenzione all'interprete del suo personaggio che era stato stimolo, ma poteva diventare limite in un approfondimento piú intimo della sua poesia. E mentre egli sembra guardare nel proprio passato e nella propria passata esperienza (le stesse inquietudini degli innamorati sono esplicitamente legate alle proprie di altri tempi), trasforma, secondo la sua natura, quella che in altri sarebbe stata nostalgia e malinconia, in un maggior calore di simpatia e di maggiore limpidezza di rappresentazione.

È certo, senza voler (come diremo per le commedie veneziane) forzare l'animo goldoniano ad atteggiamenti non suoi, già qui il Goldoni appare piú impegnato in una complessa analisi sentimentale che è tanto piú poetica quanto piú i personaggi si sentono scaturire da una elaborazione fantastica piú profonda e intimamente preparata.

Cosí negli *Innamorati* la commedia dell'amore viene approfondita e sviluppata in maniera nuova² e con una ricchezza e finezza di sfumature intor-

¹ Nel *Campielo* va notato come il Goldoni avesse sperimentato assai felicemente un incontro di settenari ed endecasillabi molto agile e vicino ai movimenti piú liberi di quel discorso poetico, ritmico e rapido, che contraddistingue la prosa dei suoi capolavori veneziani e specie delle *Baruffe*.

² E si pensi come in questo caso il Goldoni mostri la sua piena originalità, su questo tema degli «innamorati», rispetto ai vecchi scenari in cui esso era particolarmente convenzionale, e rispetto agli altri commediografi del primo Settecento cosí impacciati a dar voce alla complessa vita del sentimento amoroso.

no alla linea salda e sinuosa dell'azione che si identifica con lo stesso motivo poetico della «inquietudine» che turba l'idillio fra galanteria e profondo affetto dei due giovani protagonisti.

E come il tema dell'amore è qui tanto più vibrante di poesia, scavato e rilevato con un'arte sottile e ispirata, caldo di un entusiasmo puro e di un sorriso di esperienza senza pedanteria, così in questa commedia il personaggio femminile centrale (ma così bene intonato al personaggio maschile, pieno anch'esso di delicatezza e di nervosa sensibilità), l'indimenticabile Eugenia, ha una vita intima tanto più complessa – pur nella sua umanità non eccezionale di ragazza inquieta fra la gelosia e il turbamento stesso della sua condizione di fidanzata – di quella della stessa Mirandolina, in cui lo scatto, la volontà, l'impegno di malizia eran tanto più lucidi e sostenevano tanto più energicamente le variazioni sottili delle sue arti femminili, del suo fascino così ben dominato.

E tale natura più complessa e più poetica di Eugenia (con l'alternarsi di dispetto e capriccio, di abbandoni e moti profondi d'affetto) si chiarisce a mano a mano che la commedia procede e il motivo centrale dell'inquietudine³ dell'amore in attesa della pace coniugale va prendendo un po' tutti al di là della coppia di Eugenia e Fulgenzio, con il suo tormento sottile e smorzando a poco a poco la maggiore autonomia della linea secondaria più apertamente comica (Fabrizio e Succianespole⁴), mentre la splendida sapienza scenica di questo Goldoni, così maturo e padrone dei suoi mezzi di espressione teatrale, si rivela, ad esempio, fra l'altro, nell'apertura del III Atto; in cui la scena del pranzo burrascoso è seguita attraverso le parole di Tognino e Lisetta, servitori, che guardano dal buco della serratura ed espongono, attraverso il dialogo, la situazione resa più fantastica in questa dimensione di avvicinamento e allontanamento del particolare osservatorio.

E se le grandi scene 11 del I Atto e 13 del III Atto sono complessivamente veri capolavori di finezza e di vibrazione poetica in quell'ondeggiare della linea patetica e ironica in cui si accordano per poi nuovamente separarsi ed urtarsi le voci di Eugenia e Fulgenzio (soggetti ad una singolare sfasatura che fa per lo più incontrare il rasserenamento dell'una con il turbamento dell'altro e viceversa), quale sapienza e quale necessità poetica si possono notare in un passaggio come quello che alla fine della scena 13 fa seguire all'estasi dei due innamorati, finalmente concordi e muti nella reciproca affettuosa contemplazione – «*Fulgenzio*: Anima mia dolcissima, cuor mio

³ Nella bellissima scena 13 del III Atto Eugenia dice a Fulgenzio: «Vi pare che sia di voi poco accesa? Non vi bastano le mie lacrime, i miei sospiri? Sono inquieta, è vero; ma le mie inquietudini sono partorite da amore».

⁴ Succianespole è qui il più vivo ricordo di maschera e di commedia dell'arte, ma si pensi alla stessa scena 7 del I Atto con Fabrizio, basata sul giuoco dei «Gnor sí», «Gnor no», simile in apparenza a quella di una commedia del 1741 (*La bancarotta*, Atto III, sc. 3), e si potrà misurare nel confronto la diversa funzione di questo giuoco comico nella commedia del 1759.

caro, vi domando perdono, compatitemi per carità. (*Si inginocchia a' piedi di Eugenia e restano tutti e due senza parlare*)» –, l'ingresso improvviso di Fabrizio e Clorinda e l'imbarazzo umoristico dei due che poi si svolge con diversa giustificazione psicologica.

Il poeta degli *Innamorati* tenterà poi un ampliamento del tema dell'amore, dell'inquietudine e della gelosia nella trilogia della villeggiatura e nel *Curioso accidente*; ma mentre in quest'ultima commedia, sempre di alta misura teatrale ma di scarsa intimità poetica, predomina la vivacità dell'intreccio, rivelato dominante anche nella lucida e briosa soluzione con cui Marianna espone a madamigella Costanza l'esito del «curioso accidente», nella trilogia della villeggiatura ben diversamente impegnativa per la vastità dell'impianto e dell'azione, che richiese appunto lo svolgimento in tre commedie (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*), e per la complessità di temi, caratteri, sentimenti che lo scrittore ci volle raccogliere ed ordinare, si fa luce una spinta più importante (l'amore come sentimento che sta per travolgere l'onore ed ogni altro valore e norma morale) che par condurre il Goldoni verso il dramma e vicino alle nuove prospettive del dramma borghese europeo.

Né sarà certo da negare interesse ed attenzione a simile prospettiva ed avvio, che si combina con la rappresentazione comica – ma non priva di accenti più scuri – di un nucleo familiare insidiato insieme dalla forza della passione amorosa e dalla dissipazione economica dovuta al fatuo e irresistibile bisogno di «comparire», di «farsi onore», di «figurare» con il lusso ed il fasto, di stare al passo con la «moda» in una società avida di frivoli piaceri e di prestigio. A cui il Goldoni oppone i rappresentanti di una saggezza concreta, esercitata sia nella misura dei sentimenti sia nella consapevolezza dei limiti delle proprie possibilità economiche e della propria condizione sociale.

Entro questa rappresentazione complessa ed ardua, ricca di una vasta gamma di scene, di situazioni, di comportamenti e caratteri (specie le efficacissime scene settecentesche delle «smanie» e delle «avventure» della villeggiatura nei loro aspetti più comici: le gare dei personaggi femminili per i vestiti all'ultima moda, le loro piccole invidie e le loro ipocrite mutue tenerezze, gli intrighi e i pettegolezzi degli scrocconi), il Goldoni cercò di portare avanti, fino al limite consentitogli dalla sua «prudenza» e dalla sua più congeniale «misura», il progresso di un sentimento amoroso, che – pure screziato da sfumature di puntiglio, infatuazione e caparbia – giunge nel personaggio centrale di Giacinta (promessa sposa di Leonardo, ma innamoratasi di Guglielmo) ad accenti e toni drammatici e passionali quando il contrasto fra l'impegno ormai preso (un fidanzamento che sembra celare un effettivo stato coniugale) e l'attrazione per il nuovo innamorato diventa insostenibile e la donna esita sull'orlo del tradimento e della scelta del «disonore».

Ma a questo punto il Goldoni si arresta e spezza la forza di questo motivo drammatico, coerentemente alla sua prospettiva morale ed estetica (il trionfo del buon senso che, attraverso l'azione del personaggio saggio e civile,

impone a Leonardo la fine della sua dissipatezza finanziaria e a Giacinta la conclusione del matrimonio e l'allontanamento dall'oggetto del suo colpevole amore), ma certo anche ben mostrando la sua mancanza di vera volontà drammatica portata sino in fondo. Sicché la trilogia, così ricca di tipi e caratteri⁵, così interessante per la matura acutezza psicologica dell'autore e per l'impostazione di una situazione drammatica per lui insolita, rimane poeticamente incompiuta e ben lontana dalla organica circolarità delle grandi commedie veneziane dello stesso periodo, anche se queste chiaramente si avvantaggiano dell'approfondimento psicologico ottenuto dal poeta sulla via che corre dagli *Innamorati* alla trilogia.

La grande misura del genio goldoniano è raggiunta, in questi anni fra il '60 e il '62, nelle commedie veneziane che vanno dai *Rusteghi*, alla *Casa nova*, alla *Buona madre*, al *Sior Toderò brontolon*, alle *Baruffe chiozzotte*, a *Una delle ultime sere di carnevale*, e che divengono i supremi capolavori del Goldoni nella perfezione dei *Rusteghi*, della *Casa nova*, di *Sior Toderò*, delle *Baruffe*.

Si tolga di mezzo quel curioso tentativo di compromesso con scene a soggetto e maschere che è *Il buon compatriotto* (primo preparativo per le nuove prove della parigina Comédie Italienne!), e si consideri (malgrado l'intermezzo delle commedie in lingua: *Un curioso accidente*, *La donna di maneggio*, e la trilogia della villeggiatura fra i *Rusteghi*, la *Casa nova* e la *Buona madre*) la continuità di questa mirabile zona sostanzialmente compatta e coerente: non si tratta più di isolate «tabernarie», ma di tutta una zona di poesia che si esprime compiutamente in un perfetto dominio dei mezzi tecnici che hanno raggiunto la loro più alta maturità.

Qui ritmo teatrale e ritmo vitale si fondono in profondo ritmo poetico e tutto acquista una necessità e una limpidezza che spesso, anche in commedie belle e riuscite di altre epoche, erano state limitate da concessioni alla semplice efficacia o al rilievo di motivi laterali o al puro gusto dello spettacolo o ad eccessive preoccupazioni morali.

Queste grandi commedie sono così l'espressione più alta ed intera dell'animo poetico goldoniano nel momento in cui la sua esperienza artistica è giunta alla sua piena maturità e permette un singolare raggiungimento dell'ideale di «semplice e naturale» attraverso una misura, una armonia, una raffinata prosa poetica che sposta quel canone di poetica dall'efficacia energica ad una zona pur energica, ma tanto più profonda ed intima. Tutto è concluso in queste commedie: non più sentimentalismo e moralismo astratti, non più semplice forza del personaggio; non più parti serie e parti comiche, ma un'unica dimensione poetica espressa con perfetta utilizzazione di tutti i mezzi sperimentati in tanti anni di lavoro artistico.

⁵ Non si dimentichi soprattutto la felicità sorprendente della figura dello zio Bernardino, spietato e irridente, egoista e disumano di fronte alle sventure del nipote Leonardo: figura che pur comparso in due sole scene (la 5 e la 6 dell'Atto II del *Ritorno*) rimane indimenticabile per l'energia della sua rappresentazione.

Né d'altra parte si pensi ad un improvviso cambiamento da una disposizione e capacità letteraria-teatrale a una disposizione e capacità poetica (dalla letteratura alla poesia, come a volte si è detto) perché invece si tratta di un approfondimento e di una maturazione di motivi e qualità autenticamente poetici già da tempo attivi ed operanti nel lungo esercizio teatrale goldoniano, ed ora portati – dopo tante fasi, esperienze, risultati vari, ma non incoerenti fra loro – alla loro espressione piú armonica e fusa, alla loro misura piú concreta e profonda.

Né ancora si accetti la motivazione patetica di questa poesia, considerata come un ritorno di contemplazione nostalgica del «piccolo mondo veneziano» e del mondo della propria gioventú⁶: ché anzi la simpatia affettuosa del Goldoni per il mondo rappresentato si è fatta come piú alacre ed intima (non malinconica e nostalgica) e si avvantaggia di un piú maturo sentimento di misura e di acutezza nello scandaglio e rilievo di una situazione concreta còlta nel suo piú recente sviluppo: urto fra generazioni entro la loro connotazione sociale, bisogno di nuova libertà nella generazione dei giovani, resistenza della vecchia generazione entro le condizioni della classe borghese e popolare, urto fra i diversi personali caratteri, con i loro pregi e difetti, attrito serio-comico nella casa, nel piccolo quartiere, al cui termine il poeta non si afferma certo come nostalgico *laudator temporis acti* né come impaziente sostenitore delle ragioni dei giovani, ma come concreta voce poetica di un reciproco concorso, pur nella lotta e nell'urto, verso una specie di ordine piú intimo, piú concorde e affettuoso, piú indulgente e comprensivo, piú ispirato ad una moralità socievole e ragionevole di profondo «buon senso» e di misurata apertura di libertà.

Del piccolo mondo borghese il Goldoni coglie il movimento difficile di una vita di rapporti il cui contrasto tensivo si acutizza in alcune posizioni estreme e irrecuperabili (il caso di Sior Todero piú vinto che convinto) o viceversa disposta ad una conversione e ad una persuasione (il caso di Cecilia nella *Casa nova* e dei rusteghi che alla fine si lascian «addomesticare» pur senza totale sconfitta), e piú centralmente si risolve in una mutua rinuncia o alla ristrettezza o alla rigidità eccessiva o ad un eccessivo bisogno di vita alla «moda» e alla larghezza e libertà senza misura. Di questa tensione rasserenata eppur fermentante il Goldoni vive poeticamente il diagramma inquieto e comico, la reale, concreta allusione alla stessa condizione vitale generale nella sua omogenea e screziata consistenza, nella sua ricerca di un'ordinata, pacifica felicità e libertà, nel suo limite scosso, turbato e ricostruito ad un livello sempre piú sicuro ed umano.

Si dovrà notare pure un movimento, entro questa grande zona, verso l'esi-

⁶ Tale posizione, in reazione al Croce (mancanza della «divina malinconia»), ma entro il canone crociano distinzionistico di poesia e non poesia o di poesia e letteratura, è rappresentata dal volumetto, del resto assai vivace, di E. Gimmelli (*La poesia di Goldoni*, Pisa 1941).

to corale, verso il disegno piú aperto ed ampio delle *Baruffe*, dove, fra l'altro, come e meglio che nel *Campiello*, l'azione trova il suo sfondo piú propizio nelle vie e nella piazzetta fra le case, al contrario di quanto avviene nelle tre altre commedie tutte svolte nel chiuso della casa, incentivo di intimità, ma anche di attrito fra i personaggi: donde l'importanza di quegli accenni alle finestre e ai balconi a cui fanciulli e servette «si buttano» nella loro ansia di avventura e di libertà. Ma certo in queste grandi commedie «carattere» e «ambiente» si fondono e si commisurano come in una dimensione piú intera e concreta di realtà umana. I caratteri si sviluppano e si precisano, reagiscono e agiscono nella sollecitazione dei loro rapporti ambientali, l'ambiente si realizza nell'incontro e scontro dei caratteri perdendo – anche nelle *Baruffe*, tanto piú aperte al soffio vivo e suggestivo dell'aria, della luce, del rapporto fra mare e riva – ogni pericolo di pittoresco, di semplice sfondo ambientale e paesistico, ché anche nelle *Baruffe* case, piazze, oggetti, uomini sono intimamente legati e inseparabili.

La serie delle commedie veneziane si apre con quella che complessivamente si può considerare la piú equilibrata ed armonica, la piú ritmata in una simmetria non rigida, ma ben avvertibile nella linea pur cosí morbida dell'opera: *I rusteghi*.

Nei *Rusteghi* l'armonia, con cui si esprime la poetica rappresentazione del piccolo mondo borghese, è davvero perfetta in ogni particolare e mentre quel mondo è tutto vibrante di vita, di piccole gioie e di piccoli affanni, questa vibrazione è ben lungi da un semplice riflesso veristico, ha un suo tono poetico in cui paiono fuse profondamente quella attenzione e simpatia, quella poesia delle cose comuni, delle ore comuni, della vita della casa, che salgono nell'opera goldoniana, in gradi diversi e piú esterni, sin dai giovanili «intermezzi». Anche qui, come già nel *Campiello*, l'inizio imposta il tono poetico e le prime battute di Lucietta e della matrigna creano, con il loro puro timbro intriso di cose ed affetti comuni, il tono poetico dell'interno casalingo:

*Margarita che fila, Lucietta che fa le calze,
ambe a sedere.*

Lucietta:

Siora madre.

Margarita:

Fia⁷ mia.

Lucietta:

Deboto⁸ xe fenío⁹ carneval.

Margarita:

Cossa diseu, che bei spassi che avemo abuo¹⁰?

⁷ Figlia. (N.d.A.)

⁸ Or ora. (N.d.A.)

⁹ È finito; servendo per sempre, che il *xe* in veneziano vuol dire è, *est.* (N.d.A.)

¹⁰ Avuto. (N.d.A.)

Lucietta:

De diana! gnanca una strazza de comedia no avemo visto.

Margarita:

Ve feu maraveggia per questo? Mi gnente affato. Xe deboto sedese mesi, che son maridada; m'alo mai menà in nissun liogo vostro sior padre?

Lucietta:

E sí, sala? no vedeva l'ora che el se tornasse a maridar. Co giera¹¹ sola in casa, di-seva tra de mi: lo compatisso sior padre; élo no me vol menar, nol gh'ha nissun da mandarme; se el se marida, anderò co siora maregna. El s'ha tornà a maridar, ma per quel che vedo, no ghe xe gnente né per mi, né per éla.

Margarita:

El xe un orso fia mia; noi se diverte élo, e nol vol che se divertimo gnanca nu. E sí, savè? co giera da maridar, dei spassi no me ne mancava. Son stada arlevada ben. Mia mare¹² giera una donna sutila, e se qualcosa no ghe piaseva, la saveva criar e la saveva menar le man. Ma ai so tempi la ne dava i nostri divertimenti. Figurarse, l'autunno se andava do o tre volte al teatro; el carneval cinque o sie¹³. Se qualchedun ghe dava una chiave de palco, la ne menava a l'opera, se no, a la comedia, e la comprava la so bona chiave, e la spendeva i so boni bezzetti. La procurava de andar dove la saveva che se fava¹⁴ de le comedie bone, da podergher menar de le fie, e la vegniva con nu, e se divertivimo. Andévimmo, figurarse, qualche volta a Reduto¹⁵; un pochetin sul Liston¹⁶, un pochetin in Piazzeta da le stròleghe, dai buratini, e un per de volte ai casoti. Co stevimo po in casa, gh'avevimo sempre la nostra conversazion. Vegniva i parenti, vegniva i amici, anca qualche zovene; ma no ghe giera pericolo, figurarse.

Lucietta:

(*Figurarse, figurarse*; la l'ha dito fin adesso sie volte).

Margarita:

No digo; che no son de quele che ghe piasa tuto el zorno andar a torziando¹⁷. Ma, sior sí, qualche volta me piaserave anca a mi.

Lucietta:

E mi, poverazza, che no vago mai fora de la porta? E nol vol mo gnanca¹⁸ che vaga un fià¹⁹ al balcon? L'altro zorno me son butada cussí, un pocheto in scampar; m'ha visto quela petazza²⁰ de la lasagnera²¹, la ghe l'ha dito, e ho credesto che el me bastona²².

¹¹ Quando io era. (N.d.A.)

¹² Madre. (N.d.A.)

¹³ Sei. (N.d.A.)

¹⁴ Si faceva. (N.d.A.)

¹⁵ *Reduto*: il Ridotto, una bisca nel palazzo di Marco Dandolo a San Moisè, dove i patrizi andavano a giocare e dove avevano libero accesso le maschere.

¹⁶ Situazione stabilita dall'uso nella gran Piazza di San Marco, ove si fa il passeggio delle maschere. (N.d.A.)

¹⁷ Andar a gironi. (N.d.A.)

¹⁸ Nemmeno. (N.d.A.)

¹⁹ Un poco. (N.d.A.)

²⁰ Sguaiata. (N.d.A.)

²¹ Che vende le paste. (N.d.A.)

²² *I rusteghi*, Atto I, sc. 1.

L'azione semplicissima (un matrimonio combinato da due padri «rusteghi» all'insaputa dei futuri sposi, messo in pericolo dall'iniziativa di siora Felice, ribelle alla legge dei «rusteghi», che ha portato il fidanzato in casa della fidanzata e li ha fatti vedere l'un l'altro prima delle nozze, e poi accomodato nella pace di tutti dalla stessa donna tanto superiore in intelligenza e loquacità ai «rusteghi») si svolge in una linea scenica di estrema armonia e nel giuoco abilissimo che unisce e separa i componenti dei due gruppi di personaggi-voci: quello dei «rusteghi» con le loro manie e debolezze, con le loro buffe caratteristiche persino di linguaggio, con il loro saldo amore della casa e della sicurezza economica, del lavoro e della sobrietà, quello delle «desmestighe», delle donne anch'esse con i loro piccoli ed umani difetti, con la loro maggiore ansia di felicità anche se così modesta (ma anche i «rusteghi» a modo loro l'hanno, pur se così gelosa e chiusa, e anche loro hanno i loro sogni e i loro ricordi piacevoli), tutti e due interamente omogenei e con sfumature precise sul comune fondo omogeneo, e infine i due giovanetti con la loro luminosa e pur comica ingenuità.

E si noti come il perfetto disegno si svolge in movimenti più simili nei primi due Atti (persino con una certa simmetria: sc. 1: Margherita e Lucietta, sc. 2: Margherita, Lucietta e Lunardo, scene 3-4: Margherita e Lunardo, sc. 5: Lunardo e Maurizio, e poi sc. 6: Marina e Filippetto, sc. 7: Marina, Filippetto e Simon, sc. 8: Marina e Simon, ecc.) fino all'urto della fine del II Atto (la scoperta che Filippetto è in casa di Lucietta) e poi, attraverso i nuovi «cori» dei «rusteghi» e il contrasto con siora Felice che li fa restare muti e sorpresi, e attraverso l'ultimo sussulto di tempesta con l'ostinazione di Maurizio e l'ultimo intervento di siora Felice, lo scioglimento sereno nella concordia, nella quiete ristabilita, nella letizia da cui non è escluso neppure il «cavaliere foresto», che pure ha una sua vita più contratta e schematica e rimane più estraneo all'atmosfera generale della commedia. Donde la giustezza della definizione goldoniana di «tempesta in mezzo alla calma» se la si interpreti come modo di sottolineare il fondo non drammatico e pur non frivolo e il tono comico che continuamente smussa le punte più inquiete dell'azione, la forza di dominio del poeta sulla sua materia e il suo amore per il comico come espressione del limite di ogni tensione e di ogni contrasto. Né con ciò si riduce la forza di vero poeta del Goldoni, che in quella stessa comicità vive una serietà autentica e la cui «umana letizia» nasce dal pieno della realtà umana e non da una facile evasione edonistica o da una coloritura «rosea» e mediocre delle cose e degli uomini.

Anche *La casa nova* è commedia di meravigliosa unità, pur se non così simmetrica come i *Rusteghi*. Anche in questa e forse in maniera ancora più alta²³ il Goldoni ha espresso perfettamente in un organismo snello e coerente, armonioso e vitale, elastico ed elegantissimo, la sua poesia della casa e

²³ Si ricordi come lo stesso Goldoni nell'avvertenza al lettore abbia riconosciuto a questa commedia un primato di «perfezione» esemplare fra tutte le sue commedie.

delle piccole «tempeste in mezzo alla calma», la sua profonda simpatia sorridente per un mondo di personaggi antieroi, comuni ed umani, nella loro vita quotidiana fra piccole ansie e soluzioni felici. E se qui è più spiccato il rilievo di Cecilia (la giovane sposa che con le sue pretese di vita elegante ha rovinato, senza saperlo, l'innamoratissimo e debole marito, Anzoletto, e che poi saprà con il suo «spirito» rendersi conto della situazione, raggiustare le cose conquistando il «rustego» assai bonaccione, lo zio Cristofolo), esso non esclude però la sostanziale omogeneità di fondo dei diversi personaggi, così abilmente individuati per sfumature e così bene affiatati nella loro umanità e nel margine di umorismo in cui questa si limita e si realizza «comicamente».

Mentre la viva poesia della casa trova qui una sua singolare espressione: la casa «nova», invasa prima dai falegnami e dai tappezzieri e quasi ostile e fredda, si rivela a poco a poco ai suoi abitanti, si anima della loro presenza e soprattutto permette un giuoco incantevole di scene fra i due piani, quando i nuovi abitanti entrano in relazione con le vecchie inquiline ed il piano di sopra diventa il centro delle trame per le nozze fra Meneghina e Lorenzino e per l'intervento chiarificatore di zio Cristofolo. Ed in questa tenue vicenda (senza nulla di romanzesco e di eccezionale) una fluida limpidezza di disegno e di voci, un'animazione continua con una tensione ritmica, tanto più alta quanto più priva di ogni rigidità e volontà di evidenza, si compongono in una organicità poetica così fusa che è impossibile estrarne antologicamente scene e passi senza perdere anche di questi la singolare bellezza che risulta dalla loro assoluta interdipendenza da tutto il resto della commedia.

Naturalmente l'armonia e la necessità assoluta dei *Rusteghi* e della *Casa nova* sono punti difficili da sostenere anche nel vero periodo di grazia che il Goldoni si trovò a vivere fra la fine del '60 e il '62. Ed ecco che, pur sulla stessa direzione ispirativa, una minore tensione ed un minor equilibrio danno un risultato molto inferiore in quella *Buona madre* (1761) in cui il Goldoni si proponeva anche il compito morale di un ritratto virtuoso ed esemplare. In realtà in questo caso il ritratto della «buona madre» si fa un po' troppo sentimentale, così come la stessa voce della casa e della vita quotidiana diviene più particolareggiata e minutamente realistica (si pensi alla scena iniziale della stireria ed a quella della offerta di stoffe del mercante²⁴) e tutto il disegno si fa allungato, lento e dispersivo anche nel passaggio fra i due centri: la casa della «buona madre» e la casa di Lodovico e Daniela, equivoca trappola per l'inesperto Nicoletto, il giovanetto che la «buona madre» vuole sposare vantaggiosamente con la ricca vedovella Agnese. Quante cose gustose, quanti spunti felici (e quel Lunardo che, accalappiato da Daniela, si scusa con la saggia Margarita con una risposta così goldoniana: «Care creature, compatime. Son anca mi de sto mondo»²⁵); ma l'insieme è debole, discontinuo e mancante di quella forza

²⁴ Atto I, sc. 1; Atto II, sc. 6.

²⁵ Atto III, sc. ultima.

centrale che tornerà a presentarsi nel *Sior Todero brontolon* e nelle *Baruffe chiozzotte*.

Sior Todero brontolon (1762) è commedia di salda ispirazione, anche se vi si avvertono momenti ed elementi meno a fuoco come le parlate un po' troppo sentenziose del saggio Meneghetto e qualche raccordo di scena meno curato, piú andante. Anche qui la casa borghese porta un primo elemento di unità e di poesia, specie nel bell'inizio in cui la voce tra stupita e irata di Marcolina (la nuora di Sior Todero), intrecciandosi con quella fresca e risentita della servetta Cecilia, traduce in maniera essenziale l'atmosfera della casa e delle cose piú tipiche del risveglio mattutino:

Marcolina:

E cussi? Ghe xe caso che possa beber el caffè stamattina?

Cecilia:

Co no la manda a tòselo alla bottega, ho paura che no la lo beva.

Marcolina:

Per cossa? No ghe n'è del caffè in casa?

Cecilia:

Siora sí, ghe ne xe, ma el paron vecchio l'ha serrà el caffè e l'ha serrà el zucchero sotto chiave.

Marcolina:

Anca questa ghe xe da novo? Fra le altre insolenze che ho sofferto da mio missier²⁶, ho anca da tollerar che el me serra el zucchero, che el me serra el caffè?

Cecilia:

Cossa díselo? Piú vecchio che el vien, el vien pezo che mai.

Marcolina:

Com'ela stada? Che grillo ghe xe salta in testa? Che vovada²⁷ xe stada questa?

Cecilia:

La sa che el xe un omo che bisega per tutto²⁸, che brontola de tutto. L'è andà in tinello²⁹, l'ha dà un'occhiada al zucchero, l'ha dà un'occhiada al caffè; l'ha scomenzà a dir: Vardè; un pan de zucchero in otto zorni el xe debotto³⁰ finio; de una lira de caffè debotto no ghe ne xe piú. No gh'è regola; no gh'è discrezion. L'ha tolto suso la roba; el se l'ha portada in camera, e el se l'ha serrada in armer³¹.

E nelle due voci femminili si rivela la comica situazione della casa dominata dal «taroccare» di Sior Todero, avaro ed egoista fino all'ingenuità (è vecchio, ma pensa che potrebbe campare fino a centoquindici o centoventi anni e si preoccupa di sistemare Nicoletto, il figlio del fattore Desiderio, perché «a una morte» di quest'ultimo il primo possa seguirlo a servire) e disposto

²⁶ Suocero. (N.d.A.)

²⁷ Pazzia. (N.d.A.)

²⁸ Che mette le mani per tutto. (N.d.A.)

²⁹ Camera destinata a mangiare in famiglia. (N.d.A.)

³⁰ Quanto prima. (N.d.A.)

³¹ *armer*: armadio (*Sior Todero brontolon*, Atto I, sc. 1).

perciò a dare in moglie la nipote Zanetta a Nicoletto per non pagare la dote. La situazione è al solito semplicissima: «una tempesta in mezzo alla calma», un piccolo intrigo felicemente riuscito con una trovata (sempre affidata all'estro femminile come nei *Rusteghi* e nella *Casa nova*) che dà alla commedia un finale più mosso ed un momento di grandissima vivacità: quando siora Fortunata e Marcolina, dopo aver minacciato Nicoletto lo inducono a sposare Cecilia rovinando irrimediabilmente i piani di Sior Todero. La conclusione felice riporta la calma, una calma migliore, basata su nuovi rapporti più cordiali e possibili tra Marcolina, Todero e l'inetto Pellegrino.

E del resto di fronte alla compiutezza perfetta, alla costanza di tensione dei *Rusteghi* e della *Casa nova* le stesse *Baruffe chiozzotte*, pur nella diversità della loro impostazione di commedia più aperta e corale, appaiono meno perfette e si può notare una certa minore essenzialità soprattutto al centro della commedia nei duetti troppo lunghi fra Isidoro e le donne. Ma se si può avvertire a volte un certo cedere del ritmo ed un infievolirsi della tensione generale che regge le singole voci di questo mondo omogeneo e corale, si deve anche calcolare la singolare bellezza di un'opera in cui il Goldoni dava vita più esplicitamente e poeticamente ad una zona essenziale della sua simpatia umana e poetica: a quell'umile strato popolare di pescatori (a Chioggia vi era anche un preciso sfondo di ricordo e di esperienza personale, una realtà ricca di fascino per lui) di cui con una serietà così cordiale e commovente egli si preoccupa proprio nell'avvertimento «A chi legge» premesso alle *Baruffe*, dicendo come le sue «tabernarie» si rivolgessero soprattutto al popolo minuto, tolto dalla «frequenza dell'Arlecchino» e d'altra parte non capace di capire «tutti i caratteri», sicché: «era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i nobili e come i ricchi, facessi delle commedie nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù»³².

In quell'avvertimento assai interessante, il Goldoni insisteva, anche in replica al Gozzi, sul suo diritto di portare sulla scena personaggi popolari, vicende «tratte da quanto ci è di più basso nel genere umano, le quali disgustano o almeno non interessano le colte e delicate persone» (ma è detto ironicamente), sul suo diritto di imitare la natura e non solo «la bella natura». E se la giustificazione delle sue «tabernarie» (le vere e proprie «tabernarie» sarebbero *I pettegolezzi delle donne*, *Le massere*, *Il campiello* e *Le baruffe*) può dimostrare qualche incertezza critica e qualche prudenza, certo ben vi si avverte la coscienza della propria felicità creativa e il proprio amore sincero per quel «popolo minuto» che egli sentiva così schietto e spontaneo, così vitale, omogeneo e vario nei suoi umili e umani rappresentanti.

Le *Baruffe* sono appunto il trionfo della vitalità del popolo minuto veduto in un suo luogo preciso, in una sua precisa tradizione (dove sono i pastori e i contadini di Arcadia, così aggraziati e generici?), con un preci-

³² *Opere*, ed. cit., vol. VIII, p. 130.

so linguaggio di cui, nell'avvertimento, il Goldoni si preoccupa di chiarire la particolare differenza dal veneziano. Non elogio generico delle virtù del popolo, ma rappresentazione poetica della sua vitalità, della sua umanità interessante perché vera, spontanea, capace di suscitare insieme tenerezza e umorismo (più dei personaggi dell'alta società di cui più facile viene la caricatura e la satira) alla pari dei borghesi, dei cittadini, cui la simpatia del Goldoni va più da pari a pari e forse con miglior precisione di rilievo singolare. Qui il popolo «minuto» si presenta soprattutto come folla e coro, e le sfumature personali (sempre ridotte in caratteristiche di voci persino esterne e buffe come gli storpiamenti di parole di padron Fortunato che rivelano la sua curiosa fretta e la sua avventata precipitazione) sono sottili gradazioni di un colore comune, così come il rilievo dei vari motivi psicologici – l'ira di Titta Nane e di Toffolo, la civetteria e poi la commozione di Lucietta, ecc. – è minimo e delicatissimo poiché il poeta tende (e qui egli mostrava anche l'estrema eleganza della sua costruzione tutt'altro che veristica e rude, malgrado il gergo e le usanze dei pescatori: quanto più impegno di verità tanto più trasfigurazione poetica), tende, dicevo, ad una trama lieve e trascolorante, ad un incontro di voci che partono dal coro e tornano nel coro come espressione concreta di una società compatta e insieme varia.

Anche qui splendido l'inizio (che fa sentire una volta di più come il Goldoni trasfiguri la realtà in poesia servendosi dei mezzi apparentemente più semplici e imitativi). Con le donne sedute davanti ai loro merletti nella strada popolare attraversata dall'odore del vento marino, con le loro limpide voci che nelle brevi battute (le *Baruffe* sono particolarmente intessute con battute brevi e poco complicate) legatissime pur nella loro apparente casualità, passano rapidamente dall'intonazione della loro poesia umile ed intensa (il tempo, il mare, il ritorno atteso degli uomini, il lavoro) al suo svolgimento nel giro arioso dei pettegolezzi che si aggruppano a poco a poco in tempesta per l'intervento del galante Toffolo e per l'ingenua civetteria di Lucietta fino allo scoppio della baruffa fra le donne.

Poi l'arrivo della tartana di padron Toni sembra riportare la pace fra le donne: pace solo apparente e nel finale dell'Atto I una nuova baruffa si accende fra gli uomini adirati contro Toffolo. Tutto il I Atto è singolarmente bello, tenuto su di un ritmo allegro e continuo in cui nessuna battuta cade o è superflua. Meno intenso mi pare il II con la lunga serie di interrogatori alla cancelleria criminale anche se Isidoro, cancelliere e cortesan veneziano, fa da reagente ai «veri» caratteri delle donne e di alcuni pescatori. Ma il ritmo riprende il suo andamento più serrato e la sua tendenza al coro, all'incontro di più voci, con il III Atto, quando a poco a poco (e addirittura scena per scena dalla 1 alla 8) si vengono ad aggiungere i personaggi per un tentativo di pace che sfumerà alla scena 10 in una nuova baruffa femminile e tutto il finale sarà un continuo alternarsi di sussulti e di distensioni sino alla scena patetica fra Titta Nane e Lucietta e la conclusione della pace e dei matrimoni. E si pensi proprio alla scena fra Titta Nane irato e Lucietta piangente, per

notare in questa commedia così viva, lieta e lieve, la particolare disposizione del Goldoni maturo e commisurare l'incisione psicologica al tono che vuole raggiungere e che supera nel suo valore generale e corale ogni scavo di personaggio in sé e per sé, diversamente dall'epoca di Mirandolina:

Titta:

Cossa gh'astu?³³ (*a Lucietta, rusticamente*)

Lucietta:

Gnente. (*piangendo*)

Titta:

Via, animo. (*a Lucietta*)

Lucietta:

Cossa vustu?

Titta:

Coss'è sto fiffare³⁴?

Lucietta:

Can, sassin. (*a Titta Nane, con passione*)

Titta:

Tasi. (*con imperio*)

Lucietta:

Ti me vuol lassare?

Titta:

Me farastu piú desperare?

Lucietta:

No.

Titta:

Me vorastu ben?

Lucietta:

Sì.

Titta:

(*a Lucietta*) Paron Toni, donna Pasqua, lustrissimo, co bona licenzia. Dame la man.

Lucietta:

Tiò. (*gli dà la mano*)

Titta:

Ti xe mia muggiere. (*sempre ruvido*)³⁵

Si può avere anzi l'impressione (minore però nei *Rusteghi*, nella *Casa nova* e nel *Sior Toderò*) che nelle *Baruffe* (come già e piú nel *Campiello*) il Goldoni tendendo al ritmo generale, al coro, abbia finito per ridurre i personaggi a puri timbri di voci e a figurine senza vita interna: e certo su questa strada, al di là del mirabile equilibrio delle *Baruffe* (dove le figure hanno quel tanto di vita personale che occorre per rilevarle nella generale vitalità che esse

³³ *Cossa gh'astu?*: cosa hai tu?

³⁴ Piangere. (N.d.A.)

³⁵ *Le baruffe chiozzotte*, Atto III, scena ultima.

esprimono), si può arrivare anche nell'ultima commedia veneziana, *Una delle ultime sere di carnevale*, a caratterizzazioni piuttosto di macchiette che di personaggi. In quest'ultima commedia, a cui il Goldoni volle assegnare un lieve significato allegorico (l'addio che Anzoletto, disegnatore per ricami, chiamato in Russia, dà ai suoi amici, clienti ed ammiratori veneziani, è l'addio che Goldoni dà al suo pubblico), non conta tanto una venatura di nostalgia preventiva, di commozione aperta, quanto la maniera con cui l'addio si concreta in una scena festosa e variopinta, in una cena di un'ultima sera di carnevale, e dunque non in forme patetiche, ma in un rinnovato omaggio alla vitalità serena di una società attiva e fiduciosa, in una replicata prova della simpatia poetica del Goldoni per il suo mondo più vero.

E più dell'onesto Anzoletto saggio ed equilibrato, e della sua innamorata Domenica, che sono pure al centro della piccola azione, risaltano, nel loro valore di sfumature gustosissime su di uno sfondo comune nella letizia e nelle piccole peripezie della cena che il buon fabbricante di stoffe Zamaria dà agli amici, le figure e le voci dello stesso Zamaria, vecchietto arzillo e bonario, di sior' Alba, con i suoi vapori e le sue smanie di malata immaginaria, dei due giovani sposi avari e gelosi (Augustin e Elenetta), dei due innamorati spiritosi ed esperti della vita (Polonia e Momolo), della vecchia ricamatrice francese Madame Gatteau, così briosamente caricaturale. Qui tutto procede però più a sbalzi che nelle *Baruffe* e solo nella scena lunga del giuoco della Meneghella l'intreccio delle voci e il passaggio dell'intrigo centrale fra Domenica e Anzoletto, attraverso le fila della conversazione a due a due dei giuocatori, raggiunge una vera perfezione accompagnandosi alla mirabile dosatura dell'unica dimensione di tenerezza affettuosa e di umorismo che costituisce il tono difficile della commedia goldoniana.

E il complesso, pur non avendo vera forza centrale, vive di una letizia, di un intimo fervore che il Goldoni non troverà più così spontanei e poetici se non, in minore misura, nella commedia scritta in Francia, ma di intonazione e in dialetto veneziano, *Chi la fa l'aspetta*.

IX

IL PERIODO FRANCESE

Nell'aprile del 1762 il Goldoni lasciava Venezia per trasferirsi a Parigi dove era stato invitato già da tempo e dove lo attraeva non solo l'interesse così vivo per la capitale della civiltà europea di quell'epoca, e la possibilità di nuovi successi, di nuovo lavoro, ma anche l'occasione di una nuova svolta nella vita e nell'arte dopo che aveva esaurito l'eccezionale impeto creativo del periodo '60-62. Furono sí le polemiche con il Gozzi a dargli una spinta decisiva a partire, ma fu più in profondo la sensazione di avere concluso una fase della sua arte e di dover cercare alimento in nuove esperienze¹.

In realtà se l'esperienza parigina frutterà singolarmente per i *Mémoires*, non si può dire che il nuovo contatto con gli attori della Comédie Italienne e quello con il pubblico della corte e della città desse al Goldoni un particolare stimolo. Egli fu costretto dalla identificazione francese della commedia italiana con il giuoco farsesco e con l'intreccio puro a ripiegare sugli scenari, a ricorrere alle risorse della recitazione a soggetto con comici lontanissimi dall'educazione necessaria per soddisfare le sue esigenze (e quello che piaceva in città non piaceva a corte, come accadde con *Le fils d'Arlequin perdu et retrouvé*). E nella difficoltà e nell'esitazione fra il gusto francese vero e proprio e quello a cui i francesi riducevano la commedia italiana (ignorando pienamente la vera gloria goldoniana), il poeta si trovò nella condizione di dover fare compromessi e passi indietro, fra riprese di scenari e tentativi di commedie scritte ma con maschere e con forte giuoco di intreccio, come fece con l'*Amore paterno*, di cui intanto dava al pubblico un estratto in francese.

In questa commedia il Goldoni sembra ritornare, per quanto con un'abilità che appare persino capace di auto-ironia, ad un vecchio giuoco di colorismo patetico-buffonesco con effetti grotteschi (l'amore della delicata Camilla per il rozzo Arlecchino) e con facili caricature di «preziosi» ignoranti. E mentre poi nel più impegnativo *Matrimonio per concorso* (che fu scritto anche in francese e con il titolo *Les deux italiennes*), destinato alle scene di Venezia, il Goldoni si divertì in un tipico «imbroglio» da dipanare agilmente, nella trilogia intitolata *Les aventures de Camille et d'Arlequin* (parte scritta e parte a soggetto) trovava un momentaneo equilibrio fra il gusto francese, le possibilità dei suoi comici e il proprio bisogno di ripercorrere la strada che

¹ Si veda sul periodo francese lo stimolante saggio di R. Scrivano, *Goldoni tra Francia, Italia e Venezia*, in *Saggi di letteratura italiana in onore di G. Trombatore*, Milano 1973.

aveva percorso da giovane dalla commedia dell'arte alla commedia organica.

Il canovaccio francese ci appare certo piú aperto al gusto del romanzesco e del lazzeresco, mentre, nella riduzione in commedia scritta italiana, la trilogia di Zelinda e Lindoro ci mostra come per il pubblico italiano il Goldoni potesse piú facilmente prescindere dal buffonesco e puntare sul giuoco sentimentale anche troppo scoperto e fastidioso (specie nelle due ultime commedie: *Le gelosie di Lindoro*, *Le inquietudini di Zelinda*) e sulla bellezza della coerenza scenica, delle soluzioni sceniche: come la bella apertura della prima commedia (*Gli amori di Zelinda e Lindoro*) con i due protagonisti che parlano in gran segreto mentre nell'armadio li ascolta proprio Fabrizio dalla cui curiosità essi cercano di allontanarsi.

Si può notare in questa trilogia, come poi negli *Amanti timidi* (commediola breve che egli disse adatta per una società di dilettanti: «giocosa, modesta»), che il Goldoni, a parte certe riprese infelici di schemi di figure patetiche e virtuose, era venuto a puntare – in coincidenza con le richieste francesi – sull'«imbroglio», sul disegno di azioni lievi, minute, legate con equivoci e sorprese (negli *Amanti timidi* gli scambi dei due ritratti²); ed è in questa direzione che ebbe nascita quell'opera di singolare finezza ed abilità compositiva (ma non di vera poesia) che è *Il ventaglio*.

Concepito prima come scenario per il teatro italiano di Parigi (dove fu recitato male e male accolto dal pubblico) il *Ventaglio* fu poi nel 1764 scritto totalmente in italiano e nel '65 rappresentato a Venezia. Il Goldoni ebbe coscienza della singolare perfezione tecnica di questa commedia e si preoccupò giustamente dell'esecuzione teatrale («Tutto dipende dall'esecuzione») in un'opera in cui la maggior forza è nel correre dell'azione materializzata nel ventaglio che passa di mano in mano, nella sua natura di «moto perpetuo», di scena sempre popolata di personaggi in azione, ora in folla, ora in uno snodarsi da staffetta, in cui il passare dell'azione di battuta in battuta (e tutte brevissime) raggiunge spesso la facilità artificiosa di un giuoco di prestigio, la fragile forza di un sottilissimo e nitido ricamo.

Perfetta nel suo svolgimento come un congegno di orologeria (se pure si possa notare qualche ristagno nel III Atto), perfetta come taglio delle piccole scene e nell'affollarsi e sfollarsi della scena calcolati minutamente³, la commedia sembra piuttosto il capolavoro di un artista che ha raggiunto il culmine della sua forza di calcolo e di abilità, ma che ha perduto le qualità piú profondamente poetiche del suo animo. E ciò non tanto perché egli ricorra qui a ripetizioni chiare di suoi precedenti schemi di ambienti, figure,

² E nel relativo canovaccio francese il titolo stesso rilevava il soggetto dell'equivoco: *Le portrait d'Arlequin*.

³ E si pensi allo stesso inizio con la scena muta che presenta la piazzetta del villaggio con tutti i suoi abitanti ed alla ripetizione piú animata della scena muta all'inizio dell'Atto III, che hanno il valore di una decisa sottolineatura della volontà di complessità e di chiarezza dell'autore e portano un fragile fascino di scena marionettistica in cui la parola ritorna di colpo a umanizzare le figurine in muta azione.

situazioni⁴, quanto perché una lettura, attenta anche alle risonanze teatrali delle voci e del loro intreccio, dell'atmosfera che possono creare e del valore che possono dare al correre perfetto dell'azione, non può non avvertire un'animazione tanto più fittizia ed astratta, un sapore tanto più pittoresco che poetico, un sorriso più calcolato che istintivo e insomma una sostanza poetica ed umana tanto meno vibrante e genuina che nelle *Baruffe* alle quali più facilmente la vastità del disegno, la numerosa presenza di personaggi può fare pensare. E gli stessi personaggi sono interessanti per la loro identificazione sociale (essa stessa però tutt'altro che carica di elementi eversivi o prementi se il ridicolo del conte di Rocca Marina consiste più nella sua condizione di nobile spiantato, incolto e laborioso e richiamantesi invano ai suoi «collegi di classe», che non in una vera rappresentatività di nobile *tout court*) e se il risentimento «contadino» di Giannina non è sempre una connotazione più spiccata di ragazza restia, gelosa del suo onore, nervosa per quel suo desiderio di maritarsi e sottrarsi alla tutela del grossolano fratello che poi la fa scendere facilmente a patti con la sua stessa fierezza. D'altra parte essi sono giustificati nel minimo scavo della loro funzione rispetto al ritmo rapido e al prevalere dell'azione, ma (mentre questa assume una libertà più intellettualisticamente che poeticamente gratuita) proprio rispetto ai personaggi delle *Baruffe* essi hanno un tanto minore slancio intimo, una tanto minore freschezza di timbro.

Non parliamo di personaggi come Crespino, Coronato, Limoncino, piccole vignette senza una loro voce e immerse in un clima mediocre di un paese quanto mai convenzionale e scialbo, ma anche Giannina, spesso molto vantata per la sua rustica fierezza, è in realtà più figurina da melodramma giocoso che vero personaggio. Si può sentire di più la comicità della figura del conte di Rocca Marina (con gli echi numerosi, ma assai equilibrati in lui, di precedenti figure goldoniane), come in genere si può notare l'esplicita ricerca di spirito nelle battute, ma tutto alla fine si risolve più in nitidezza di brio che non in vero slancio comico, in quella gioia vitale che si fa tenerezza e sorriso⁵ nelle grandi commedie veneziane. E si noti ancora come di fronte all'armonia di queste la misura sia qui più scopertamente simmetrica e quello che ci appare il merito della commedia (l'estrema perfezione del disegno dell'azione) divenga insieme il suo forte limite: quasi una soluzione geometrica e il compiacimento dell'artista squisito nel dimostrare pienamente

⁴ Per esempio dalla *Bottega del caffè*: la situazione di Candida ricorda quella di Eugenia quando per sdegno sta per darsi ad altro sposo, la figura del conte sfrutta elementi del marchese di Forlipopoli, di Don Marzio, ecc. Si ricordi che per certa ambientazione paesana, del resto assai convenzionale, sono presenti ricordi di melodrammi giocosi come *Amore contadino* e *Amore artigiano*.

⁵ E qui invece si ritorna con arte più sottile al gioco di contrasti patetico-comici, come quando nella scena 8 dell'Atto III Evaristo dice: «Quanto meglio saria per me che terminassi questa misera vita»; e Giannina commenta: «Se ha volontà di morire, basta che si raccomandi allo speciale».

la sua possibilità di annodare e sciogliere, di far muovere ed agire questo piccolo mondo di grazia comica e di perfezione pittoresca.

Certo, ripeto, qui il Goldoni raggiunge una raffinatezza artistica, che va pur convenientemente calcolata in quest'ultimo periodo della sua attività, ma non quella cordialità e densità poetica di cui pare cogliersi un ultimo riflesso piuttosto in quella commedia veneziana scritta a Parigi che ebbe complessa elaborazione e segnò l'abbandono da parte del Goldoni di ogni impegno con il teatro dei comici italiani in Francia. Si era trattato dapprima (1764) di uno scenario francese (*Arlequin, dupe vengée*) che poi il Goldoni aveva svolto in una commediola italiana per l'Albergati Capacelli, *La burla retrocessa nel contraccambio*, che a sua volta, alla fine dell'anno, fu ripresa e trasformata nella commedia in veneziano *Chi la fa l'aspetta* o *I chiassetti del carneval*.

Ed è proprio interessante il confronto fra lo scenario e la commediola per dilettanti eruditi da una parte e la commedia veneziana dall'altra: nelle prime una struttura più rigida e dominata dalla chiave (il ritratto di Arlecchino, il ventaglio, ecc.) che il burlatore ha perduto, senza il contrappunto della servetta, senza gli elementi più ariosi e poetici che nella commedia in dialetto si legano ad una concezione più vasta e meno astratta, densa di vita e di quella simpatia per gli uomini e le loro cose che qui assume quasi il valore di un recupero della realtà prediletta, gustato persino eccessivamente, come nella famosa ordinazione del pranzo all'oste, nella scena 14 del I Atto.

Certo anche la commedia veneziana ha un ritmo più allentato e finisce nel III Atto in una scena d'insieme più chiassosa che viva, ma nel suo insieme è opera ben interessante e mostra come la via vera del Goldoni non fosse l'imbroglio in sé, l'intreccio puro: e infatti, nel passaggio fra lo scenario e la commedia pur di letterato erudito da una parte e la commedia veneziana dall'altra, si avverte un cambiamento profondo quando la stessa burla diviene il pretesto di una rappresentazione animata di vita veneziana, di una casa e di una situazione familiare con il suo tono di letizia e di intimità così vivo anche in quella bellissima scena fra realtà e fantasia in cui i padroni tornano a casa e avvertono un che di insolito, un odore di pranzo consumato, e nella cucina trovano oggetti non loro di cui non sanno spiegarsi la provenienza.

Chi la fa l'aspetta sembra un capolavoro mancato e, mentre denuncia una disabitudine del Goldoni a reggere insieme, in questo periodo, disegno e rappresentazione come aveva fatto nelle grandi commedie veneziane (la sua arte evita ora la vera complessità a favore della linearità come nel *Ventaglio*), costituisce anche la riprova di come la poesia goldoniana richieda assai di più che non ricami sottili e perfetti, puri ritmi d'azione astratti ed esangui.

In *Chi la fa l'aspetta* colpisce fra l'altro l'elemento di sorpresa quasi fiabesca e magica (il ritorno citato dei padroni nella casa in cui a loro insaputa si è dato un pranzo), ma il Goldoni volle addirittura costruire sul fiabesco una intera commedia, *Il genio buono e il genio cattivo* (1767), a gareggiare con le fortunate fiabe drammatiche di Carlo Gozzi. Ma l'interesse di questo pasticcio teatrale, non privo di buoni spunti, è soprattutto documentario (allegoria

del suo desiderio di rivedere Venezia, satira di vari paesi, moralità del «contentarsi»), e questa prova rimase a sé (anche se fortunatissima sui palcoscenici veneziani), mentre il vecchio artista rimaneva a lungo inoperoso.

Fu solo nel 1771 e nel 1772 che egli tornò al teatro per scrivere in francese *Le bourru bienfaisant* e *L'avare fastueux*. Si trattava di una prova ambiziosa da parte dell'italiano, che aveva ormai rinunciato al ritorno in patria e desiderava far sentire la sua capacità di scrivere in buon francese e secondo il gusto francese del tempo. E se Voltaire disse per il *Bourru* che si trattava di commedia «très gaie, très purement écrite, très morale», si può osservare che il classicismo, il decoro formale di quella commedia era veramente intonato al gusto francese di regolarità e di decoro, di gaiezza spiritosa, ma composta e chiara.

Abilissima prova e documento dell'adattabilità del Goldoni, *Le bourru bienfaisant* (tanto più scialbo nella versione italiana del *Burbero di buon cuore*) è commedia dignitosa più che vitale e testimonia come nella vecchiaia le qualità poetiche fossero andate sempre più diminuendo di intensità a favore di una sicurezza di costruzione che non soffre ancora incrinatura (e in fondo è così anche per *L'avare fastueux*, artificioso, noioso, ma privo di vere cadute tecniche); il disegno è anche qui perfetto nella ripresa dello schema essenziale della *Casa nova*.

Ma il confronto con la *Casa nova* è appunto significativo: qui tutto è, se si vuole, più chiaro, spartito, geometrico, ma tutto è anche più opaco, astratto, e sembra che la stessa sicurezza dei caratteri sia ottenuta attraverso una mimesi intellettualistica di quello che una volta era un istinto geniale.

Sicché, se sotto il decoro e la forza compositiva si vuol ritrovare il più vivo spirito goldoniano anche in questa fase senile, si abbandonino queste ultime opere teatrali e si torni a certe incantevoli pagine comico-narrative dei *Mémoires* da cui siamo partiti per individuare, prima che nell'opera teatrale, i tratti essenziali dell'animo poetico goldoniano.

Un profilo didattico (1971)

«Carlo Goldoni», da W. Binni e R. Scrivano, *Storia e antologia della letteratura italiana*, 3 voll., Milano, Principato, 1971, 1985⁹: un esempio significativo della stretta relazione tra ricerca scientifica e attività didattica nella produzione binniana. Nell'opera in questione, rivolta alle scuole medie superiori, è di Binni il profilo complessivo di storia letteraria.

UN PROFILO DIDATTICO

1. *La vita.*

Il Goldoni dette (con un gusto dell'autobiografia che ritroveremo, tanto diversamente intonato, anche nell'Alfieri) un ritratto di se stesso, una spiegata ricostruzione della sua vita nei *Mémoires*, scritti nella vecchiaia (fra 1783 e 1784 e pubblicati nel 1787), e ancora pieni di quella alacrità e di quel fiducioso ottimismo vitale che egli stesso riconosceva nella propria natura ed esprimeva in pagine incantevoli per brio ironico e comico, per finezza di analisi e per lucida agilità narrativa. In quell'opera che è certo il capolavoro piú vero dello scrittore nella sua ultima fase parigina, il Goldoni mirò soprattutto ad unire indissolubilmente la sua vicenda vitale e la storia della sua vocazione e missione teatrale, dispiegata nell'enorme numero delle sue opere comiche e saldamente legata alle esperienze dell'uomo e dello scrittore nel «mondo» e nel «teatro», termini fermi della sua visione vitale ed artistica.

Ed è alla luce di quella narrazione ed indagine autobiografica che sostanzialmente si può delineare la vita di questo grande scrittore, la cui poesia non nasce tanto da una concentrazione profonda, quanto da un attrito costante, alacre e fiducioso, con le sue incessanti esperienze del «mondo» e del «teatro», entro la vita socievole, entro il calore fertile e lieto della esperienza degli uomini e della loro realtà, intensamente amata e acutamente osservata e interpretata nella sua poesia comica.

Carlo Goldoni nacque a Venezia il 25 febbraio 1707 da Giulio e da Margherita Salvioni in una famiglia decaduta e le cui difficili condizioni economiche mal poterono essere migliorate dall'attività avventurosa e mutevole del padre, dedicatosi tardi alla professione di medico esercitandola in varie città e paesi dell'Italia settentrionale e centrale, fra cui Perugia, dove il piccolo Carlo compì i primi studi e le prime esperienze del teatro, leggendo avidamente opere comiche e recitando in un teatrino privato nella *Sorellina di Don Pilone* del Gigli.

Furono proprio la passione per il teatro e la nostalgia della madre, ritornata da tempo nel Veneto, che spinsero il ragazzo a fuggire da Rimini (dove il padre lo aveva messo a studiare l'insopportabile filosofia scolastica presso i domenicani) in barca, nel 1721, con un'ospitale compagnia di comici che lo condusse a Chioggia, dove il padre perdonò la sua scappata e lo indirizzò agli studi di legge ottenendogli un posto nel collegio Ghislieri di Pavia. Ma anche a Pavia la vocazione letteraria-teatrale, alimentata da sempre piú

copiose letture di opere comiche, si espresse in una lunga satira-farsa contro le ragazze pavesi, provocando la sua espulsione dal collegio e da Pavia e riportando l'adolescente nel Veneto, dove egli intrecciò la fiacca prosecuzione degli studi giuridici con saltuarie prestazioni di attore dilettante e di scrittore, finché fu costretto dalla morte del padre, nel 1731, e dalle difficoltà economiche della famiglia, a laurearsi e ad esercitare la professione di avvocato.

Anche questa attività più lucrosa (e a cui il Goldoni non mancò di associare la sua prediletta arte teatrale) venne presto interrotta da una complicata vicenda amorosa che costrinse il poeta a fuggire a Milano, nel '32, e a divenirvi segretario dell'ambasciatore di Venezia per poi essere licenziato in seguito ad un aspro dissenso. Di nuovo, entro un fitto ritmo di avventure e di casi, di squilibri e riequilibri della sua mobile fortuna, il Goldoni passa per varie città dell'Italia settentrionale, finché l'incontro, nel '34, a Verona, con il capocomico Giuseppe Imer, decise più chiaramente del suo avvenire di scrittore teatrale, mentre quello, a Genova, nel '36, con Nicoletta Conio, presto divenuta sua sposa e compagna fedele fino alla morte, venne a portare nella sua vita avventurosa un elemento di maggiore regolarità e un freno alle tendenze più rovinose del Goldoni: il giuoco, la galanteria, l'eccessiva prodigalità.

Ritornato con la moglie a Venezia, vi rimase fino al '43, intensificando la sua attività di scrittore comico al servizio dell'Imer e poi del Grimani nei teatri di San Samuele e di San Giovanni Grisostomo, consolidandovi quel programma di «riforma» del teatro comico che avremo poi modo di illustrare seguendo lo sviluppo del suo esercizio teatrale che già nel '43, appunto, metteva capo ad una commedia, *La donna di garbo*, interamente scritta, diversamente da precedenti prove in cui il riformatore teatrale era passato dalla composizione di canovacci per commedie «improvvisate» a commedie in parte scritte e in parte solo delineate e lasciate all'inventività degli attori.

Altre complicate peripezie e occasioni, derivate dalla difficile situazione finanziaria, vennero di nuovo a movimentare la vita del poeta e della sua compagna, sorpresi dalle vicende turbinate della guerra di successione austriaca mentre girovagavano per l'Emilia e per la Romagna con varie compagnie di comici, ridotti nella più squallida miseria e poi improvvisamente salvati da altre propizie occasioni, finché trovarono un soggiorno lungo e lieto in Toscana, a Pisa. E qui il Goldoni, accolto generosamente da gentiluomini amanti della letteratura a causa di una sua brillante improvvisazione poetica nella colonia arcadica di quella città, passò tre anni e mezzo (dall'autunno del '44 alla Pasqua del '48) riprendendo con successo l'attività forense e insieme quella comica, alla cui ripresa poté contribuire un allargamento di esperienze letterarie, linguistiche e culturali offertogli dalla sua vita nell'ambiente colto e socievole della dotta città toscana.

Ingaggiato come poeta comico dalla compagnia del Medebach, egli ritornò ancora a Venezia dedicandosi interamente, nel teatro di S. Angelo, alla sua attività più congeniale e impegnandosi in quella lotta di affermazione e

difesa del suo sistema teatrale (memorabile in tal senso l'impegno mantenuto con il pubblico di fornire in un anno, fra il 1752 e il '53, ben sedici commedie nuove) che continuò poi – passato al servizio dei fratelli Vendramin, proprietari del teatro San Luca – con vigorosa e fiduciosa energia, malgrado la gara difficile impostagli dalla concorrenza e dall'inimicizia del Chiari e poi di Carlo Gozzi e la necessità di assecondare i nuovi gusti del pubblico veneziano e italiano per forme teatrali avventurose, esotiche, romanzesche. Dopo soggiorni e recite delle sue nuove opere a Bologna, a Parma, a Roma (dove soggiornò due anni, nel '58-59), il grande poeta ritornò per l'ultima volta nella sua diletta città natale e nell'attività di tre anni (dal '59 al '62) raggiunse la sua piena maturità artistica e scrisse i suoi più alti capolavori in dialetto: dai *Rusteghi* alle *Baruffe chiozzotte*.

Mentre così la sua fama diveniva, più che nazionale, europea e provocava l'invito del teatro italiano di Parigi ad un impegno biennale con onorevole compenso, la lotta insistente dei suoi nemici a Venezia e il successo popolare riportato dalle *Fiabe* drammatiche di Carlo Gozzi (che insieme denunciava lo spirito di «insubordinazione» e di sovversione sociale delle più popolari commedie goldoniane) rendevano più allettante quell'invito che insieme attraeva il poeta per la possibilità di portare il suo tipo di teatro alla conquista della maggiore capitale dell'Europa continentale.

Così – non senza una certa amarezza, superata però dallo spirito di avventura e di fiducia in nuove fortunate esperienze – egli partì nell'aprile per Parigi dove rimase sino alla morte.

Ma la vita parigina non fu priva di difficoltà, ché se il Goldoni trovò amicizie e ammirazione nei rappresentanti più alti della cultura illuministica francese, la direzione del teatro italiano risultò assai più difficile del previsto: attori impreparati, diffidenti di fronte alla «riforma» goldoniana, pubblico fedele alle vecchie commedie dell'arte come vero prodotto del teatro italiano. Sicché il poeta ormai anziano dové, con la sua instancabile pazienza e attiva fiducia, ricominciare come daccapo l'opera della sua riforma: dalla composizione di semplici «canovacci» a commedie scritte, ma con la presenza delle maschere, per giungere infine alle commedie di «carattere» scritte in francese, quando già l'impegno con il teatro italiano era finito e il Goldoni dové ricorrere, per guadagnarsi la vita, alla protezione della corte, divenendo maestro di italiano delle principesse reali.

Infine, lasciata la corte di Versailles, dové completare la pensione concessagli dal re Luigi XVI con imprese editoriali e traduzioni. Eppure le difficoltà non tolsero al Goldoni la sua serena tranquillità, il suo godimento della fervida vita cittadina di Parigi, il piacere con cui attese alla stesura dei suoi *Mémoires*. E quel “buon vecchietto” (come lo chiamò l'Alfieri che lo aveva visitato più volte) apparve ai suoi amici ottimista e forte, anche quando nel '92 gli fu tolta dalla Convenzione la pensione reale e fu colto da una grave malattia, che lo condusse a morte il 6 febbraio 1793, un giorno prima che Joseph Marie Chénier ottenesse la restituzione della sua pensione come ben

dovuta ad uno scrittore che con la sua opera aveva pur contribuito alla causa della libertà e della rivoluzione.

2. *Misura umana e posizione storica e artistica del Goldoni.*

In che senso può accettarsi quest'ultima definizione della sua opera nella perorazione a suo favore dello scrittore francese? Non certo nel senso di un'opera di propaganda prerivoluzionaria chiara e consapevole, ché il Goldoni non ebbe una vera prospettiva politica e un impegno rivoluzionario politico e sociale.

Ma certo nella sua partecipazione sincera a motivi medi e diffusi della civiltà illuministica (il rispetto della dignità umana anche nelle condizioni sociali piú misere e spregiate, la viva simpatia per le schiette virtù popolari, la netta antipatia per ogni sopraffazione e prepotenza, il senso di un cosmopolitismo che supera i pregiudizi locali e nazionali, la satira di una nobiltà frivola, oziosa e prepotente specie quando priva di ogni vera funzione sociale) il Goldoni contribuì indubbiamente a una diffusione delle nuove idealità civili con la sua opera comica acutamente attenta alle connotazioni sociali dei vari tipi umani rappresentati, aperta gioiosamente ad un concreto ampliamento del progresso civile e della libertà, alla crescente valutazione della laboriosità onesta e saggia che associa popolani dignitosi e schietti, borghesi attivi e non avidamente egoistici, nobili rinuncianti ai loro fastosi e arroganti privilegi, e convertiti ad attività di lavoro e di utilità sociale.

Non rivoluzionario, non eversivo, e neppure preciso collaboratore ad una riforma statale concreta (quale fu invece il Parini nelle propizie condizioni della Lombardia sotto i governi illuminati e riformatori di Maria Teresa e di Giuseppe II), il Goldoni visse però, con candida e sicura persuasione (piú che con vero approfondimento ideologico) i motivi piú vasti della «civiltà dei lumi» e, ciò che piú conta, li espresse poeticamente nella sua opera attraverso la viva rappresentazione di ambienti e persone tanto piú amati quanto piú sinceramente aperti ad una saggezza socievole ed altruistica, tanto piú ridicolizzati quanto piú stretti a vecchie convenzioni e a valori decaduti di prestigio insolente, di avidità malvagia, di pregiudizio arretrato ed ingiusto. Né è certo da sottovalutare il coraggio fiducioso e tranquillo con cui il «borghese» Goldoni venne portando sulla scena quei popolani (e si pensi soprattutto alle *Baruffe chiozzotte*) istintivi, ma dignitosi e onesti, che una reazionaria tradizione teatrale e culturale riteneva indegni di rappresentazione o solo oggetto di satira e di raffigurazione ridicola della loro grossolana semplicità o del loro spropositato linguaggio.

Soprattutto nel Goldoni vive un'essenziale e fortissima simpatia per la vita e per la realtà umana nella sua forma associata, nella condizione di rapporti fra uomini, vivi in una città organizzata dagli uomini e per gli uomini, fuori ormai (malgrado la persistenza di una fede religiosa depurata di ogni

dogmatismo e superstizione e convergente con un amore tanto piú forte) di ogni vera istanza di tipo trascendente e di ogni misticismo e spiritualismo metafisico e ultra terreno. Goldoni ama appassionatamente la vita nei suoi termini mondani e terreni, nella sua naturalezza e nella sua razionalità, nella sua lieta attività, nella sua fervida convivenza civile, senza perciò ridursi (secondo una vecchia immagine inaccettabile) ad un curioso osservatore sorridente e scettico: ché egli vive, con fervido e personale entusiasmo, le offerte della vita e della realtà, il piacere dell'incontro con gli altri uomini, con la loro ricchezza di risorse, di intelligenza, di vitalità, di schiettezza, con la loro varietà personale e ambientale, con le loro città organizzate per l'agio e l'utilità, per i rapporti commerciali e per la pittoresca letizia della loro intera attività.

Da tal punto di vista essenziali riprove potrebbero essere tratte sia dal suo epistolario sia, e piú, dai *Mémoires*, pieni di vivaci ritratti di uomini e di ambienti, di descrizioni di città (al centro di tutte l'amatissima Venezia), non tanto ammirate per i loro monumenti celebri quanto intensamente amate per la loro fervida animazione, per il fascino delle vie e delle piazze affollate, festose, piene di negozi, di traffici, di caffè e teatri, che contribuiscono alla quotidiana letizia e benessere dei cittadini.

Angustia impoetica e prosaica di fronte alla sdegnosa delusione di un Alfieri per la realtà sempre inferiore alla sua prefigurazione immaginosa o al suo piacere per i «deserti» della Spagna e le distese ghiacciate e suggestive dei mari del Nord? In effetti si tratta di due diverse impostazioni personali e storiche, di due prospettive diverse e perciò non comparabili. Ché la realtà umana e cittadina nella sua piú minuta costituzione è, per Goldoni, fonte di interesse e fervore sentimentale e poetico. La realtà non delude Goldoni, ed anzi quanto piú la osserva essa lo incanta e gli si rivela interessante e poetica: come gli avviene per le persone e le loro inesauribili risorse di varietà, di mobilità, di ricchezza di sentimenti e di aspetti ora attraenti ora ridicoli, ma sempre estremamente interessanti e stimolanti, sempre nuovi, inconfondibili e pure ugualmente umani e umanamente comprensibili.

E se il Goldoni ha, come abbiamo detto, un senso serio e persuaso delle qualità di onestà, di saggezza, di «onore» (ma non piú nell'accezione aristocratica e cavalleresca, bensí in quella borghese e illuministica di una sostanziale regola civile valida ad ogni livello sociale), del buon cittadino e dell'«uomo dabbene», la sua simpatia cordiale e poetica si accende tanto piú quando a quelle qualità di fondo si accompagnano quelle affascinanti della intelligenza pronta, della disposizione all'avventura, del brio disinvolto e della sensibilità irrequieta. Donde la particolare attrazione per le figure femminili, nella loro grazia sensibile e attraente e nella loro sentimentalità piú aperta e fantasiosa. Donde l'attrazione stessa per gli attori comici, bonari ed estrosi, con le loro piccole manie e la loro vita spensierata e disordinata (si ricordi la descrizione incantevole della barca dei comici in cui il Goldoni fugge, ragazzo, da Rimini a Chioggia), e la forte unione degli stimoli che il

Goldoni riconosce per lui essenziali di «mondo» e «teatro», anche nella sua frequentazione sollecitante di attori ed attrici.

Sicché, anche nella sostanziale castigatezza del suo teatro e del suo linguaggio teatrale (che combatteva, in nome di una civiltà più saggia e razionalistica, l'oscenità e l'ambiguità della commedia dell'arte), il sentimento e l'esperienza dell'amore, della galanteria e della stessa attrazione sensuale, filtrano poeticamente attraverso le remore della sua cauta prudenza, sia in certe scene dei *Mémoires*, sia nelle commedie dove (e si pensi agli *Innamorati*) la gamma del sentimento amoroso si svolge tra malizia sorridente, ansie e pene di gelosia, sentimentalità appassionata, ben al di là di un moralismo frigido e pedantesco.

Vivo alla poesia dell'avventura, nei limiti di «natura» e «ragione», il Goldoni è ben vivo a tutto il calore dei rapporti fra le creature umane, a tutta la complessa ricchezza della «commedia umana», alla sua sincera, genuina esperienza del «mondo». E le sue figure più vere non sono mai astratti figurini di virtù o mostruosi esempi di vizio, mai esseri privati di ogni umore e risentimento, e la loro ragionevolezza, la loro civile condotta è sempre insaporita di vivi fermenti della loro schietta natura umana.

3. La «riforma» e il noviziato teatrale di Goldoni.

Questo schietto amore e questa personale partecipazione alla vita e al suo ritmo alacre e spontaneo (ma non disordinato e privo di un suo limite di concretezza e razionale e civile saggezza entro cui la fantasia collabora con le offerte della realtà) sono alla base della poesia goldoniana, a volte negata come troppo angusta e priva di quella «divina malinconia» che dal De Sanctis e dal Croce si disse assente nell'opera goldoniana, non avvertendosi come la poesia possa sorgere anche nella direzione dell'umana letizia, della simpatia poetica per la vita umana, in accordo con tutto un moto del tempo volto a cercar poesia appunto nella realtà umana e nelle sue inesauribili risorse ed offerte.

Da questa disposizione intima di poetica simpatia per l'uomo, per la sua realtà, per il colloquio e il dialogo, per situazioni concrete e limitate (ma nel loro limite piene di interno movimento e di lieta energia vitale), da questo fondamentale gusto della società con le sue tensioni, i suoi contrasti, il suo progresso, nasce la direzione caratteristica del teatro comico del Goldoni e la forza della sua poetica del «vero» e del «naturale» e della sua stessa laboriosa «riforma». E questa, mentre riprende motivi e presupposti della precedente riforma arcadica, si stacca fortemente da quella per il suo carattere tanto più avanzato e maturo, per la sua ricerca realistica, per la sua forza di osservazione e rappresentazione psicologica e scenica, per il suo rifiuto di una eleganza puramente letteraria, per la densità dei nuovi valori illuministici che la animano, per la diversa capacità di recuperare nel testo scritto lo slancio

e l'estro dell'«improvviso» della commedia dell'arte, da cui d'altra parte la riforma goldoniana ben si vuole distinguere per la coerenza dell'azione e la verità e varietà dei personaggi, mai fissi e stereotipati. Di tale novità e originalità il Goldoni prese precisa coscienza assai tardi (soprattutto, come vedremo, nella commedia del '50 il *Teatro comico*, che è l'espressione teatrale più completa delle sue esigenze di riforma), sicché l'immagine, nei *Mémoires*, di una riforma, come programma prefissato sin dall'inizio e poi coerentemente sviluppato senza incertezze e con gradualismo sicuro e preveggente, risulta in realtà piuttosto sovrapposta al vero, complicato svolgimento di un esercizio artistico spesso più istintivo che interamente consapevole.

E tuttavia quella stessa immagine dei *Mémoires* non è tutta erronea quanto più si privi della sua rigidità eccessiva e si intenda la riforma goldoniana come direzione centrale dell'agire artistico goldoniano, come risultato sempre più chiaro di esigenze programmatiche, di esperienza teatrale concreta, di ispirazione sempre più portata al livello di matura consapevolezza.

Il Goldoni, infatti, partì da una più dilettantesca vocazione ed esercitazione teatrale nel suo lungo noviziato, in cui il giovane scrittore provò assai ecletticamente i temi tragici ed eroici (con numerose tragedie e melodrammi «seri» praticamente falliti e velleitari), le forme del melodramma giocoso e quelle più congeniali dell'«intermezzo giocoso» che (soprattutto fra il '34 e il '36) costituiscono l'esperienza più valida sulla via della commedia goldoniana. In quei brevi componimenti in dialetto veneziano (come la *Pelarina*, il *Gondoliere veneziano*, *La bottega del caffè*, *L'amante cabala*) il Goldoni si avvicinava ad un materiale vivo nella vita contemporanea e nella sua personale esperienza, sboccava figurine sapide di realtà e piccoli ambienti veneziani contemporanei ricavandone un primo, più debole ritmo di comicità e di brio vitale, adjuvato dall'uso del dialetto nella sua grazia e spontaneità comica.

Solo nel '38 – scoperta negli «intermezzi» la sua natura comica e abbandonati i tentativi tragici e melodrammatici seri (mentre a lungo seguirà a comporre melodrammi giocosi come esperienza laterale rispetto alle commedie ed esercizio impegnativo di macchiette e caricature in azioni brevi ed estrose) – il Goldoni si accinse ad una produzione di vere e proprie commedie, che vanno dal *Momolo cortesan* fino alla *Donna di garbo*, del '43, e tentano il passaggio da una forma composita di canovaccio e di parti scritte alla commedia interamente scritta e imperniata su veri e propri «caratteri», e cioè personaggi coerenti nel loro carattere e nell'azione che ne deriva in rapporto con altri personaggi e nel vivo tessuto di situazioni organiche e concrete, anche se questo primo percorso (utile anche ad educare i comici di mestiere, con cui era venuto intanto a collaborare, al difficile passaggio dalla recita improvvisa alla commedia scritta) conduce appunto alla *Donna di garbo* piuttosto scialba quanto a vitalità generale dell'opera rispetto al più brioso movimento e ritmo che si può cogliere nella più tarda redazione interamente scritta del *Momolo cortesan*.

Perciò il Goldoni, che nel soggiorno pisano pur rafforzava il suo ideale di

commedia di «carattere», organica e scritta, con una maggiore esperienza delle commedie della riforma arcadica (specie i toscani Gigli, Fagiuoli e Nelli) sentì il bisogno di riavviare la sua impresa artistica sia con il ritorno a scenari o canovacci, sia con quel *Servitore di due padroni* (1745) che associava di nuovo alcune parti scritte e il resto “a soggetto” (e cioè con un canovaccio lasciato al completamento improvviso degli attori) e che cercava come di enucleare e assorbire la forza piú viva ed essenziale della commedia dell’arte, cioè la sua forza di azione mimica e scenica, lo scatto e il movimento dell’attore sulla scena. E ciò difatti avviene in quell’opera, anche nella redazione interamente scritta piú tardi, in cui l’azione incessantemente mobile del protagonista, il servitore e «maschera» Truffaldino (che si impegna vittoriosamente nell’impresa di servire nello stesso tempo due padroni senza essere smascherato), anima tutta l’opera in un ritmo teatrale di impareggiabile abilità e freschezza.

Essa è un risultato notevolissimo, ma valido soprattutto in quella nuova fase di ricerca artistica-teatrale del Goldoni che attraverso quella, e la piú sicura coscienza dei suoi rapporti con la commedia dell’arte, ai fini della sua direzione piú vera e personale, muoverà di nuovo verso l’opera scritta e organica, non solo nel ritmo di azione teatrale, ma nella forza di «carattere» dei personaggi e della sua espressione poetica di ambienti vivi e contemporanei.

Così, nella stimolante collaborazione con attori come il Sacchi e il Darbes, il Goldoni, sempre piú poeta di teatro e nel teatro, sempre piú padrone di mezzi tecnici, si dà ad una copiosissima produzione di commedie (fra ’47 e ’50), in cui egli sperimenta diversi mezzi di arricchimento e approfondimento del suo mondo poetico-teatrale, cercando un’espressione piú intera di un ambiente cui saldamente si lega il personaggio centrale, ricreando, con delicata e semplice poesia (come nelle due commedie *La putta onorata* e *La buona moglie*), l’atmosfera reale e calda di una casa popolare veneziana, di una vita modesta e quotidiana, entro cui vibrano le modeste aspirazioni, le pene e le gioie di una giovane donna onesta e schietta, e cercando di superare così il puro giuoco scenico accordando il ritmo teatrale con la rappresentazione affettuosa e realistica del ritmo di una vita concreta nei suoi limiti particolari, di situazione sociale e psicologica. E se nelle due commedie ora citate non mancavano pericoli di patetismo e di moralismo piú scoperti, con la *Famiglia dell’antiquario* (1749) il Goldoni raggiunge uno dei primi risultati piú equilibrati e sicuri della sua ricerca artistica, riuscendo a far vivere (con l’arricchimento di una linea secondaria piú caricaturale e apertamente comica: la mania «antiquaria» del conte Anselmo sfruttato sfacciatamente dal servo Brighella) l’accordo fra un ritmo scenico-teatrale sicuro ed elastico e lo svolgersi comico di una situazione precisa e limitata in una concreta prospettiva di vita e di costume contemporaneo: soprattutto l’urto non solo fra due generazioni e due elementi tipici di tensione in una vita familiare (suocera e nuora), ma fra le due condizioni sociali di queste, la donna matura, aristocratica, orgogliosa e superba, la giovane, figlia di un mercante, ricca e consapevole del valore della sua dote.

4. Dal «Teatro comico» alla «Locandiera».

È sulla base di questa lunga esperienza e di un risultato più equilibrato e originale come la *Famiglia dell'antiquario* che il Goldoni nel 1750, accingendosi a realizzare il formidabile impegno preso con il pubblico veneziano di mettere in scena sedici commedie nuove nel giro di un anno, prese più sicura ed energica coscienza della novità della sua commedia e della sua riforma e la espresse soprattutto in quella interessantissima commedia, programmatica ed esplicativa dei suoi principi e metodi di riforma, che è il *Teatro comico* e che tali principi e metodi significativamente mette in bocca a personaggi in azione e in discussione fra di loro (e dunque teatralmente e con tanto maggiore efficacia che in uno scritto teorico ed espositivo), e attraverso le prove di una breve commedia con cui il capocomico Orazio (portavoce saggio e vivace delle idee del poeta) corregge ed educa i suoi attori, dopo aver messo in ridicolo il poetastro Lelio che era venuto ad offrire le sue prestazioni di poeta comico ancora legato alla commedia dell'arte con le sue forme di linguaggio secentesco iperbolico e spropositato e con le sue situazioni inverosimili, slegate e ridicole. Di fronte alle forme invecchiate e non più adatte a un pubblico di gusto ormai più esigente (e pur non discriminato socialmente) Orazio e gli stessi attori sempre più conquistati e persuasi della bontà del nuovo tipo e stile della commedia riformata, fanno concretamente comprendere la bontà della commedia di «carattere» (e, meglio, di «caratteri» inseriti in un «ambiente», gli uni e l'altro reali, moderni e naturali), la sua forza di organicità e di comicità non buffonesca e casuale, la sua capacità di riassorbire la vivacità delle parlate «improvvisate» e del giuoco mimico e scenico della commedia dell'arte nel suo dialogo e nella sua azione coerente, nitida, ma vivacissima e irresistibile, nonché la trasformazione delle «maschere» fisse (Pantalone e Arlecchino, Florindo e Rosaura) che il Goldoni aveva, con lento lavoro, prima umanizzato e arricchito di precise connotazioni sociali e personali, per poi risolverle pienamente in personaggi vivi, contemporanei, varii, individuati nella loro irripetibile e particolarissima realtà, seri nella loro sostanza umana e pur qualificati comicamente nelle loro manie, nei loro limiti di mentalità e di condizione sociale, inseriti nella rappresentazione di un mondo di rapporti sempre mobile e in crescente progresso di libertà e di ragionevolezza.

La poetica del «vero» e del «naturale», dell'esperienza del «mondo» portati in «teatro», la tensione a creare commedie vive e varie come la vita e insieme saldamente costruite e organizzate (e come tali bisognose di attori intelligenti ed educati a svolgere scenicamente le offerte precise del testo interamente scritto) trionfano nella dichiarazione «rappresentata» del *Teatro comico* e costituiscono ormai la salda base del successivo sviluppo del teatro goldoniano pur con inevitabili differenze fra commedie ispirate e felici e commedie più frettolose e sciatte, fra periodi e fasi più decise e coerenti in quello sviluppo di ulteriore maturazione, e periodi e fasi più incerte e devia-

te dall'inevitabile peso della gara con altri autori e dalla necessità di venire incontro ai mutevoli gusti del pubblico in anni ricchi di nuovi tentativi e proposte teatrali.

Fecondo e sostanzialmente ben collegato alla piú sicura coscienza artistica del Goldoni e alla sua volontà ispirata di puntare soprattutto sui personaggi e specie sul personaggio centrale che domina ed organizza la situazione generale, è il periodo che corre fra le sedici commedie nuove del 1750-51 e il 1753: dal *Bugiardo* alla *Bottega del caffè*, alla *Figlia obbediente* fino al capolavoro della *Locandiera* in cui culmina la simpatia poetica goldoniana per un personaggio centrale, dotato di una vitalità esuberante e complessa, di un'intelligenza pronta e inventiva, e insieme concretamente razionale e pratica nella costruzione della propria vita e nel rintuzzamento di passioni e ambizioni vive, ma fuorvianti ed aliene da quel «badare al sodo» e all'«onore», che sono essenziali nella prospettiva realistica e saggia (ma non angusta e impoetica) della morale civile e privata del Goldoni. Esempio sicuro di tale tipo di personaggio è appunto Mirandolina, la locandiera fiorentina, che nel dominio della propria sensibilità e del proprio fascino femminile riesce a suscitare e a beffare la passione che ha per lei il cavaliere misogino e sprezzante e poi debolissimo e follemente innamorato (il cavaliere di Ripafratta), concedendo, alla fine, la sua mano al fedele e geloso domestico, Fabrizio, mentre con giuoco piú facile domina la piú fragile e vanitosa pretesa del ridicolo aristocratico spiantato (il conte di Forlipopoli), del ricco e troppo sicuro conte di Albafiorita o i piú futili e piú simpatici intrighi delle due attrici, presentatesi come grandi dame.

Tutta la commedia è articolata e svolta mirabilmente, e all'energia del personaggio centrale, alla sua lucidità ed elasticità, corrisponde una singolare chiarezza ed efficacia nella costruzione dell'azione, nella funzione dei personaggi minori, nell'atmosfera nitida e quotidiana della locanda (con i suoi locali e i suoi oggetti concreti e reali), nel linguaggio denso e capace di passare, senza eccessi, dal comico caricaturale al patetico sobrio ed efficace, alla scintillante grazia di un superiore sorriso.

5. *Le deviazioni e le novità del periodo fra il 1753 e il 1758.*

Dopo il capolavoro della *Locandiera* il Goldoni sembra cedere ad un momento di stanchezza e di incertezza, scendendo sul terreno del suo rivale, il Chiari, con opere teatrali di tipo romanzesco e in versi, che segnano una sostanziale caduta della sua piú genuina ispirazione, anche se l'interesse per ambienti esotici e lontani (come nella trilogia persiana: *La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ipahan* o come nella *Peruviana*) o la disposizione, ora piú languida e patetica (sulla via della nuova «commedia lacrimosa» che il Chiari aveva rilanciato in Italia attingendola dal teatro francese), ora piú minutamente caricaturale e satirica del mondo aristocratico con i suoi

cicisbei e le sue damine sognanti e frivole, non mancarono di arricchire di nuove e piú delicate (se pure a volte troppo dolciastre) finezze psicologiche, di nuovi toni ironici o teneri, la gamma della tavolozza goldoniana, dei suoi colori e mezzi espressivi che saranno poi riassorbiti nella piú sobria finezza elastica di commedie come gli *Innamorati* o la trilogia della villeggiatura.

Non fu dunque un esercizio del tutto inutile e d'altra parte, pure in quegli anni, il grande poeta riuscí ad inserire in mezzo a questa produzione meno congeniale alcune commedie in dialetto veneziano con cui egli sembra prendersi una rivincita sulle sue concessioni ai gusti di moda, dando vita nel teatro (su di una via aperta con piú incertezza nei *Pettegolezzi delle donne* del '51) alla rappresentazione del mondo veneziano popolare, abbozzata con minore sicurezza nelle *Massere*, e realizzata piú concretamente nel *Campiello*, del '55, che imposta un tipo di commedia «corale» di originalissima novità. Nel *Campiello* infatti non dominano tanto i singoli personaggi in una individuazione approfondita (com'era stata soprattutto quella di Mirandolina nella *Locandiera*), quanto la vita intera e, ripeto, corale di un piccolo mondo popolare, raccolto nella scena limitata e variopinta della piazzetta (il campiello), su cui si aprono le modeste case dai cui balconi dialogano in un disegno folto di voci molteplici i semplici e schietti personaggi popolari che nella piazzetta si incontrano, altercano, si rappacificano, intorno alla breve e fragile azione (il matrimonio contrastato e poi felicemente attuato della fatua e incantevole Gasparina con un cavaliere forestiero casualmente capitato in quel piccolo mondo popolare), dando vita ad una specie di «movimento perpetuo» di voci e di personaggi scossi da brevi e piccole tempeste presto placate in un clima di fondamentale letizia vitale.

Certo nel *Campiello* si avverte (anche nell'uso dei versi piú aggraziati e leggiadri) qualcosa di piú pittoresco e dispersivo, una qualche eccessiva sommarietà nel disegno dei personaggi e della loro psicologia, e occorreranno ancora altre esperienze e un'ulteriore e suprema maturazione del mondo poetico goldoniano perché questa raggiunga – sulla via della commedia corale – la perfezione densa delle *Baruffe chiozzotte*.

6. Dagli «*Innamorati*» alla partenza da Venezia: le grandi commedie dell'ultimo periodo veneziano.

Gli innamorati (scritti nel 1759, durante una sosta a Bologna nel viaggio di ritorno da Roma a Venezia) segnano come il preambolo del periodo piú alto e poeticamente conclusivo della poesia goldoniana, la quale in questa commedia trova una sua soluzione di particolare equilibrio e di particolare finezza, affidati alla linea salda e sinuosa dell'azione centrale (l'amore tormentato e inquieto dei due innamorati, Eugenia e Fulgenzio, fino alle loro nozze felici) e al suo intreccio sicuro con una linea secondaria apertamente comica: quella legata alle stranezze di Fabrizio e alle trovate comiche del suo

servitore Succianespolo. E insieme vi si rivela la matura capacità del poeta di approfondire e di rilevare, con una complessa e delicatissima analisi psicologica, il tema centrale dell'amore, scavato e rappresentato con un'arte sottile e ispirata, illuminata da un sorriso di superiore esperienza umana e da un calore di entusiasmo limpido e puro. Al centro è l'indimenticabile Eugenia, con la sua natura complessa e poetica (con l'alternarsi di dispetto, capriccio e abbandoni e moti appassionati dell'animo) che si chiarisce e si definisce concretamente a mano a mano che la commedia procede e il turbamento, l'«inquietudine» sua e del più assennato, ma non meno appassionato Fulgenzio, crescono, fra gelosie e incomprensioni che si alternano e si complicano in una sfasatura degli stati d'animo dei due innamorati (che fa per lo più incontrare il rasserenamento dell'una con il turbamento dell'altro e viceversa) fino a certi alti momenti di mutua estasi e di reciproca affettuosa contemplazione sapientemente interrotti e riportati al livello del comico da improvvisi ingressi di altri personaggi e all'umoristico e tenero imbarazzo dei due innamorati.

Quanta cordiale simpatia per questo amore giovanile e bisognoso della pace e della sicurezza coniugale per perdere i suoi caratteri più ombrosi ed inquieti, quanta finezza e abilità teatrale nell'accordo ed incontro del patetico e del comico, dell'appassionato e dell'ironico in questa mirabile commedia! Mentre la matura sapienza scenica del Goldoni si rivela in ogni particolare, e, ad esempio, nell'apertura del III atto: in cui la scena del pranzo burrascoso è seguita attraverso le parole dei servitori Tognino e Lisetta, che guardano dal buco della serratura ed espongono, attraverso il loro dialogo fra stupito e divertito, la situazione resa più fantastica e suggestiva, pur nella sua realistica osservazione, da questa singolare dimensione di avvicinamento e allontanamento di una scena vista appunto attraverso il breve spiraglio della serratura.

In questa direzione patetico-comica, attenta insieme allo sviluppo delle azioni e dei sentimenti, il Goldoni volle ancora più impegnativamente riprendere il tema dell'amore, delle sue inquietudini e delle sue tentazioni, sia nell'abilissimo, ma più povero *Curioso accidente*, sia soprattutto nella trilogia della villeggiatura che svolge una situazione di fondo in tre commedie (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*), in cui si fa luce un aspetto dell'amore come sentimento passionale che sta per travolgere l'«onore» ed ogni altro valore e norma morale e civile, e che par condurre il Goldoni verso il dramma sentimentale, vicino a certe nuove prospettive del dramma borghese europeo di secondo Settecento.

Ma se tale spinta drammatica – consolidata soprattutto nel personaggio centrale di Giacinta, promessa sposa di Leonardo e improvvisamente innamoratasi dell'insidioso Guglielmo – è assai interessante come una via nuova nella poesia del Goldoni, essa è poi (anche se non senza artistico disagio) arrestata e spezzata alla luce della più vera natura dell'arte e della morale goldoniana, attraverso il trionfo del «buon senso» che, attraverso l'azione di un

personaggio saggio e civile, impone a Leonardo la fine delle sue dissipatezze finanziarie e delle sue manie fastose e rovinose e a Giacinta la conclusione del matrimonio e l'allontanamento dell'oggetto della sua colpevole passione. Sicché la trilogia ha qualcosa come di poeticamente strozzato e incompiuto e la sua stessa complessità di rappresentazione di un vasto ambiente e di numerosi personaggi, di scene, situazioni, comportamenti, caratteri, non riesce a comporsi nella organica circolarità ed armonia che già potevano trovarsi negli *Innamorati* e che ancor più profondamente e intimamente si realizzano nelle grandi commedie in dialetto veneziano di quegli anni (fra '60 e '62) supremi per l'arte goldoniana.

Nascono in questa fase – in cui ritmo teatrale e ritmo vitale si fondono in profondo ritmo poetico – le grandi commedie veneziane, la cui altezza poetico-teatrale non è tanto dovuta ad una specie di improvviso e miracoloso cambiamento da abilità a poesia (ché di poesia poteva già ben parlarsi assai prima per la *Locandiera* o per gli *Innamorati*), ma ad un approfondimento e ad una suprema maturazione di motivi e qualità già poeticamente attivi ed operanti nel lungo esercizio artistico del Goldoni, ed ora portati alla loro espressione più armonica e fusa, alla loro espressione più concreta e profonda. Né si può accogliere la spiegazione della genesi di questa più alta poesia come legata ad una forma di contemplazione nostalgica (nell'ultimo ritorno alla propria amata città) del «piccolo mondo» veneziano e della propria lontana gioventù veneziana. Ché anzi la simpatia poetica del Goldoni per la realtà rappresentata si è fatta come più alacre e profonda (non malinconica e nostalgica) e si avvantaggia di un più maturo sentimento poetico e realistico nello scandaglio e rilievo di una situazione concreta e viva, colta nel suo più recente sviluppo: urto di generazioni nelle loro particolari condizioni sociali, nel loro diverso bisogno di maggiore libertà (nei giovani) e di gelosa conservazione (nei vecchi), attrito fra caratteri diversi, con i loro pregi e difetti, nel chiuso della casa o nel limite di un quartiere o di un paese della periferia veneziana. E il poeta non vi si afferma come nostalgico lodatore del passato né come impaziente sostenitore delle ragioni dei giovani, ma come concreta voce poetica di un reciproco concorso, pur nell'urto e nell'attrito (che sprigiona elementi di comicità e di superiore sorriso affettuoso e ironico) verso una specie di ordine più intimo, più concorde e cordiale, più indulgente, comprensivo, tollerante, più ispirato ad una moralità socievole e ragionevole di profondo «buon senso» e di misurata apertura di progressiva libertà.

Di questa tensione rasserenata il Goldoni vive poeticamente il diagramma inquieto e comico, la reale, concreta allusione alla stessa generale condizione vitale nella sua omogenea e screziata sostanza umana, nella sua ricerca di un'ordinata e pacifica felicità e libertà, nel suo limite scosso, turbato e ricostituito poi ad un livello sempre più socievole, civile ed umano. Tale tensione sarà mirabilmente colta e rappresentata nelle tre commedie dialettali che la realizzano nel chiuso di una casa borghese veneziana, incentivo di intimità, ma più di attrito fra i suoi componenti, in una misura che toglie

ogni differenza fra commedia di «carattere» e di «ambiente», poiché gli stessi caratteri si sviluppano e si precisano sempre più nella sollecitazione dei loro rapporti ambientali e intimi, domestici.

Così nei *Rusteghi* e nel loro disegno perfetto ed elastico, nella loro azione semplice e modesta (un matrimonio combinato da due padri all'antica, all'insaputa dei futuri sposi, messo in pericolo dall'iniziativa della moglie di un altro «rustego» che ha portato il fidanzato in casa della fidanzata per farli conoscere prima delle nozze, e poi accomodato alla fine nella pace di tutti dalla intelligenza della stessa donna più libera, ma non meno onesta e saggia) il poeta dà vita al contrasto fra il gruppo (internamente e abilmente differenziato) dei «rusteghi» con il loro saldo e geloso amore della casa, del lavoro, della sicurezza economica, del proprio potere domestico, e quello (anch'esso ben sfumato) delle donne e dei giovani, ugualmente non privo di piccoli e umani difetti, con la loro maggiore ansia di più libera convivenza e felicità, che nei due giovanissimi fidanzati si colora di una loro incantevole e pur comica ingenuità.

La tensione si accumula e si scioglie in un tipo di azione che il Goldoni chiamò «tempesta in mezzo alla calma» e che ben rivela la natura e la poesia del tono comico goldoniano come limite di ogni tensione e contrasto, come rivelazione dell'umanità, mai perfetta e schematica, di concrete creature diversamente graduate, ma non prive mai interamente né di virtù né di difetti.

Né dicendo ciò si riduce la forza di vero poeta del Goldoni, che in quella medietà comica vive una sua autentica e seria simpatia umana e la cui «umana letizia» nasce dal pieno della realtà umana e non da una facile fantascienza edonistica ed idillica, da una coloritura «rosea» e mediocre delle cose e degli uomini. Accanto ai *Rusteghi* si può porre *La casa nova* in cui il Goldoni nuovamente rappresenta il contrasto che si agita in seno ad una casa borghese impiantata con eccessivo lusso dalla giovane sposa, Cecilia, aspirante ad una vita di società fastosa e libera, e dal marito Anzoletto, innamoratissimo e debole, e a cui si contrappone il ricco e burbero, ma generoso, zio Cristofolo, che salverà i due giovani sposi dalla rovina finanziaria, quando Cecilia, vanitosa, ma intelligente e onesta, si renderà conto dei suoi errori poco consapevoli, e saprà, d'altra parte, conquistare con il suo spirito lo zio «rustego», ma bonario e non privo di una sua impacciata ingenuità. Anche in questa commedia vive poeticamente la profonda simpatia sorridente del Goldoni per un mondo di personaggi antieroiici, comuni ed umani, per la loro vita quotidiana fra piccole ansie e tempeste e soluzioni sagge e felici, per la stessa realtà comune e poetica della casa nova, quasi fredda ed ostile quando, vuota, è invasa dai falegnami e dai tappezzieri e poi rivelantesi a poco a poco ai suoi abitanti, animata e riscaldata dalla loro presenza e dall'incantevole giuoco che essa permette con il quartiere di sopra e con la vita di pettegolezzi e di piccoli intrighi che vi si svolge. Poesia della vita e della realtà quotidiana fin nei particolari di cose ed oggetti (ma, si badi bene, poesia, e non semplice interesse descrittivo e veristico) che sale ancora dal-

la terza delle commedie ricordate come piú tipiche della rappresentazione goldoniana della casa borghese e delle sue interne tensioni: quel *Sior Todero brontolon*, in cui il vecchio protagonista, avaro ed egoista fino all'ingenuità (e perciò non privo di una sua comica umanità), si dispone a dare in moglie la nipote Zanetta a Nicoletto, figlio del proprio fattore, per non sborsare una dote e per essere ancor meglio servito nella sua casa, provocando così l'indignazione della nuora, Marcolina, e l'azzardato ma riuscito intrigo di questa, che (malgrado l'inettitudine del buono e debole marito) riesce a far sposare Nicoletto con la sua serva Cecilia, a far riconoscere disonesto il fattore, a dare alla figlia un marito a lei piú adatto, con una conclusione che riporta la calma e, al solito, una calma cordiale e reale, con nuovi rapporti piú ragionevoli e affettuosi fra i vari componenti della famiglia. Ma accanto alle tre commedie contraddistinte dal tema della famiglia borghese e dal disegno piú concluso dentro il limite della casa, il Goldoni riprese anche il disegno piú aperto e corale e la rappresentazione del mondo popolare, già così vivo nel *Campiello*, e ne ricavò la piú nuova e affascinante delle sue opere teatrali: le *Baruffe chiozzotte*.

Nel suo disegno piú aperto e corale questa commedia segna insieme la piú diretta e poetica rappresentazione del popolo minuto e della sua umanità e vitalità così fresca e schietta, «naturale» e «vera», spontanea e capace di suscitare insieme tenerezza, rispetto e umorismo, colta e fatta vivere nell'incantevole fusione del suo fondo di onestà e delle sue facili tentazioni di amor proprio, di gelosia e di rissa, nello spicco sorridente e affettuoso della sua istintiva socievolezza e della sua disposizione ad una vita quotidiana semplice e pur densa di pene e di gioie modeste, di pettegolezzi comici e di «baruffe» presto accese e presto placate. Non si tratta – si badi bene – di un generico ed enfatico elogio delle virtù popolari (ché l'intervento e lo sguardo fra affettuoso e distaccato del giovane burocrate giudiziario, Isidoro, ne misura anche i naturali ed umani difetti, le ingenuie furberie o credulità), ma, ripeto, di una rappresentazione poetica della loro vita intera, nel taglio perfetto di una piazzetta in riva al mare fra umili case di pescatori, nella luce calda e concreta di una realtà piena di offerte poetiche, nella densa pienezza di un piccolo mondo di cui il Goldoni ha voluto riprendere anche il particolare linguaggio (il dialetto di Chioggia) e persino le buffe deformazioni linguistiche di un personaggio frettoloso e impaziente anche nella sua parlata precipitosa e smozzicata. Lontanissimo dalla aggraziata pittura dei contadini e pastori arcadici o dalla satira aristocratica del mondo rusticale (che a lungo costituisce un filone della nostra letteratura dalla *Nencia da Barberino* in poi), così come da un entusiastico elogio retorico della virtù primitiva popolare, il Goldoni ha espresso nelle *Baruffe* tutta la sua poetica simpatia per uno strato sociale rappresentato in tutta la sua semplice e pur vera umanità comprovata, fuori di ogni schematismo, dai suoi stessi difetti come dalle sue candide e salde virtù.

Ne risulta un movimento poetico pieno di scatti e di slanci, di comiche e

brevi vicende nel giro perfetto di un'azione semplicissima e pur mai monotona e statica. Sull'apertura bellissima della commedia con le donne sedute davanti ai loro tomboli per fare merletti, nella piazzetta popolare attraversata dall'odore del vento marino, e con l'intreccio fitto delle loro brevi battute di dialogo intorno ai casi della loro umile vita (il tempo, il mare, il ritorno atteso dei loro uomini dalla pesca, il proprio lavoro), la commedia lentamente prepara, con l'intervento del galante Toffolo e l'ingenua civetteria di Lucietta, lo scoppio della baruffa fra le donne. Poi l'arrivo della tartana di padron Toni sembra riportare la pace, finché una nuova e più accesa baruffa si accende fra gli uomini adirati contro il petulante Toffolo. Inutile inizialmente si rivela l'azione pacificatrice e ironicamente severa del cancelliere veneziano Isidoro che sfuma in una più generale e violenta baruffa generale. Finché prevarrà la verità e la saggezza e l'azione si concluderà con le incantevoli scene di pacificazione e di nozze che placano gli ultimi sussulti della piccola tempesta con toni di letizia insaporita da brevi e limpidi toni patetici fra bruschi e teneri nel rifiuto delle futili gelosie e nella concordia felice dei due innamorati (Titta Nane e Lucietta) che sono stati al centro delle movimentate baruffe.

7. *Il finale periodo francese.*

Con le *Baruffe* e le tre commedie prima ricordate, il Goldoni sembra aver esaurito la sua poesia più intensa e certo la sua difficile attività a Parigi (dove l'inadeguatezza degli attori del teatro italiano e i gusti del pubblico legato ancora alla commedia dell'arte lo costrinsero a ritornare agli «scenari» o «canovacci», all'impiego delle maschere e al più forte uso di intrecci complicati e spettacolari) è iscritta in una generale curva di diminuzione della sua forza poetica, rivelata anche là dove il poeta cercò di riprendere la sua via più congeniale della commedia interamente scritta o nelle più tarde commedie scritte in francese nel '71-72 (soprattutto *Le bourru bienfaisant* da lui poi tradotta in italiano, ma troppo puntata sul «carattere» centrale e priva di vero ritmo poetico) o in quella commedia del '64, scritta a Parigi, ma per i teatri di Venezia, *Il ventaglio*, che troppo spesso è stata erroneamente considerata come uno dei capolavori goldoniani. Certo il *Ventaglio*, tutta impernata sulle curiose vicende provocate da un ventaglio che suscita gelosie ed equivoci nel piccolo mondo di un paesino, fra i suoi popolari abitanti e i villeggianti borghesi e aristocratici, ha una sua impeccabile perfezione tecnica, una raffinata sicurezza di movimento scenico e di legame saldissimo fra scena e scena, fra battuta e battuta. Ma a tale perfezione di ricamo teatrale manca lo slancio intimo della poesia che il Goldoni aveva altre volte saputo ricavare dalla realtà rappresentata, manca quella animazione di personaggi e dei loro rapporti dal cui attrito il poeta traeva la sua letizia vitale, fra simpatia e sorriso.

Sicché, se in questa fase senile si vuol ritrovare il piú vivo spirito goldoniano, ci si dovrà piuttosto rivolgere al capolavoro autobiografico dei *Mémoires*, all'alacre fervore che il vecchio Goldoni vi recuperò narrando – con un'abilità e freschezza narrativa che tanto riprende dall'esperienza comica e tante scene e pagine inquadra in vere e proprie scene da commedia – la sua lunga e movimentata vicenda di «avventuriero onorato» e di uomo aperto alle offerte poetiche della realtà umana e al fascino di una gioia vitale, di cui era stato sincero e vero poeta nel suo teatro, ben inserito nella progressiva civiltà settecentesca e ben capace tuttora di colpirci ed avvincerci per la sua storica e perenne modernità.

Appendice

«La Rassegna della letteratura italiana» Schede goldoniane (1953-1973)

Direttore della «Rassegna della letteratura italiana» dal 1953 al 1992, Binni, oltre a publicarvi saggi e recensioni anche di argomento goldoniano, presenti in questa edizione, vi tiene stabilmente la rubrica «Settecento» di segnalazioni bibliografiche; raccogliamo in questa appendice un'ampia scelta delle "schede" goldoniane dal 1953 al 1973, puntuale ricognizione dello stato degli studi goldoniani nell'arco di un ventennio.

SCHEDA

CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XII, Milano, Mondadori, 1952, pp. 1231.

Questo dodicesimo volume dell'edizione goldoniana dei classici Mondadori (altri due ne restano per il completamento dell'opera) contiene gli ultimi drammi giocosi (da *La buona figliuola maritata* del 1761 al *Talismano* del 1779), i drammi seri per musica (*La generosità politica* del '36, *Gustavo primo re di Svezia* del '40, *Oronte re de' Sciti* del '40, *Statira* del '41, *Tigrane* del '41, e *Germondo* di data incerta), Cantate e Serenate (prima del '40: *La ninfa saggia*, *Gli amanti felici*, *Le quattro stagioni*, *Il coro delle muse*; piú tarde *La pace consolata*, *L'amor della patria*, *L'oracolo del Vaticano*), Oratorii (*L'unzione del reale profeta Davide*, scritto a Roma nel '59, e la curiosissima *Magdalenae conversio* del '39, in un latino arcadizzato fra popolaresco e melodrammatico, con un *hostis infernalis sub aspectu juvenis* che canta alla Maddalena ariette di questo tipo: «*Mortem meam si vis, ingrata, / veni cito me necare; / moriar ergo, sed amare / volo te, sine pietate ecc.*»), rappresentazioni allegoriche (la farsa satirica piuttosto goffa della *Metempsicosi* e *Il disinganno in corte*, allegoria della scarsa fortuna del Goldoni a Versailles), introduzioni e ringraziamenti teatrali di varie epoche, residui d'un numero grande di Prologhi e Addii andati perduti, e finalmente alcuni scenari (*Le fils d'Arlequin perdu et retrouvé*, *Les vingt deux infortunes d'Arlequin*, *Le portrait d'Arlequin*, *Les métamorphoses d'Arlequin*, *La bague magique* e l'apocrifo *Gli eredi ab intestato*), tutti interessanti per la fortuna del Goldoni in Francia, legata, come si sa, alla sua fama di continuatore della commedia dell'arte, di abilissimo costruttore di «imbrogli» risolti con inarrivabile fecondità di giuoco scenico. Il volume interessa così soprattutto per i periodi estremi dell'attività goldoniana: il periodo iniziale del suo noviziato incerto ed eclettico (con le prime tragedie e gli intermezzi riportati nei voll. IX e X delle *Opere*) e il periodo francese con lo sviluppo dei melodrammi giocosi che proseguono l'esercizio di linguaggio musicale e di stilizzazione di dialogo e scena, che tanto avevano fruttato nei riguardi della maniera poetica piú intensa e matura del grande periodo «veneziano». Il testo, come negli altri volumi, riproduce quello della edizione del Municipio di Venezia e si arricchisce delle note accurate (anche se piú utili da un punto di vista informativo che come indicazione critica) di Giuseppe Ortolani.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 3, luglio-settembre 1953

CARLO GOLDONI, *Arlecchino servitore di due padroni*; saggio e note di Francesco Zappa, Roma, Edizioni O. Barjes, 1953, pp. XXX-96.

Nel saggio premesso a questo commento della celebre commedia goldoniana, lo Zappa traccia rapidamente una misurata descrizione del cammino della poesia del Goldoni reagendo al duplice eccesso delle interpretazioni che puntano, in antitesi, sulla totale novità del «riformatore» o sul legame e sulla continuazione della commedia dell'arte da parte di quella goldoniana, e delle collocazioni storiche che trattengono Goldoni in Arcadia o che viceversa ne accentuano il carattere progressivo e illuministico. Non accettando la recente interpretazione di Elio Vittorini con la sua formulazione certo eccessiva di un messaggio di libertà e di un Goldoni assertore del valore mondano «delle cose degli uomini» (ma tuttavia assai stimolante per nuovi studi che meglio dimostrino quanto di serio e convinto vi è pure nella gioiosa affermazione vitale del poeta delle *Baruffe*), lo Zappa tende a riconfermare il limite tradizionale, dal *De Sanctis* al Momigliano, proprio nel fermarsi del Goldoni «alla superficie di una realtà», a riassorbire nella «ilarità» ogni possibile motivo di critica alla società, ma anche a precisare (sulla scorta evidente del Gimmelli) nell'arte goldoniana un centro poetico nella «scoperta del mondo veneziano» e nella «rievocazione di motivi della giovinezza». Più interessanti ed efficaci delle pagine iniziali (di cui soprattutto notevole il duttile raccordo fra commedia dell'arte e «riforma») sono quelle in cui lo Zappa analizza il *Servitore di due padroni* precisandone l'origine, lo sviluppo da scenario a commedia scritta (in realtà una specie di «trascrizione goldoniana di una commedia a soggetto» e, diremo noi, con il singolare recupero attraverso la parola di un ritmo scenico allo stato più puro), il significato nella storia goldoniana, a cui ben serve anche la considerazione della straordinaria fortuna goduta in Europa e in moderne esperienze teatrali che permisero una nuova (anche se sforzata) attenzione alla vitalità goldoniana proprio da quel punto di vista di teatro puro da cui ad es. il Miščacevsky aveva prima condannato Goldoni come «petit bourgeois rassis et plein de bon sens». Buono è così l'esame dei personaggi e specialmente del Truffaldino (più forzato è l'anticipo di Mirandolina in *Smeraldina*) in cui più intenso e limpido è il giuoco sollecitante fra azione e battuta, l'esercizio bellissimo delle sue trovate, l'incantevole incontro fra la maschera e la freschezza nuova del popolano che in quella si esprime. E buona sostanzialmente è la collocazione della commedia in un periodo in cui il Goldoni assimila con singolare forza originale una secolare esperienza teatrale e muove alle sue più vere conquiste dopo aver fatto i suoi conti con la tradizione teatrale dell'arte più che con la commedia per letterati di cui egli sentiva le esigenze di riforma ma insieme l'assoluta incapacità di comunicare con un pubblico vario e vitale. Diremo ancora che su questa strada si potrebbe ancor meglio precisare come il Goldoni con questa commedia (proprio mentre in Toscana arricchiva la sua esperienza arcadica letteraria) mostrava di riconoscere difettivo il suo primo tentativo di una riforma culminata nella

Donna di garbo, ritornando ad un piú intimo contatto con la commedia dell'arte ed assimilandone il succo piú vivo, il valore di spettacolo e di ritmo teatrale, mentre ne respingeva con forza piú geniale e nuova la scurrilità, la fissità delle maschere, la mancanza di organicità.

Il commento a piè di pagina realizza poi con sufficiente efficacia l'esame della commedia soprattutto nella attenzione alla tecnica scenica e al linguaggio, che esprime, limpido e sobrio, la fusione di umanità e di stilizzazione ritmica, di ingentilimento e di popolarità, lo slancio del personaggio e il suo intelligente e perfetto controllo.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1954

ROBERTO MINERVINI, *Un precursore napoletano del Goldoni*, «Arena», 1954, 5, pp. 245-249.

Questo breve saggio aggiunge alcune notizie biografiche sul commediografo napoletano Nicola Maresca di cui già aveva dato un rapido cenno il Croce nella sua opera *Il teatro di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (che doveva essere citata proprio per la sua importanza di un primo quadro storico-critico della commedia napoletana e dei suoi rapporti con l'opera buffa che attende di essere sviluppata con ricerche piú particolari) e dà un riassunto della sua commedia *La Diana o lo Lavenaro* del 1706 indicando nell'attenzione alla piazzetta del Lavinario e alla sua piccola vita popolare un precedente della commedia goldoniana corale e veneziana, così come in genere della «riforma» goldoniana nel suo speciale rapporto con la commedia dell'arte e nella sua ispirazione realistica. In verità, come può risultare anche dal fatto che il Maresca tornò poi a forme convenzionali nella *Milla* e soprattutto nella interrotta *Lena*, il «precorrimento» goldoniano del commediografo napoletano riguarda solo il gusto del popolare e della animata rappresentazione di una piazzetta cittadina e, mentre pare in genere troppo positivamente valutata la superficiale somiglianza fra una istintiva soluzione teatrale sollecitata da una tradizione napoletana di realismo pittorresco, che troverà poi interpretazione piú complessa nel gusto di movimento animato e numeroso del Liveri e nell'opera buffa (con caratteri assai diversi dalla poetica simpatia goldoniana per la vita quotidiana, per la realtà umana), e la riforma goldoniana operata in una coscienza ben diversamente profonda delle condizioni del teatro italiano e delle esigenze implicite nella riforma arcadica e di quelle di una fase avanzata della civiltà settecentesca, non si può accettare (e sarebbe discorso troppo lungo rispetto alla esiguità del pretesto) l'affermazione secondo cui il Maresca, «come» il Goldoni, «vede i suoi personaggi in funzione di maschere: maschera dell'avarizia, dell'amore, della bugia, della furbizia», ché nel Goldoni le vecchie maschere

perdono appunto il loro carattere di maschere e svolgono semmai quanto di umano e di popolare era in loro cristallizzato in una nuova multiformità e individuazione di atteggiamenti, di psicologiche e poetiche determinazioni.

Decennio goldoniano: I – NICOLA MANCINI, *La critica dell'ultimo decennio. II* – GIORGIO PULLINI, *Spettacoli del dopoguerra*, «Lettere italiane», VI (1954), 2, pp. 191-201.

Piuttosto deludente è il primo saggio che contiene una breve e poco impegnativa rassegna degli studi sul Goldoni nel dopoguerra con lacune non motivate (ad es. il volume, anche se di scarso valore, di Giovanni Battista De Sanctis, *Carlo Goldoni*, Padova, 1948, o i saggi di Bacchelli e di E. Levi in «Studi teatrali», del 1952) e con altre spiegate per ragioni estrinseche, come quella delle pagine del Fubini nel saggio *Arcadia e illuminismo* o del capitolo del *Compendio* del Sapegno. Più interessante è il saggio del Pullini che mira a distinguere le varie interpretazioni teatrali del Goldoni negli anni più recenti: quella più tradizionale delle compagnie dialettali (Baseggio e Micheluzzi), quella «molto suggestiva e criticamente sofisticata» di E. Ferrieri, l'esperienza realistica di Luchino Visconti, l'interpretazione più varia e volutamente eclettica di Giorgio Strehler, specie (dopo una prima prova di cui il Pullini vede i rischi di una interpretazione in diretti moduli di commedia dell'arte) nelle sue più recenti forme di aderenza alle particolari esigenze di singole fasi ed opere del teatro goldoniano. Se le notate differenze di interpretazioni autorizzano a rilevare l'interesse attualmente vivo per il Goldoni, non ci sembra però che esse rappresentino, appunto per la loro ricchezza, che è spesso diversità di interpretazioni mal conciliabili, «le condizioni necessarie per sostenere un complesso goldoniano nazionale».

CARLO GOLDONI, *Opere*, con appendice del teatro comico nel Settecento, a cura di Filippo Zampieri, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 1152.

Autore di un pregevole profilo della storia della critica goldoniana pubblicato nel primo numero del '53 di questa rivista (e, in forma più ampia, nel II vol. dei *Classici italiani nella storia della critica*, in corso di stampa presso la Nuova Italia di Firenze), Filippo Zampieri conferma la sua precisa conoscenza dell'opera del Goldoni e del relativo problema critico quale si è venuto chiarendo negli studi più recenti, sia nella scelta antologica sia nella breve ma chiara ed equilibrata introduzione. Questa, più che puntare su di una centrale caratterizzazione del nucleo poetico goldoniano, si svolge in una rapida descrizione della esperienza goldoniana fra vita e teatro, recuperando entro le successive fasi dell'attività goldoniana notazioni efficaci anche se già precisate dalla critica moderna circa il carattere della goldoniana visione

della vita, circa l'intuizione del rapporto fra vita e teatro che distingue, al di là della tecnica, la riforma goldoniana da quella riforma arcadica più letteraria ed accademica dei cui stimoli pure Goldoni usufruì, circa i contatti con la commedia dell'arte, che, più consapevolmente utilizzata nel *Servitore di due padroni*, condizionerebbe un filone dell'arte goldoniana culminante nel *Ventaglio*, nel suo valore di ritmo scenico e dialogico, o circa il contrasto fra una evoluzione nell'opera goldoniana della lingua dialettale nei confronti di quella italiana arricchita solo di «un più accorto ed elegante contrappunto dialogico». Si potrà osservare che nella giusta individuazione delle varie fasi dell'attività goldoniana sarebbe stato possibile uno scavo più profondo di certi passaggi e una più netta scansione delle varie se pur non discordanti tendenze dell'arte goldoniana, con una più decisa valutazione della poesia delle opere maggiori anche alla luce di una discussione non esaurita su quel valore poetico del Goldoni che De Sanctis e Croce negarono, così come uno scavo maggiore anche in periodi di minore forza creativa come quello del '53-58 avrebbe potuto meglio motivare, con la presenza di esercizi minori ma non trascurabili di attenzione psicologica, di gusto delle sfumature e di stati d'animo meditativi, nello stesso uso del verso, la singolare finezza degli *Innamorati*: e così non sarebbe stato inutile un più preciso cenno a quel lungo esercizio di melodrammi giocosi, di intermezzi per musica come acquisto, nel contatto con la musica buffa, di moduli comici e farseschi secondari, ma utilizzati specie nelle *tabernarie* della maturità, come esperienza di caricature e figurine, di disegni più schizzati e veloci. Ma nel complesso e proprio nei limiti di una presentazione armonica e accordata con i migliori risultati della critica contemporanea, l'introduzione dello Zampieri è quanto mai felice e adatta a un'antologia che non voglia imporre un'interpretazione e una scelta troppo risolutamente personale. Per quel che riguarda la scelta, che evidentemente tende a contemperare l'esigenza di un criterio di valore con quello di una documentazione dello svolgimento goldoniano nelle sue varie fasi, essa ci sembra molto oculata anche se (ma la colpa è da imputare solo agli inevitabili limiti di spazio) si potrebbe rimpiangere la mancanza fra le commedie intere della *Figlia obbediente* e soprattutto della *Casa nova* (le commedie riportate per intero sono: *La locandiera*, *Il campiello*, *Gli innamorati*, *I Rusteghi*, *Le smanie della villeggiatura*, *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*, *Il ventaglio* oltre al giovanile intermezzo *Il gondoliere veneziano*) e fra le commedie riportate per scene o gruppi di scene (*L'uomo di mondo*, *La donna di garbo*, *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra*, *La putta onorata*, *Il teatro comico*, *Pamela*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, *Le bourru bienfaisant*) quella della scena di apertura delle *Massere*, di qualche scena della *Buona moglie* (forse complessivamente migliore della *Putta onorata*), della *Famiglia dell'antiquario*, di *Una delle ultime sere di carnevale*, e forse, come esempio di una maniera certamente inferiore, ma pur calcolabile nell'attività goldoniana, di qualche scena scelta tra le commedie in versi del periodo '53-58.

E così, se lo spazio lo avesse permesso, nella scelta dei *Mémoires* (scelta molto felice e adatta a preparare la lettura delle commedie proprio nel giusto scarto delle parti riguardanti la riforma e le varie opere a favore di un'illuminazione dell'animo e delle esperienze valide del Goldoni) si sarebbero potute aggiungere (tanto più che l'introduzione tanto giustamente valuta «l'amorosa conoscenza di Venezia») le pagine che descrivono l'incontro con Venezia nel '21 e quelle del ritorno del '34 e '48, così indicative e per la simpatia goldoniana per la città più adatta alla sua ispirazione e per il suo singolare entusiasmo per la vita socievole, per la città fatta per gli uomini e animata dagli uomini che tanto lo eccita piacevolmente quanto lo deprime la solitudine e quanto poco lo interessa la natura disabitata (e si pensi anche alle pagine in cui descrive Parigi e la sua ammirazione crescente a mano a mano che conosce meglio la città, i suoi agi, le sue offerte di soggiorno civile e socievole, e in cui anche le constatazioni più minute e urbanistiche rivelano un intimo moto di piacere così legato all'animo ottimistico, civile di un uomo che gode, secondo una inclinazione del suo tempo, di una civiltà tutta mondana fatta a misura dell'uomo ed incuriosa di ogni avventura metafisica, di ogni rivolta al saldo limite della realtà mondana).

Ma proprio su questa direzione di un ritratto del Goldoni lontano da ogni sensibilità preromantica, da ogni problema troppo arduo, fondamentalmente lieto e sereno sin nella vecchiaia, lo Zampieri ha finemente tagliato e riprodotto la maggior parte delle pagine più incantevoli dei *Mémoires*.

Completa il volume un'appendice di brani di commedie settecentesche che la introduzione dichiara giustamente non scelte in funzione del Goldoni, ma come «documentazione del gusto, delle idee, delle poetiche dominanti fra l'età dell'Arcadia e l'occupazione francese» anche se poi la stessa introduzione giustamente rileva come quella presenza di tentativi e parziali realizzazioni del primo Settecento serva a togliere alla figura del Goldoni il carattere di un'apparizione miracolosa, mentre il paragone reciproco fra quelle prime commedie e l'opera goldoniana illumina per analogia e contrasto la natura «esclusivamente letteraria e cerebrale» delle prime e la storicità e concretezza della seconda. Certo la brevità del discorso impedisce allo Zampieri di meglio distinguere e valutare la diversa importanza dei commediografi pregoldoniani nelle loro diverse offerte di tecnica (non tutte così cerebrali e prive di ogni validità teatrale anche se certo mancanti del pieno contatto goldoniano con il teatro), nel loro diverso e progressivo contatto con la società, nella diversa presenza di istinto comico. Ma poi più preciso discorso viene svolto nelle introduzioni ai singoli commediografi qui rappresentati e che sono per il periodo pregoldoniano Gigli, Fagioli, Nelli e Maffei, e, per il periodo contemporaneo e successivo al Goldoni, Albergati-Capacelli e Sografi.

Naturalmente è in questa sezione che si poteva desiderare una certa maggiore larghezza di scelta data la rarità dei testi e la difficoltà di una più sicura ricostruzione dell'opera e delle personalità di scrittori per i quali spesso si è

rimasti alle vecchie monografie ottocentesche, o alla esposizione accurata, ma a non molto soddisfacente da un punto di visto critico, del Sanesi, o agli accenni irrequieti e rapidi dell'Apollonio. E sarebbe stato in tal caso desiderabile (sempreché le esigenze di spazio lo avessero permesso!) accompagnare l'antologia con documenti di poetica sia degli stessi scrittori là dove essi ne offrirono (come nel caso del Nelli e del Maffei) sia dei «riformatori» di Arcadia e in particolare del Muratori, che meglio avrebbero chiarito il significato storico-letterario di questa produzione nella sua distinzione dalla commedia dell'arte e di tentativi piú schiettamente pedanteschi tipo la *Senese* del Lazzarini e simili.

Quanto alla scelta si sarebbe potuto ricavare, fra l'altro, qualche scena di forte sapore realistico-grottesco dal *Gorgoleo* del Gigli e per la *Suocera e la nuora* del Nelli si sarebbe potuta riportare la scena finale che cosí bene, come quella del pranzo, caratterizza la capacità del Nelli di incontro e accordo di voci, al di là del dialogo di botta e risposta in cui rimane praticamente chiuso il Fagiuoli, il suo gusto della scena e del taglio elegante del quadro nei pochi casi in cui il commediografo senese riesce a reagire al pericolo del rallentamento e della progressiva opacità dei suoi modesti, ma interessanti moduli costruttivi.

Ma lo stesso Zampieri nell'introduzione esprime il proprio rincrescimento «di aver dovuto sacrificare opere o brani dai quali risultano, se non cose artisticamente rilevanti, almeno particolari interessanti il costume e le idee del secolo» (ma, secondo me, anche su piano artistico motivi efficaci di comicità e di estro come nel caso del Gigli e comunque documenti di tecnica e di linguaggio) e, una volta accettati quei limiti pratici, riconosceremo che la fatica del curatore è stata anche in questa parte piena di equilibrio, di finezza e di utili stimoli ad uno studio molto augurabile di questo aspetto della nostra letteratura settecentesca.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 4, ottobre-dicembre 1954

MANLIO DAZZI, *Le lettere di Carlo Goldoni*, «Società», XI (1955), 3, pp. 480-487.

Prendendo spunto dall'ultimo volume XXXIX, e II delle *Lettere*, dell'edizione del Municipio di Venezia, curato da Giuseppe Ortolani, il Dazzi sottopone l'epistolario goldoniano ad una rapida indagine condotta in forma di osservazioni e di rilievi vari anche se saldati dalla constatazione generale del valore che quell'epistolario (pur cosí gracile e inorganico nelle duecento lettere che lo compongono e rappresentano il «resto di un gran naufragio») ha come uno «dei documenti piú schietti della personalità del Goldoni». Notata la natura semplice e poco «inamidata» di questa prosa epistolare in

cui il Goldoni continua una «tradizione antiretorica obiettiva e sobria» (ed egli stesso si compiaceva del fatto che lo stile epistolare fosse dagli italiani «trattato con non minore felicità dei francesi»), il Dazzi rileva gli spunti che posson trarsi dalla lettura delle lettere in rapporto all'attenzione dell'uomo di teatro «al gran libro del mondo» – osservazioni sulla vita e sull'indole degli attori, sul materiale comico offerto in Roma da preti e frati, sui caratteri degli abitanti delle diverse città italiane e sui parigini (e le lettere da Parigi paiono al Dazzi «le più interessanti sia per il travaglio del Goldoni, condotto a quelle strette e rinunce e ardimenti, sia per la storia del teatro francese») –, per insistere poi sul contributo che può venire dalla lettura dell'Epistolario «alla conoscenza della costituzione morale del Goldoni». E qui egli mette in luce, attraverso le lettere, rapporti del Goldoni rappresentante di Genova presso la Signoria di Venezia, un «certo appassionato impegno politico» o, meglio, «una passioncella» che sfocerebbe nei *Mémoires* nella nota sulla liberazione dell'America e nella stessa dedica dell'autobiografia al re di Francia dove si parla delle promesse da questo fatte «sotto gli occhi dell'universo intero» per «il sollievo del suo popolo». In questa direzione il Dazzi nota gli «umor» del Goldoni verso la Corte, l'amicizia con Voltaire e con molti che saranno poi esponenti della Gironda e con quel John Wilkes esule in Francia per essersi ribellato a Giorgio III e per la sua campagna in favore della libertà di stampa; mentre, esitando a dar pieno valore indicativo alla finale professione di lealtà di cittadino francese nella supplica del '92 alla Convenzione, ricorda ancora come il Goldoni si rallegrasse della presa della Bastiglia e come, fra i suoi nuovi amici francesi, un ministro testimoniasse «di averlo visto esprimere con calore il dispiacere di non poter gettare nel fuoco la patente con cui Luigi XV gli assegnava la pensione».

In realtà, se l'opera di Goldoni poté essere significativamente giudicata da quello stesso ministero come appartenente «aux temps voisins de ceux de la Liberté» e se accettabile è, in una generale interpretazione del Goldoni, l'accentuazione del suo istintivo amore per la libertà, della sua fiducia illuministica nel potere liberatore della ragione e del buon senso (e certo nei *Mémoires* e nel soggiorno francese si precisarono meglio in lui motivi illuministici di satira della superstizione e preoccupazioni umanitarie), nei precisi confronti delle *Lettere* il rilievo del Dazzi appare piuttosto sforzato e a molte delle sue osservazioni e citazioni, del resto assai caute, se ne potrebbero opporre altre di sapore assai diverso e conducenti ad una immagine ancor più equilibrata e più storica della posizione esplicita e del sentimento del poeta comico.

E mi sembra che le *Lettere* siano poi suscettibili di un'altra indagine utile per «la conoscenza della costituzione morale del Goldoni», della sua natura vitale e ottimistica, della sua profonda simpatia per la vita degli uomini, che nel saggio del Dazzi non è stata affrontata. E si pensi a certi tipici movimenti dell'animo del Goldoni di fronte alla morte, che egli giudica con la serenità di chi la considera con un certo distacco e da cui è riportato con

maggiore intensità alla vita che tanto seriamente lo interessa e lo occupa: come si può vedere, ad es., nella lettera del 28 marzo 1763 al Paradisi in cui dà l'annuncio della morte di un comune amico: «Mi dispiace doverle dare la cattiva nuova che ha inteso, ma ella mi ha comandato ed io ho obbedito. Un buon filosofo dà e riceve con indifferenza le notizie dei morti, sicuro di dover arrivare alla stessa fine. Parliamo ora dei vivi ecc. ecc.». O si pensi agli elogi della sincerità, dell'onore, dei valori che il Goldoni sentiva con schietta serietà come fondamento di quella vita civile e socievole che è l'oggetto più costante della sua attenzione e del suo interesse.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 59°, serie VII, n. 3-4, luglio-dicembre 1955

ANTONIO VACCARI, *La medicina e i medici nelle commedie di Carlo Goldoni*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena», 1955, serie V, vol. XIII, pp. 31-48.

Excursus «medico» sull'avversione del Goldoni per la medicina, al cui esercizio il padre intendeva avviarlo, sulla sua salute e i suoi «vapori» ipocondriaci (modernamente diagnosticati come esaurimento nervoso a causa della sua impressionabilità e suggestionabilità). Questa esperienza personale di forme di neurastenia, e la loro conoscenza tecnica attraverso la professione paterna, avrebbero permesso al Goldoni di rendere artisticamente i caratteri di quei fenomeni morbosi nelle commedie *Il medico olandese*, *Il vecchio bizzarro*, *Il Torquato Tasso*. Altre commedie vengono poi utilizzate per una rapida ricerca di giudizi goldoniani sulla medicina e sugli speciali e i loro rimedi.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 60°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1956

CARLO GOLDONI, *Gl'innamorati*, a cura di Giuseppe Italo Lopriore, D'Anna, Firenze, 1955, pp. 127.

L'introduzione e il commento del Lopriore puntano sostanzialmente su di una valutazione giustamente positiva della commedia del '59 come opera unitaria e poetica, fondata sul motivo fondamentale di un incontro tra follia e saggezza e sul comporsi di due toni (quello «burrascoso» degli innamorati e quello «festoso e gaio» della figura di Fabrizio) con un alleggerimento del primo da parte del secondo: motivo e toni sempre unitari, ché mentre nella formula della «variopinta follia» rientrano insieme, a lor modo, i tre veri protagonisti (i due innamorati e Fabrizio), anche in Fabrizio si ritrova

(in verità, con una forzatura poco accettabile) «quella coesistenza di realtà e sogno, di follia e di assennatezza, di irragionevolezza e di buon senso che è appunto il pernio psicologico su cui gira tutta la vicenda di questi *Innamorati*». Commedia dunque unitaria e, d'altra parte, mirabilmente graduata nel suo sviluppo, nei suoi personaggi, nel suo linguaggio, anche se con qualche pericolo, pensa il Lopriore, sia di cadute in forme lazzesche di commedia dell'arte, sia, e piú, di sconfinamento in forme di declamazione sentimentale poco congeniale all'ispirazione goldoniana, alla sua *medietas*, alla sua «Musa gioconda e maliziosa», e pure non del tutto priva di venature «accorate» e malinconiche. Certo, pensando a certe interpretazioni (come quella del Rho) che accentuarono indebitamente l'aspetto passionale della commedia, lo scatenamento, in Eugenia, preromantico e magari addirittura «sturmundranghiano» delle passioni, lo sforzo del Lopriore di cogliere il vero tono goldoniano, misurato, sorridente, fra simpatia e distacco, appare ben giustificato; ma pure mi sembra che, nell'attuazione concreta di tale giusta esigenza, l'interpretazione del Lopriore possa poi correre il rischio di ridurre eccessivamente la complessa realtà poetica del tema amoroso, che ben vive centralmente in questa commedia (e che è anche, nella sua schiettezza e nella sua finissima singolarità, una vera novità nella commedia settecentesca: si pensi all'impaccio dei cosiddetti precursori del Goldoni quando si trovano a dover dare vita a questo tema) e che particolarmente la si deprima proprio in Eugenia, troppo ricostruita dal Lopriore in una vita di «orgoglio» e di «puntiglio», che sono sí componenti di quella figura, ma pur si collegano ad una piú profonda e centrale «inquietudine» di amore trepido e sospettoso, con possibilità sincere di femminile abbandono, di tenerezza, cosí evidenti in alcune scene della commedia. E si pensi proprio alla scena finale dell'atto II che al Lopriore (coerentemente del resto a tutta la sua interpretazione) appare poco persuasiva, impacciata, declamata; e che invece mi sembra non solo fondamentale per la comprensione di tutta la commedia e di Eugenia (con l'esplicita dichiarazione delle sue «inquietudini partorite da amore»), ma veramente realizzata nella parlata di Eugenia, nell'incantevole gesto di Fulgenzio che si inginocchia ai piedi dell'amata, nel mutuo silenzioso contemplarsi estatico dei due innamorati. Con il risultato vivacissimo, nel successivo arrivo improvviso di Fabrizio e Clorinda, della ripresa, dopo la pausa di silenzio e di estasi, dell'azione della commedia, fra la gelosia rinnovata di Eugenia, lo stupore balordo di Fabrizio, la compassione comprensiva di Clorinda, i «rispetti umani» di Fulgenzio: un intreccio delicato e sottilmente comico, e una ripresa agilissima di quella trama nitida e sinuosa della tragicommedia amorosa che in altre mani sarebbe decaduta in una serie di monotone ripetizioni di situazioni troppo simili.

Da tal punto di vista si potrebbero rilevare, in questo commento ricco e impegnativo, altri punti meno accettabili ed anche, a volte, un certo appesantimento della eccezionale finezza psicologica e poetica del testo.

E nella richiesta di una completa valorizzazione di questa commedia, così riuscita e così importante nello svolgimento dell'arte goldoniana, si potrebbe anche desiderare una maggiore considerazione (accanto alla precisazione dell'occasione, del momento romano in cui nacque, ben fatta dal Lopriore all'inizio dell'introduzione) della sua posizione fondamentale come chiusura e utilizzazione superiore dell'attività goldoniana del periodo '53-58, in cui il Goldoni, pur nella deviazione della gara con il Chiari, venne compiendo un importantissimo esercizio di tecnica e di linguaggio, su temi galanti, sentimentali, raffinati, e provò, in forme meno ispirate, moduli di scena, di espressione, più complessi e sottili, che tanto servirono al poeta del successivo grande periodo veneziano, al quale (e si pensi soprattutto alla mirabile perfezione della *Casa nova*) gli *Innamorati* offrirono l'indubbio appoggio di una nuova compiuta esperienza di approfondimento psicologico, di armonia compositiva, di più intensa fusione tecnico-poetica.

Ma indubbiamente, anche dal punto di vista di una considerazione della eccellenza artistica degli *Innamorati*, il saggio e il commento del Lopriore, che tanti spunti felici offrono per la definizione dei vari personaggi, non mancano di aggiustate, indicative osservazioni: ad es., il rilievo della utilità necessaria di scene apparentemente secondarie e laterali, come la decima dell'atto II (che rallenta, con il dialogo fra Succianespolo e Fabrizio, la tensione della scena precedente e gradua, nel ritmo elastico e sinuoso di tutta l'opera, la preparazione alla scena di scontro e conciliazione dei due protagonisti), o, nella attenzione a valori di scena e di linguaggio, la giusta sottolineatura della felice conclusione dell'atto I, con una battuta che riprende un modulo di arietta metastasiana (e quanto da Metastasio a suo modo imparò questo Goldoni!); e in generale essi ben contribuiscono alla lettura e alla valorizzazione di una commedia che così esemplarmente documenta la realtà di un Goldoni poeta, la complessità della sua poesia, non riducibile ad una semplice espressione letteraria e tecnica né ad un documento alto di polemica sociale, come io ebbi ad osservare, proprio con l'esempio degli *Innamorati*, a proposito del saggio del Givegelov¹ in questa rassegna settecentesca (n. 1 del 1954).

NICOLA MANGINI, *Fortuna del Goldoni sulle scene italiane dell'Ottocento*, «Drammaturgia», 8 (1956), pp. 49-59.

Apprezzabile studio della fortuna teatrale del Goldoni nell'Ottocento italiano, che avrebbe potuto però utilmente tenere meglio presenti anche gli essenziali riferimenti alla vera e propria storia della critica goldoniana nell'Ottocento. Constatato anzitutto il declino del successo goldoniano dopo la morte del poeta (anche per il prevalere, nella fine del Settecento,

¹ Qui alle pp. 23-25.

del gusto dello spettacolare, a cui però il Mangini sembra dar troppo il valore di annuncio delle nuove esigenze romantiche, mentre, specie nel teatro comico, è anche spesso riflesso di forme già vive precedentemente: si pensi all'opera del Liveri e alla commedia italo-spagnola) e affermata addirittura «una quasi totale eclissi» del teatro goldoniano nei primi decenni del secolo, lo studio precisa una prima ripresa di recite goldoniane con l'affermarsi delle compagnie stabili, verso il 1830: ripresa però assai limitata quanto ad effettiva comprensione del valore del teatro goldoniano, sia per la scelta indicativa delle commedie (non quelle veneziane) sia per le ragioni esterne che la motivavano, come la innocenza politica e morale dell'opera goldoniana che escludeva ogni pericolo di interventi da parte delle censure. La stessa tenace fedeltà a Goldoni del Bon e di Luigi Duse (il primo aveva addirittura dato il nome del grande commediografo alla propria compagnia) non trovò, del resto, corrispondenza nel pubblico, come poi (fra il '50 e il '70, quando, secondo il Mangini, «la fortuna del Goldoni in Italia toccò forse il punto più basso della sua parabola, posposto a mestieranti d'ogni paese e umiliato anche nel repertorio delle compagnie più note») i gusti del pubblico e quelli degli stessi attori condussero anche a vere e proprie deformazioni (persino nei titoli) delle commedie del Goldoni recitate (e quasi sempre si tratta delle commedie sue più patetiche o che tali potevano apparire), con forzature di personaggi in chiave romantica e con spostamenti del genuino rilievo e rapporto dei personaggi a seconda delle preferenze degli attori che li interpretavano. Una svolta decisiva ha luogo solo nel 1870 con la formazione della prima compagnia veneziana di Angelo Moro Lin e poi con l'attività di due grandi interpreti goldoniani, Ferruccio Benini ed Emilio Zago: specie con quella più attenta e fedele del secondo, più libero del Benini da una certa contaminazione Goldoni-Gallina che appare del resto molto significativa nel gusto di piccolo realismo regionale e patetico entro cui ha luogo la ripresa goldoniana e su cui il Mangini avrebbe potuto ancor di più insistere per meglio caratterizzare questa utile storia della fortuna teatrale goldoniana in termini più generali di gusto teatrale e letterario ottocentesco.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 60°, serie VII, n. 2, aprile-giugno 1956

CARLO GOLDONI, *Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XIV, Milano, Mondadori, 1956, pp. 1029.

Con questo volume si conclude la bella e utilissima edizione di tutto Goldoni iniziata nel 1935 da Giuseppe Ortolani. Torneremo a parte sull'epistolario goldoniano qui raccolto (le 194 lettere private e le lettere inviate al governo di Genova dal Goldoni quale console di quella repubblica a Ve-

nezia, negli anni 1741-43), essenziale documento, insieme ai *Mémoires*, per una ricostruzione della biografia e della vita interiore del poeta veneziano; ma sin d'ora segnaliamo l'importanza del volume (che contiene, oltre alle lettere, suppliche, prefazioni, manifesti e, in appendice, la scrittura in difesa dei fratelli Cini – difesa dell'avvocato Goldoni a Pisa – e la traduzione libera dell'*Istoria di miss Jenny* della Riccoboni, eseguita nel 1789) e la ricchezza delle note dell'Ortolani, specie per quanto riguarda le vicende storiche accennate nelle lettere al governo genovese. Chiude il volume un indice generale dei nomi, delle opere e delle cose notevoli di tutti i quattordici tomi dell'edizione, a cura di Enrica Bianchetti.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1957

MARIO APOLLONIO, *Incontro a Carlo Goldoni*, «Drammaturgia», IV (1957), 3, pp. 235-245.

È il testo di un discorso commemorativo tenuto il 24 febbraio a Venezia, a Palazzo Ducale, e risente come tale di ragioni celebrative: donde le discutibili variazioni sul significato del Goldoni e della sua serenità comica nel nostro «difficile» tempo e sul suo magistero di concretezza (attinta nella nostra civiltà «dal Discorso della Montagna, dal realismo delle Parabole: proprio quando per la salvezza eterna e di ogni giorno l'Italia rinunciò alla solitudine tremenda dell'impero del mondo»), che lo inserirebbe in una particolare tradizione cristiana-italiana («poeta d'un costume e di una città cristiana» fra l'Ariosto, «poeta cristiano – come lo dice il curato del *Don Quijote*» – e il poeta dei tempi cristiani Alessandro Manzoni).

GIOVANNI DA POZZO, recensione a *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. XIV: *Lettere, Suppliche, Prefazioni e manifesti, Difesa dei fratelli Cini, Istoria di Miss Jenny*, Milano, 1957. «Lettere Italiane», IX (1957), 1, pp. 105-110.

Malgrado alcuni dubbi circa la completezza della raccolta e il criterio seguito nel pubblicarla (si indicano l'assenza di alcune lettere già pubblicate dall'Urbani e dal Masi – e del resto quasi tutte presenti nell'edizione del Comune di Venezia, curata in massima parte dall'Ortolani –, qualche raccorciamento rispetto all'edizione Masi, qualche datazione cambiata senza spiegazione rispetto alle edizioni precedenti: e soprattutto ci si duole che in questa edizione mondadoriana manchino appunto indicazioni complete in merito al criterio seguito e alle fonti consultate) e malgrado alcuni appunti circa le note (come la mancanza di una notizia sulla versione del

romanzo *Miss Jenny* e i discutibili interventi sentimentali del curatore), il recensore riconosce l'importanza di quest'ultimo volume dell'edizione goldoniana Mondadori e svolge poi alcune osservazioni personali sull'epistolario del grande commediografo, sia come indispensabile base preliminare – per il quadro completo degli scritti del Goldoni ai suoi editori – di uno studio sulle diverse redazioni delle commedie a cui il recensore annuncia di attendere attualmente, sia come documento del tono e dello stile del Goldoni epistolografo in rapporto con quello dei *Mémoires* e delle Commedie, rapporto risolto nella mancanza di un grande stacco di atteggiamento o di stile fra le lettere e le commedie e i *Mémoires* nei quali però si ammette una migliore articolazione della confessione autobiografica, una maggiore felicità della memoria nel colorire figure e fatti. Da notare l'accento ad un possibile studio della traduzione della *Miss Jenny* «per mettere in rilievo gli esiti linguistici ai quali giunge il Goldoni e i punti di esso (romanzo) che maggiormente devono aver colpito la sensibilità del commediografo con la loro insistente volontà di penetrazione psicologica» (lo studio psicologico attrae il Goldoni «e è al tempo stesso una delle correnti principali dalle quali è attraversata la nostra letteratura alla fine del Settecento, nel momento cioè in cui essa assorbe i motivi precorritori della sensibilità romantica»). Tutte cose da veder da vicino, tenendo però conto dell'impegno relativo di questa opera di traduzione degli ultimi anni del Goldoni (e più fatta per guadagno che per forte interesse) e della difficoltà di considerarla davvero «un indice di una certa modificazione del gusto» del commediografo.

LUIGI POMA, *Una lettera inedita del Goldoni*. Estratto da «Studi letterari» per il 250° anniversario della nascita di Carlo Goldoni, a cura del Collegio Ghislieri, Pavia, 1951, pp. 7.

Pubblica una lettera inedita che il Goldoni inviò il 7 marzo 1764 da Parigi a ignoto destinatario: probabilmente il Voltaire, come l'editore propone con ragioni abbastanza persuasive. La lettera dà notizia di una edizione delle opere goldoniane allora in corso di pubblicazione (che il Poma pensa possa essere l'edizione Pasquali *Delli componimenti diversi di Carlo Goldoni*, il cui primo volume era uscito al principio del '64, anche se il testo – «il me faut encore six mois pour achever l'impression de mes ouvrages à Paris» – par riferirsi ad una edizione parigina: ma quale?), ed esprime la speranza del Goldoni di poter render visita al destinatario, a cui intanto presenta il latore della missiva, il belga de Vaes che andava in Italia con la moglie e la cognata (e che sarebbe potuto passare per Ferney o per le Délices).

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 2, aprile-giugno 1957

GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio del Goldoni*, «Paragone», 1957, 94, pp. 4-28.

Questo importante studio, folto di precisi finissimi rilievi e sorretto da una centrale simpatia critica per la vitalità poetica del grande commediografo, appoggia le sue linee di sviluppo della storia del linguaggio goldoniano su di una fondamentale disposizione del poeta al dialogo e all'espressione comica in una zona pregrammaticale e preteatrale e sul passaggio dalle forme dell'improvviso sperimentato nell'eredità della commedia dell'arte a quelle di un concertato che culmina nelle grandi commedie veneziane della maturità. Sviluppo di una storia che non sempre coincide con quello rigidamente cronologico anche per la mancanza in Goldoni della dimensione della «letteratura», della lingua letteraria sostituita per lui da quella teatrale in cui egli traduce l'esperienza vasta e continua del «mondo», del «conversare», del rapporto psicologico e sociale in cui sempre sono immersi l'autore e i suoi personaggi. Quali gli ideali linguistici del Goldoni? Una lingua viva, non normativa, naturale sia nel dialetto vero e proprio sia nell'italiano. Donde la scarsa utilità della ricerca dell'elaborazione formale attraverso redazioni diverse e traduzioni in dialetto, in lingua, in francese. Partito dall'improvviso, nella sua più vasta accezione teatrale e non teatrale, il Goldoni sarebbe stato preso dalla volontà di sottrarre i valori impliciti nell'improvvisazione linguistica alla loro contingenza, rendendoli espliciti nella parola scritta e precisata dall'autore. Sicché la riforma del Goldoni appare riforma dall'interno dell'esperienza teatrale risolvendo l'improvviso nel quotidiano, nel familiare. Passaggio complesso il cui primo grado può individuarsi in quel documento essenziale dei rapporti Goldoni-commedia dell'arte che è *Il servitore di due padroni*, volto soprattutto a soluzioni «improvvisate», ma già mirante a ricercare nella ricchezza di piani linguistici molteplici una misura comune, un perno centrale costituito dal veneziano. Donde poi le creazioni dialettiche dei *Pettegolezzi delle donne*, della *Putta onorata* e della *Buona moglie*, e le incertezze rilevabili nel *Bugiardo*, a cui può contrapporsi, per la realizzazione linguistica del senso atmosferico e coloristico «concertato», il *Campiello*, la cui realtà più vera è il dialogo non più solo in funzione scenica «impressiva», ma anche in funzione «espressiva» e narrativa coerente ad un mondo nuovo che urge dentro il teatro e lo trasforma, e a quel sentimento intersociale e soprasociale che permette al Goldoni di godere una visione globale della gioia della vita, della vita di tutti i giorni e non solo dei giorni di festa o dei giorni di lavoro (secondo l'affermazione del Givelegov). Qui il linguaggio diviene un condensato o quintessenza di tradizione veneziana e il mezzo espressivo di un'onda di letizia divina, di istintiva e insieme ragionevole felicità, una specie di eternizzazione poetica dell'effimero e del fluire della realtà umana.

Limpido e sottile disegno che incarna in precise osservazioni linguistiche e stilistiche una interpretazione della poesia goldoniana non sociologicamente sforzata né ridotta a «teatro puro» che ci appare ben accordata

originalmente con le piú centrali offerte ed esigenze della critica goldoniana attuale.

LUCIEN LELUC, *Carlo Goldoni à Paris*, «La table ronde», 121 (1958), pp. 116-123.

Breve esposizione delle vicende biografiche e del lavoro teatrale del Goldoni a Parigi, sulla base della comunicazione tenuta dal compianto Henri Bédarida, *Goldoni e la Francia*, al congresso goldoniano di Venezia dell'autunno scorso.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 62°, serie VII, n. 1, gennaio-aprile 1958

MARIO MARCAZZAN, *Illuminismo e tradizione in Goldoni*, «Humanitas», XIII (1958), 4, pp. 282-299.

Indicati i limiti della cultura goldoniana e l'impossibilità di inserire il Goldoni nell'impegno piú attivo e consapevole della cultura illuministica (specie nel senso politico-sociale a proposito del quale il Marcazzan si riferisce alle mie riserve sulla nota tesi del Givelegov), il saggio propone di avvicinare piuttosto il Goldoni ad un illuminismo popolare, ad una forma di personale fruizione, «in ragione d'arte e di vita piuttosto che di esperienza culturale», di atteggiamenti ed echi della cultura illuministica (naturalismo, ottimismo, razionalismo) fusi con una radicale saggezza, frutto di istinto e di esperienza di vita e fatti vivere nella sua arte teatrale tesa soprattutto a rappresentare l'animo umano, a conoscere e a far riconoscere ai suoi contemporanei l'uomo nella sua comune sostanza e dignità viva pur nelle sue concrete distinzioni storiche e sociali. Conoscenza dell'uomo e della sua dignità che anticiperebbe Manzoni e unirebbe in equilibrata fusione echi delle posizioni illuministiche e una istintiva «eredità della civiltà rinascimentale e dei suoi valori».

Ed è soprattutto su questa eredità rinascimentale che il discorso mi sembra farsi piú vago, mentre per quel che riguarda le suggestioni illuministiche penso che, una volta ben chiarita una distinzione della posizione goldoniana rispetto al vero impegno illuministico, nel senso della celebre definizione kantiana non attribuibile al Goldoni, si sarebbe potuto, specie sulla base delle lettere e dei *Mémoires*, portare una piú larga e interessante documentazione della *Weltanschauung* goldoniana, della sua fiducia seria e lieta nella ragione e nella vita, del suo interesse per la vita degli uomini nella loro città e società, della sua antipatia per la filosofia scolastica e per ogni forma di «superstizione» e misticismo (come feci osservare con piú ampio discorso nel mio intervento in proposito nel Convegno goldoniano di Venezia).

GIANFRANCO FOLENA, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, «Lettere Italiane», X (1958), I, pp. 21-54.

È il testo della importante relazione tenuta dal Folena al Convegno goldoniano di Venezia, ora corredata di un complesso di note che in gran parte la integrano (la arricchiscono con ulteriori precisazioni e con alcuni veri e propri abbozzi di trattazione e discussione di temi di storia della lingua che superano lo stesso motivo goldoniano: come la nota prima sul tema della impopolarità o non popolarità delle lingua letteraria nella nostra storia linguistica.

La relazione, la cui importanza è anche relativa alla novità e all'impegno di trattazione di un tema singolarmente trascurato (e spesso rimasto chiuso nel vicolo cieco del pregiudizio puristico variamente rinverdito, a parte spunti importanti del Devoto, del Fubini e del Bacchelli), si articola in due parti essenziali. Nella prima, rilevato come il problema linguistico fondamentale del Goldoni sia un problema di comunicazione di una lingua spontanea di dialogo, il Folena indica come a tale problema corrisponda il porsi del Goldoni nel punto di incontro di una secolare tradizione dialettale veneziana con la comune tradizione italiana ed europea e con il concepire originalmente il dialetto come strumento espressivo, nella sua piena autonomia di lingua parlata, di vero linguaggio. Donde la sua mancanza di ogni complesso di inferiorità nei riguardi della tradizione letteraria arcaicizzante e cruscante: e qui suggerirei un'ulteriore documentazione *ex abundantia* dal volume dei componimenti poetici in cui, come mostrai in una recensione nel n. 2, 1956, di questa rivista, il Goldoni chiarisce con tranquilla distinzione e ironica polemica il suo distacco insieme da Crusca e «poesia» alta, letteraria, pindaresca e classicheggiante. Sicché il Goldoni, che insieme riprendeva (tema svolto dal Folena ampiamente nell'articolo *Il linguaggio di Goldoni: dall'improvviso al concertato* in «Paragone», 94, schedato nel n. 1 di quest'anno) con nuova originale concretezza e storica modernità la vitalità teatrale dell'«improvviso», crea una nuova tradizione di lingua colloquiale e teatrale (con possibilità di svolgimenti nel linguaggio narrativo ottocentesco e contemporaneo, «nel genere linguistico nuovo del dialogo e del narrativo»: dialogo vero e proprio, e offerta delle didascalie goldoniane) e vive concretamente nel suo linguaggio la contemporanea dimensione veneziana e settecentesca nella sua poetica traduzione di una vitalità del presente, dell'attuale e del socievole. Su tale prospettiva cadono le vecchie accuse alle deficienze costituzionali dell'«italiano» del Goldoni anch'esso internamente giustificato (entro un rapporto non di opposizione, ma di articolazione) nel suo valore espressivo e teatrale e nel suo significato importante, nella storia della nostra lingua, di nuova tradizione di lingua media e colloquiale.

Nella seconda parte del saggio si passa così alla precisa articolazione della esperienza linguistica goldoniana, dialettale, italiana, francese, per «metterne in rilievo con le differenze, che non sono di livello, ma di estensione e di inter-

na ricchezza, le strette connessioni, e la vita che vi circola, come in un'ariosa casa veneziana del '700, con la *riva* sul canale, il *mezzà* e il piano nobile». L'analisi del dialetto (che di tutto l'edificio goldoniano è fondamento) mostra, nella sua essenziale tendenza antinormativa e pregrammaticale, l'estrema ricchezza espressiva del nuovo parlato teatrale (contro una stilizzazione stabile del dialetto secondo categorie sociali e situazioni psicologiche fisse) in cui il Goldoni utilizzava artisticamente la natura dialogante del veneziano, la sua logicità intuitiva assai più che razionale, la sua elementare struttura ipotattica con povertà di nessi subordinativi (e dunque forma dialogante più aperta e socievole di quella più chiusa, aforistica, monologante del fiorentino); caratteri sintattici che trapassano dal dialetto all'italiano, mentre passa anche nel dialetto la tendenza a un lessico ricco e neologistico, che nell'italiano più facilmente rifletteva i rapporti mondani e le convenienze sociali. «Va eliminato dunque il sospetto che l'italiano di Goldoni sia una specie di sovrastruttura e il suo dialetto una specie di struttura, segregata dalla storia»: fra i due mezzi espressivi circola sostanzialmente (anche se con maggiori risultati poetici nel dialetto) la stessa vita poetica e vivono le stesse tendenze (fra cui una capacità figurativa documentabile nelle vive metafore di alcune commedie italiane) e il fondamentale senso goldoniano del valore documentario della parola entro una visione ben settecentesca del contingente che regola la vita della lingua come quella dei costumi. In fine lo studio esamina il francese goldoniano, anch'esso da considerare entro una esperienza stilistica di lingua parlata e rivissuto dal Goldoni proprio nella sua essenza analitica eminentemente dialogica secondo una tendenza centrale dell'arte goldoniana che porta ad un andamento dialogante (come ritmo e struttura dialogica) anche nelle pagine narrative: a proposito delle quali il Folena pensa di poter rivendicare una maggiore sicurezza ed efficacia di alcune pagine delle *Memorie italiane* (per l'edizione Pasquali) di fronte alla stesura più uniforme e compatta, ma anche più lenta e disarticolata dei *Mémoires*: punto particolare su cui si possono nutrire dubbi (e si pensi almeno all'episodio dell'incontro con il frate nella barca dopo la cacciata da Pavia).

Un ultimo breve scorcio di storia dell'esperienza artistica goldoniana ripiloga le osservazioni linguistiche nell'affermazione che i capolavori della maturità goldoniana si distinguono per la loro unità insieme linguistica e stilistica, ché «l'ascesa del dialetto come *lenguazo* sempre più radicato nella realtà veneziana e nel costume de la *zente* e anche l'ascesa dell'Italiano come lingua di conversazione civile, umanissima seppur di registro più ristretto, sono concomitanti alla riduzione progressiva del dialetto come caricatura e della lingua come contrappunto giocoso, alla eliminazione dei *clichés* dialettali e degli schemi della Commedia dell'arte, alla vittoria sul secolare plurilinguismo letterario veneziano».

Discorso molto importante per la considerazione del Goldoni nella storia della nostra lingua, ma insieme come nuovo appoggio (se non come unica necessaria introduzione) ad una interpretazione della personalità e della

poesia goldoniana (caduto ogni dubbio sulla sua qualifica di «poesia» nella sua piena accezione) in una dimensione storica (non ridotta alla pura relazione sociologica), e autenticamente poetica, non risolta unilateralmente nella semplice purezza del ritmo musicale-teatrale. Ché, ciò che mi piace sottolineare, è da una parte la possibilità offerta da questo esame linguistico di rinforzare la centrale immagine di un Goldoni veneziano e settecentesco proprio nella sua nucleare tendenza dialogante e socievole e d'altra parte, e contemporaneamente, l'affermazione di una ricchezza linguistica-poetica, che pur nella concretezza della sensibilità sociale e contemporanea è ben lungi dallo schematizzarsi in un duro disegno di programma sociale e presuppone come *primum* la libertà della fantasia creativa, l'individuale e geniale centro della personalità poetica.

MANLIO DAZZI, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 212.

Dopo una rapida delineazione dell'ambiente veneziano settecentesco, il saggio del Dazzi (in sostanziale polemica con le tesi del «candido genio» della Ortiz e della continuità arcadica nella riforma goldoniana del Fubini) afferma la fondamentale serietà della cultura del Goldoni e della sua assoluta novità rispetto all'Arcadia (anzi in netta posizione antiarcadica) come mentalità di evasione letteraria e, se pur con qualche maggior temperamento, rispetto ai tentativi di riforma teatrale del primo Settecento, nonché (di nuovo contro la Ortiz ed altri) la sua decisa rottura con la commedia dell'arte.

Della riforma goldoniana si valorizza così la consapevolezza e decisione solo praticamente attenuate e parzialmente deviate da alcune remore (la necessità di attuare gradualmente la rottura con la commedia dell'arte, il dover fare i conti con gli attori, la polemica con il Chiari) e si afferma la realtà di una precisa poetica qualificata come «sociale» non per un preciso impegno rivoluzionario, per una programmatica volontà di rottura dei rapporti sociali esistenti, ma per un effettivo stimolo dominante di una osservazione critica della società da un punto di vista borghese con apertura di crescente simpatia per il popolo. Osservazione critica nata da un concreto «vivere in borghese», da una fervida partecipazione ai nuovi valori della classe intellettuale borghese veneziana e italiana (non senza l'incentivo di un «pallino politico» che più vivo in gioventù si rivelerebbe poi più liberamente negli ultimi anni francesi al contatto di significative amicizie e degli avvenimenti rivoluzionari). Di tale osservazione critica (artisticamente operante non in forme di copia naturalistica né di arte esplicitamente polemica, ma di poetica tipizzazione realistica) il Dazzi esemplifica poi, in capitoli di esame e di documentazione dalle commedie (ché in queste e non in documenti laterali, come lettere, prefazioni ecc., egli cerca la viva riprova della sua tesi), la particolare consistenza e articolazione studiando l'atteggiamento del Goldoni

nei confronti della nobiltà, della borghesia, del popolo (con un ampio rilievo a vari aspetti e suddivisioni di quelle classi, vivi nella rappresentazione comica goldoniana: cicisbeismo, esterofilia, aspetti feudali; nobili decaduti, nobili borghesizzati; ideali borghesi, donne borghesi; servitori, popolani, contadini ecc.), e concludendo con la ribadita affermazione di un Goldoni «partecipe» – non in forme di violenta battaglia, ma neppure di generico amore per la vita e per gli uomini – del movimento e degli ideali della società settecentesca, moralmente e criticamente consapevole delle ragioni ideali che promuovevano il moto progressivo della società del suo tempo.

Si tratta di un libro certamente vivo e ricco, di cui mal si può rendere conto in un breve riassunto che inevitabilmente fa perdere la complessità dell'esame e l'interesse di tante osservazioni particolari in cui, fra l'altro, risaltano spesso anche rilievi estetici sulle qualità dell'arte goldoniana: poesia di evocazione di una atmosfera calda di vitalità nel chiuso delle case o nell'ariosa concretezza delle vie e dei campielli veneziani, efficacia poetica della lingua parlata e poetica del Goldoni, del suo dialetto reso necessario dalla sua amorosa attenzione ad una realtà intera e precisa (le pagine ad esempio sul *Campiello* e sulle *Baruffe*, in cui, anche se non sempre con intima e forte coerenza, le stesse doti poetiche del ritmo musicale come invero di una poesia della vitalità e del ritmo vitale, vengono adeguatamente sottolineate e valorizzate). Ma un riassunto finisce per smussare anche le contraddizioni e le incertezze che alla lettura minuta più facilmente risaltano e che, pensando ad alcuni precedenti scritti goldoniani del Dazzi (da me schedati altra volta), mi paiono riflettere una centrale incertezza del Dazzi, partito inizialmente da una più decisa volontà di caratterizzare il Goldoni in una prospettiva «progressiva», più vicina alla nota tesi marxista del Givelegov, in una più forte accentuazione dell'impegno illuministico e prerivoluzionario del Goldoni (interesse politico, critica combattiva ecc.) e poi giunto a posizioni più moderate, ma non interamente fuse con le posizioni di partenza. E nello stesso libro si noti almeno il contrasto fra l'enunciazione del titolo (e ai suoi riflessi in molti punti della trattazione) e le numerose correzioni che, anche in punti particolari, smussano quell'impegno di critica militante che mi pare non tutto eliminabile nella qualifica della poetica di Goldoni come poetica «sociale». Troppo spesso si ha l'impressione di una spinta rientrata (specie sui temi più brucianti dell'egualitarismo originario, dei temi antimilitaristici, antifeudali), attenuata anche linguisticamente in qualche «scosserella» (per il *Feudatario*) che non pare adeguata alla precisa realtà anche solo di un critico «lucidissimo e spietato», seppure non di un combattente rivoluzionario; mentre viceversa troppo si riduce a ragioni pratiche (censura, pubblico) la prudenza e l'indecisione goldoniana (tipo finale della *Pamela*). Tutto ciò si dice proprio guardando alla coerenza interna del libro, rispetto al proposito del titolo e a quella che sembra essere stata la prima ragione di una interpretazione animata da una simpatia schietta, non solo letteraria, per il Goldoni.

Certo d'altra parte l'attenuazione notata rende il saggio piú accettabile come contributo ad un generale ripensamento del problema goldoniano piú storicizzato e concretato nell'arricchimento della complessa vitalità goldoniana, dell'interesse goldoniano per il dialogo e il rapporto fra gli uomini entro la ricchezza delle loro caratterizzazioni di società, comunque ben piú che non delle loro «ideologie» politiche per le quali non mi sembra che il Goldoni avesse vero interesse (come a un certo punto il Dazzi dice seguendo la spinta originaria del suo lavoro e citando il Givelegov alle pp. 200-201). Ché qui riappare a tratti la tentazione givelegoviana del Dazzi (interesse politico anche se ridotto a «pallino», avvicinamento al Parini ecc.). Né starò qui a ripetere a lungo quanto già dissi in proposito altrove: l'interesse politico del Goldoni anche nelle ultime pagine dei *Mémoires* è incertissimo (si ricordino le pagine compiaciute e sincere con cui descrive la sua vita a corte e la benevolenza del re nei suoi confronti). E l'avvicinamento frequente al Parini ribadisce proprio la netta distanza che separa i due poeti quanto ad impegno riformatore e a consapevolezza illuministica (e ad inserimento in una battaglia concreta che per il Parini si avvantaggia della consapevole collaborazione con un vero gruppo di intellettuali militanti e con un governo riformatore). E dal Givelegov ritorna la dubbia formula del poeta dei giorni di lavoro, tendenziosa e insufficiente a definire la poetica simpatia del Goldoni per gli uomini e la loro vita nella sua laboriosità e nei suoi abbandoni conviviali e festosi.

D'altra parte, se è innegabile la sensibilità del Goldoni alla situazione sociale dei personaggi e dei loro rapporti (con tutto ciò che arricchisce la loro concretezza e i motivi della loro comicità), la ricerca di una loro tipizzazione sociale e morale non deve escludere tutta quella ricchezza e finezza di rappresentazione psicologica in una direzione umana piú universale che in questo esame appare meno considerata (si pensi ad es. agli *Innamorati*, al mirabile svolgimento delle inquietudini amorose alla cui perfezione di sfumature il Goldoni giunse attraverso un intimo arricchimento della sua esperienza umana ed artistica, nata dal tema del «bisegar» nel cuore degli uomini e non da una pura attenzione critica alla società).

Da questo punto di vista mi pare sintomatica l'assenza del Momigliano nella discussione con la critica che il Dazzi istituisce nel corso del suo libro (ricorrendo ad un sistema di citazione per sigle in verità quanto mai faticoso e sconsigliabile). L'autore sente il bisogno di giustificarla allegando l'estraneità alle finalità del suo lavoro dell'esegesi momiglianesca, di carattere psicologico. Ma in realtà, a parte il fatto che le analisi del Momigliano mal possono ridursi a pura critica psicologica, quell'assenza mi par confermare invece come alla tesi del Dazzi manchi appunto l'attenzione alla complessità e ricchezza della poesia goldoniana nel suo fondo poetico piú intero e che, da tal punto di vista, qualcosa di fondamentale sfugga ad un libro che pur ambisce giustamente a dare una immagine sintetica e centrale del poeta Goldoni.

Una discussione a parte meriterebbe poi la parte iniziale in cui la reazione

alla tesi «arcadica» del Fubini, pur ben accettabile contro un pericolo di eccessiva letterarizzazione del Goldoni (e di riduzione della novità della sua riforma) appare viziata da una considerazione troppo convenzionale dell'Arcadia di cui alcune fondamentali esigenze furono indubbiamente essenziali (anche se rivissute e trasformate in una nuova disposizione di poetica personale e storica) nel complesso distacco del Goldoni dalla commedia dell'arte. Non punterei comunque, a distinguere Arcadia e Goldoni, sulle figure dei contadini che, nella esperienza realistica poetica del Goldoni, mi sembrano in generale costituire la zona piú letteraria e indiretta.

Ma i dissensi e le osservazioni non tolgono che questo libro debba essere considerato come un momento importante nella discussione goldoniana contemporanea.

FRANCO FIDO, *Per una lettura storica delle commedie goldoniane*, «Belfagor», XII (1957), 6, pp. 32.

Inquadrata la posizione del Goldoni, piú che in uno sviluppo teatrale-letterario, in una nuova situazione politico-sociale di metà Settecento, quando i nuovi nuclei borghesi cittadini formarono un nuovo pubblico disgustato dell'indifferenza morale e della povertà intellettuale della commedia dell'arte e chiesero un teatro ispirato ai loro ideali di natura e ragione, il saggio si volge a descrivere il rapporto fra il Goldoni e la borghesia veneziana (nel suo duplice ufficio di ispiratrice e destinataria delle sue commedie): quella borghesia di mercanti alla cui «filosofia», ai cui valori di schiettezza, moderazione, onore, laboriosità, il poeta partecipava e nei confronti della quale egli esercitava la sua satira della nobiltà e specie di quella nobiltà oziosa e povera (i barnaboti) che costituiva il peso maggiore della situazione veneziana e persino la piú seria minaccia a quell'ordine costituito che il Goldoni non voleva rompere, ma internamente riformare, col suo moderato illuminismo e ottimismo, tentando semmai di scuotere i nobili dalla loro inerzia e di riportarli alla dignità di una vita attiva, ricordando loro la funzione sociale dei loro antenati. Riducendo così i principi illuministici alla concreta situazione veneziana e all'ideale della «buona famiglia» in un periodo in cui, a metà secolo, il vero e proprio ideale mercantilistico tramonta, il Goldoni rifletterebbe nelle sue commedie fra '50 e '60 (quando i suoi mezzi artistici maturano e si precisano i suoi giudizi sulla società veneziana contemporanea) le preoccupazioni dei borghesi veneziani, la loro nuova attenzione alla campagna, i loro nuovi ideali dell'«apatista» e della vita in villa (con un riflesso anche della esperienza toscana) per giungere poi nelle ultime grandi commedie veneziane ad una sua interpretazione della crisi del regime oligarchico veneto e della caduta del vecchio costume patriarcale-mercantile con la nuova scoperta della dignità del popolo minuto e con l'ultimo ideale del cittadino di buon cuore, dotato di un senso nuovo e generoso dei rapporti sociali. Tentativo di ricostruzione dell'*iter* goldoniano come

mosso fondamentalmente dalla sensibilità con cui il commediografo intuì il movimento della società veneziana, che il giovane studioso presenta come atto «se non altro a rifiutare l'immagine di un Goldoni indifferente e superficiale come l'altra opposta di un Goldoni pregiacobino e cosciente apostolo di rivoluzione»: ché ad un'altra rivoluzione egli invece approdò in campo letterario «contro l'evasione in Arcadia, contro l'alibi accademico e cortigianesco della letteratura metastasiana». Conclusione che riduce indubbiamente di molto il pericolo di forzatura di questa lettura sociologica (più che storica nel pieno senso che questa parola non può non assumere quando si tratta della storia della poetica e della poesia) nella direzione di un impegno riformatore-rivoluzionario assurdo nel Goldoni. Ma anche in questo ambito più accettabile (e indubbiamente con offerte e stimoli apprezzabili) varie sono le obiezioni che si possono muovere al disegno presentato dal Fido. Anzitutto proprio l'eccessiva trasformazione della sensibilità goldoniana per la viva materia delle sue commedie (della quale poi fan parte precipua quella più profonda e generale realtà umana, quel mondo degli affetti, quella mobile e aperta realtà delle inquietudini e delle gioie degli uomini in ogni loro condizione sociale da cui prende slancio il suo ritmo poetico) in una programmatica serie di impostazioni critiche, di vere e proprie «tesi» consapevolmente sostenute, ed eccessiva appare la coincidenza istituita troppo schematicamente fra un'analisi della società veneziana e lo svolgimento della poesia goldoniana. E basti ricordare in proposito l'evidente forzatura di una battuta di siora Felice «siè un poco più civili, trattabili, umani» che nasce dal profondo ideale civile, socievole, umano del Goldoni, in una precisa lezione rivolta alla borghesia veneziana, in una sua precisa fase di crisi, per una partecipazione più cordiale e attiva alla vita della società. Ché poi l'aderenza più vicina alla realtà concreta e amata di Venezia non deve irrigidirsi troppo in un puro colloquio del poeta con il semplice pubblico veneziano e, più, in una funzione di collaborazione didascalica, riformatrice cittadina. Mentre troppo si perde di vista (anche se l'impegno del saggio non ne esclude una possibile integrazione) la dimensione teatrale solo inizialmente ricordata per una risoluzione solo politico-sociale della crisi della commedia dell'arte. Crisi, fra l'altro, iniziata assai prima delle nuove condizioni politiche di metà Settecento entro quella civiltà razionalistica-arcadica di primo Settecento che pur rappresentò un primo, graduato inizio (anche se con chiari pericoli di nuove evasioni letterarie e con la sua insufficienza di profondità) di nuove preoccupazioni civili e socievoli, collaborò alla formazione di nuovi valori di buon senso, natura e ragione che già portavano a reagire alla commedia dell'arte. E se è errato ridurre Goldoni ad un semplice prosecutore della riforma arcadica, errato è pure recidere ogni rapporto suo con quella e con i tentativi di riforma del teatro di primo Settecento, così come, se è vero che la poesia goldoniana è ben diversa e «moderna» da quella metastasiana e giunge a postulare un ben diverso senso della concretezza realistica e della modernità del linguaggio poetico, non deve dimenticarsi, quando si guardi più attentamente al Goldoni poeta dei sottili moti dell'animo e del ritmo patetico,

una lezione metastasiana nella sua formazione, non spregevole né inutile (non si dimentichi l'avvertimento del Momigliano su Goldoni metastasiano).

PIERO CAMPORESI, *Goldoni, Venezia e i romantici*, «Convivium», n.s., II (1958), pp. 170-173.

Ribadisce il giudizio sostanzialmente negativo dei romantici del «Conciliatore» sul Goldoni e lo spiega, in parte, con ragioni etico-politiche precisate anche nel fastidio con cui i nostri romantici consideravano la Venezia decaduta e «turistica».

MANLIO DAZZI, *Il poeta della «Biondina in gondoleta» e i suoi tempi*, «Nuova Antologia», XCIII (1958), 1890, pp. 164-184.

Nell'almanacco «El Schieson Venezian senza peruca per l'anno MDC-CXCVIII. Cosmopoli» identificato come opera di Antonio Lamberti, il Dazzi mette in rilievo l'atteggiamento prudente e dolente del poeta veneziano di fronte agli avvenimenti della caduta della vecchia repubblica e della cessione di Campoformio adombrati in una fiacca novelletta allegorica di seduzione e abbandono di una fanciulla da parte di un avventuriero (Napoleone): avventuriero a cui più tardi il Lamberti, temperamento debole e poeta privo di forte centro morale, non mancò di inneggiare. Ma al Dazzi preme sottolineare comunque l'interesse che il Lamberti ebbe per i casi della sua patria e più ancora l'acuta distinzione di classi e ceti sociali nella Venezia settecentesca documentata nelle inedite *Memorie degli ultimi cinquant'anni della Repubblica di Venezia* (conservate in una trascrizione del 1844 alla Marciana, Documenti Rossi, Mss. it., cl. VII, 1454-1456). Da tale documento deriva un arricchimento nella analisi articolata del popolo veneziano che può aiutare «a una interpretazione meno grezza dei personaggi goldoniani».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 62°, serie VII, n. 2, maggio-agosto 1958

CARLO GOLDONI, *Le smanie per la villeggiatura*. Introduzione e commento di Nicola Mangini, Casa editrice Oreste Barjes, Roma, 1959, pp. XXXI-98.

Accurata edizione della commedia goldoniana, munita di un commento garbato e utile, e di una introduzione che giunge alla presentazione della trilogia e della commedia pubblicata, dopo un discorso generale sul Goldoni, sulla sua poetica di «Mondo e Teatro», sulla sua arte come risultante «di un sicuro istinto teatrale congiunto ad una gioconda fantasia»: dove per

la verità l'impegno di una presentazione scolastica non appare inciso da una piú originale volontà di impostazione critica. Danno qualche fastidio alcune formule enfatiche e ben poco caratterizzanti come quella secondo cui «il mito della donna ha trovato la sua espressione piú compiuta nel personaggio di Mirandolina, la piú famosa locandiera del teatro di tutti i tempi» o il ricorso a definizioni critiche ben poco originali come quella di G.B. De Sanctis («il titolo stesso è goldonianamente indovinato ecc. ecc.»). Non vedo bene, poi, la precisa consistenza dell'osservazione secondo cui, pur nell'ammessa sicura capacità di caratterizzazione dei personaggi nelle *Smanie*, si aggiunge che «quando le esigenze sceniche lo richiedono, l'autore non esita a sacrificare la coerenza artistica del personaggio».

MANLIO DAZZI, *Premessa al «Cavaliere di spirito» ridotto in prosa da Carlo Goldoni*, «Paragone», 96 (1957), pp. 3-11. Carlo Goldoni, *Il Cavaliere di spirito o sia la donna di testa debole, trasportata dal verso martelliano alla prosa* (con due componimenti per le nozze di Maria Antonietta), *ibidem*; pp. 12-70.

Il Dazzi pubblica la riduzione in prosa del *Cavaliere di spirito* quale si trova inedita in un manoscritto del codice miscelaneo VI-76 dell'Archivio queriniano (con l'aggiunta in appendice di due componimenti in versi per le nozze di Maria Antonietta) e ne dimostra, in maniera sostanzialmente plausibile, la paternità goldoniana. La premessa precisa l'origine della commedia e del rifacimento in prosa e nel loro confronto sottolinea l'interesse della commedia «come un'eccezione nel teatro goldoniano», nella sua galante fragilità (in cui si può vedere una qualche influenza di Marivaux) e nel suo scarso impegno psicologico e sociale, mentre indica il miglioramento formale ottenuto nella riduzione in prosa, in un parlato teatrale tanto piú genuino e goldoniano. Gli accenni generali alle commedie in versi del periodo '53-58, che del resto si definiscono poco impegnativi anche in relazione al modesto compito di presentazione dell'inedito, puntano sul carattere di tentazione fuorviante di quel lungo esercizio in gran parte stimolato da ragioni pratiche e contrastante con la poetica antiletteraria del Goldoni: tema su cui si potrebbe discutere nella misura almeno della valutazione di una esperienza letteraria non tutta negativa, non in sede di risultati (a parte l'importanza ben sottolineata anche dal Dazzi dell'esercizio in versi nel dialetto con culmine nel *Campiello*), ma in forma di arricchimento di piú complesse possibilità espressive della parola e del dialogo, soprattutto in direzione degli *Innamorati*.

VITO PANDOLFI, *Natura e confini della riforma goldoniana*, «Paragone», 100 (1958) pp. 21-32.

Piú che le considerazioni sul mondo etico del Goldoni sono interessanti in questo articolo le osservazioni piú peculiarmente teatrali sui rapporti tra

la riforma goldoniana e la commedia dell'arte, rivisti in una immagine assai storica e precisa come rifiuto delle forme meccaniche e non piú contemporanee della commedia improvvisa e insieme recupero di una viva tensione mimica e scenica, attraverso la pratica collaborazione con gli attori che ancora da quella educazione teatrale derivano la loro maggiore forza scenica.

FRANCESCO FLORA, *Il «Feudatario» e gli ordini sociali nel teatro del Goldoni*, «Letterature moderne», VII (1957), 6, pp. 661-683, VIII (1958), 1, pp. 17-41.

Già il Givelegov, nel saggio tradotto nella «Rassegna sovietica» (settembre 1953), aveva dato grande importanza al *Feudatario* nella sua interpretazione di un Goldoni programmaticamente antinobiliare e propagandista di una polemica borghese prerivoluzionaria. Importanza nuovamente e contemporaneamente attribuita a quella commedia, artisticamente assai debole, dal Dazzi nel volume da me recensito nel n. 2 del 1958, e dal presente saggio del Flora. Questi parte appunto da una rilettura della ricordata commedia in cui rileva un'iniziale audacia (la bastonatura del feudatario, la rivolta dei contadini in difesa del proprio onore) e un finale ripiegamento (l'atto di umiltà dei contadini verso il feudatario divenuto di punto in bianco ottimo e ragionevole padrone), per dimostrare, attraverso un lungo *excursus* sulla poetica e sulla tematica goldoniane, un sostanziale sdoppiamento del commediografo fra un moralismo convenzionale di tipo arcadico (la voce insomma di Polisseno Fegeio, ammiratore degli improvvisatori e conformista e «apatista» nella sua vita privata) e una ben diversa posizione di critica dei vecchi ordini e di simpatia umana per il cosiddetto «basso rango». La concezione goldoniana del vivere, osservata nei suoi consapevoli valori logici e morali, non investe affatto il tema di un rinnovamento della società, ma «che l'occhio dell'artista si sia fermato sulla degenerazione della nobiltà e sulla rivolta dei contadini è l'inizio di quella chiaroveggenza dell'arte che pur non prendendo consapevole partito contro una situazione prelude a porre il problema di una piú sana e meno futile e piú giusta società». Proposta molto acuta e, anche su di un piano generale, molto sollecitante (e prova comunque di una nuova significativa apertura alla difficile posizione storica del Goldoni e della difficoltà di prospettarla in una decisa presa di posizione illuministica combattiva e programmatica), ma non pienamente accettabile sia per l'importanza sproporzionata attribuita al *Feudatario* (dove l'«artista» è poi debolissimo), sia per l'eccessiva accentuazione negativa e positiva del conformismo della poetica consapevole e dell'audacia, dell'istintiva, ingenua attività poetica. Ché si potrebbe mostrare (accettando pur questo piano di distinzione) come anche in sede di dichiarazioni non manchino riflessi dell'«audacia» goldoniana (la prefazione delle *Baruffe*) e viceversa come anche l'artista

abbia chiare componenti di gusto idillico e di simpatia per un'armonia non distruttiva degli ordini esistenti.

MARIO BARATTO, *«Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni*, Venezia, 1957, pp. 68.

Il Baratto, già noto per due interessanti studi sulla poetica teatrale dell'Aretino e del Ruzzante (impostati in maniera assai simile a questo saggio goldoniano, e dunque prova di un'apprezzabile ispirazione critica di fronte a tante esercitazioni puramente «titolografiche»), offre in questo studio un notevole contributo all'attuale problematica goldoniana, notevole anzitutto per la decisione e chiarezza dell'impostazione, anche se viziato da una corrispettiva schematicità, che si rivela anche in un troppo deciso distacco del Goldoni dalla cultura di primo Settecento (in reazione alla nota tesi del Fubini che, di per sé poco accettabile, andrebbe però calcolata entro una articolazione più ricca, ma non abolita, del passaggio da Arcadia a zona latamente illuministica). Il Baratto muove dalla considerazione della poetica goldoniana riscoprendo nei suoi noti termini di mondo e teatro due direzioni e due esperienze che tendono ad integrarsi e a riproporsi in uno sviluppo di arricchimento e di concretezza rivisti soprattutto nella successione di momenti dell'indagine e rappresentazione poetica della realtà ambientale e sociale. Prima la scoperta della realtà veneziana e della classe mercantile veneziana distinta dal popolo e in polemica con la decadenza economica e morale della nobiltà, attiva nella fede e nell'esercizio dei suoi valori di produttività e di reputazione-credito: personaggio rappresentativo ne è Pantalone nella sua ricerca più individuale e familiare di consistenza economica, di onorabilità mercantile, di socievolezza bonaria e poco combattiva. Ma alla metà del secolo la realtà veneziana viene subendo una crisi involutiva che vede da una parte una più forte ripresa della pressione oligarchica e dall'altra un indebolimento delle forze borghesi fattesi più conservative e chiuse al moto progressivo e riformatore di altri paesi. Così anche la poetica goldoniana è spinta dalla sua logica interna di rappresentazione teatrale del mondo circostante, a trasferire la sua attenzione dal contrasto fra nobiltà e borghesia a quelli interni alla stessa borghesia (sessi e generazioni), a riflettere le incertezze di questa fra vecchio e nuovo, a delineare prospettive evasive-idilliche, patetiche e nostalgiche, fra il nuovo Pantalone fattosi «rustico» e conservatore e la dinamica poco conclusiva della vita familiare presa fra conservazione e bisogno di vita.

Con la conseguenza di un rischio per la poesia goldoniana che verrebbe a riacquistare il suo slancio realistico-comico quando la poetica goldoniana avverte l'esaurimento della propria materia concreta (la vita borghese) e si volge, rinnovando insieme i propri mezzi espressivi al contatto di una

nuova realtà, alla vita del popolo, della plebe di cui essa scopre l'autonomia comica, l'autentico ritmo vitale fra interessi pratici, affetti, sentimento della propria cordiale solidarietà: il mondo delle *Baruffe* insomma.

Certo, come dicevo inizialmente, si avverte in questo saggio un pericolo di schematicità (e in parte valgono qui certe considerazioni generali fatte da me nelle schede sul libro del Dazzi e sul saggio del Fido), ma indubbiamente l'applicazione di poetica da parte del Baratto è interessante e il rapporto fra il teatro goldoniano e la società veneziana è riportato appunto più legittimamente all'interno della poetica goldoniana di quanto non avvenga in altri saggi di simile impostazione.

LUIGI POMA, *Rassegna goldoniana*: Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, 1957; Francesco Flora, *Il «Feudatario» e gli ordini sociali nel teatro del Goldoni*, in «Letterature moderne», novembre-dicembre 1957, gennaio-febbraio 1958; Mario Marazzan, *Illuminismo e tradizione in Goldoni*, in «Humanitas», aprile 1958; Mario Baratto, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni, Venezia, 1957; Franco Fido, *Per una lettura storica delle commedie goldoniane*, in «Belfagor», novembre 1957; Vito Pandolfi, *Natura e confini della riforma goldoniana*, in «Paragone», agosto 1958; Gianfranco Folena, *Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato*, in «Paragone», ottobre 1957; Id., *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in «Lettere italiane», gennaio 1958. «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVI (1959), 413, pp. 118-127.

Presentando con brevi e misurati giudizi i contributi goldoniani considerati più notevoli dell'anno del centenario (e puntando soprattutto su quelli del Folena e del Baratto), il recensore ne ricava alcune considerazioni generali sull'attuale momento del problema critico goldoniano, caratterizzato da uno spostamento dell'attenzione dai valori «puri» di intreccio scenico, di ritmo e concertazione dialogici a una tematica umana e storica, con la conseguente riscoperta di un impegno etico del Goldoni di fronte ai fermenti del proprio tempo. Riscoperta di cui pure (non senza qualche incertezza nel rapporto fra i giudizi sui vari contributi) il Poma rileva le possibili forzature in senso programmatico-sociale e viceversa le versioni troppo limitative e tradizionali, mentre avverte il rischio di contrapporre, in reazione alle tesi musicalistiche, un'immagine del commediografo altrettanto parziale ed univoca e troppo poco aperta alla considerazione del carattere scenico dell'opera goldoniana a cui gli studi di carattere più formalistico del periodo precedente portarono il contributo di analisi talora fini e illuminanti. Si presenta dunque l'esigenza di un ulteriore assetto critico non in forma di eclettico compromesso delle tesi contrastanti, ma come una più sintetica e interna ricostruzione della personalità goldoniana e dell'intero sviluppo della sua attività creativa.

GIANFRANCO FOLENA, *Per un vocabolario del veneziano di Goldoni*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXVII (1959), pp. 79-101.

Dando notizia del progetto di un vocabolario goldoniano sotto il patrocinio dell'Istituto Veneto e della Direzione generale delle Accademie e Biblioteche, vocabolario che costituisce il primo esempio di un vocabolario dialettale fondato organicamente sull'opera di uno scrittore, il Folena ricorda come già lo stesso Goldoni nella prefazione delle *Massere* vagheggiasse un vocabolario veneziano «per uso delle *sue* commedie». Di tale progetto goldoniano non rimangono che le briciole nelle postille a piè di pagina delle commedie, che sono comunque il punto di partenza per un vocabolario goldoniano e che, magari attraverso minuzie, aprono spiragli sullo spettacolo vasto e mutevole del linguaggio goldoniano e chiariscono ulteriormente come il Goldoni, «così sensibile alla vita della parola (non solo dialettale, ma anche italiana), dentro il contesto, e così attento e sapiente nel dosare sinonimi e nel calibrare le parole secondo caratteri ed ambienti, fosse indifferente alla parola isolata, al termine di vocabolario, agli antipodi in ciò di tanti letterati e linguaioli toscani e non toscani del suo tempo».

CARLO GOLDONI, *Commedie*, a cura di Giuseppe Petronio, Rizzoli, Milano, 1958, 2 voll., pp. 995 e 1021.

Questa larga scelta di commedie goldoniane (26 commedie), munita di brevi note introduttive e di un essenziale commento esplicativo, è preceduta da un discorso critico che il Petronio definisce piuttosto «indicazione di temi e di direzioni di studio» («analisi delle condizioni nelle quali il poeta operò e dell'influsso di queste condizioni sulla sua opera; significato culturale e sociale della riforma goldoniana; rapporti tra questa riforma e la civiltà teatrale europea nella seconda metà del Settecento; storia interna dell'arte goldoniana; definizione precisa del suo realismo; valore estetico e storico di quel teatro»). Comunque, anche tenendo conto di questo carattere più di programma che di realizzazione, nello sviluppo rapido e mosso del discorso del Petronio mi sembrano un po' sacrificati, fra i temi sopra enunciati, quelli più inerenti alla caratterizzazione della poesia goldoniana e alla sua storia interna delineata come passaggio da naturalismo a realismo e progresso coerente di tecnica teatrale, di ricchezza umana e di attenzione sociale (con centrale nesso nella coscienza del rapporto profondo tra carattere e condizione sociale). E certo più lunga attenzione vien rivolta alle «condizioni» del poeta di teatro settecentesco: convenzioni teatrali vere e proprie, remore della censura, calcolo del pubblico e degli attori. Che sono rilievi non nuovi, ma certo più fortemente collegati fra loro, allo scopo di una presentazione più concreta dell'operare goldoniano e di una spiegazione di certi limiti dell'opera goldoniana. Dove, per quel che riguarda il preciso rapporto fra

poeta e individuati attori nella creazione dei suoi personaggi, mi pare che non si debba poi esagerare circa una destinazione e commisurazione del personaggio all'attore, comunque da non estendere a carattere perenne della pratica goldoniana quando si pensi alle grandi «tabernarie» in cui molto improbabile appare l'uso di tale procedimento.

La parte centrale del discorso del Petronio è poi quella riguardante la posizione del Goldoni nell'illuminismo e l'aspetto sociale della sua opera (con un interessante accenno alla possibile impostazione di un rapporto fra la riforma goldoniana e aspetti del nuovo teatro settecentesco europeo). E qui mi pare che il Petronio, accettando la formula felice del Valeri, di un «illuminismo popolare» del Goldoni, e risolvendo l'aspetto sociale dell'opera goldoniana nella ricordata coscienza del rapporto profondo tra carattere e condizione sociale, assuma sostanzialmente una tesi assai cauta, anche se poi parli altrove più esplicitamente di un Goldoni polemico e riporti addirittura nella sua scelta (per il resto molto accettabile) le *Femmine puntigliose*, che artisticamente dicono ben poco, per l'importanza che egli attribuisce forse eccessivamente a quella commedia come portatrice delle «convinzioni ideologiche» del Goldoni. Mi pare insomma che si avverta al fondo di questo discorso, certo assai interessante e brillante, una qualche incertezza fra l'attribuzione al Goldoni di ideologie e impegnatività ideologica e sociale e semplice rilievo di una fede illuministica popolare, e di una capacità e volontà goldoniana di caratterizzazione sociale dei personaggi e di rappresentazione realistica della società veneziana. E forse, mi pare, con una certa sproporzione fra la sostanziale portata di critica «nuova» (cioè marxista) di queste pagine e la maggior decisione con cui il Petronio definisce la sua posizione nella nuova critica marxista di cui parla nel volume di storia della critica goldoniana qui sotto segnalato.

GIUSEPPE PETRONIO, *Goldoni. Storia della critica*, Palumbo, Palermo, 1958, pp. 138.

Questo nuovo profilo della critica goldoniana segue a poca distanza di anni quello dello Zampieri raccolto nel secondo volume dei miei «Classici italiani nella storia della critica» e se ne differenzia per una breve antologia della critica e per la volontà di un più deciso orientamento direttivo in senso storicistico-marxistico, che dovrebbe poi caratterizzare (o comunque orientare ancor più storicisticamente) tutta la collana Palumbo diretta dal Petronio. Non starò qui minutamente a discutere né sulla decisività e delle antologie (in genere assai scarse) e del suddetto orientamento quanto a motivazione scientifica della nuova collana, così cronologicamente vicina all'opera precedente, né sulla forza unitaria di quell'orientamento a quanto si può ricavare dai volumetti finora usciti (lo Scalia in una recente recensione su «Mondo operaio» colloca i vari autori in questa scala: il cattolico

Mazzamuto, il crociano ortodosso Maier, il crociano filologico Santangelo, il premarxista Del Monte, il marxista Petronio: né sto qui a discutere sulla precisione e felicità di tali appellativi). Dirò senz'altro che il volumetto presente di Petronio corrisponde ad una impostazione tutt'altro che semplicemente ripetitoria di precedenti saggi, soprattutto per quel che riguarda (e così nel volumetto pariniano) la parte più recente della critica. Ché il suo saggio, pur inevitabilmente ripercorrendo nomi e nodi della storia tracciata dallo Zampieri (come inevitabilmente avviene in lavori così simili e vicini di tempo), batte decisamente sulla prospettiva di un'immagine del Goldoni realista e storicamente impegnato nel suo tempo ideologico e sociale e punta su di un recente rinnovamento marxista del problema goldoniano, di cui il recentissimo discorso critico del Petronio (l'introduzione alle *Commedie* qui sopra segnalata e in parte nell'antologia) viene ad essere l'ultimo risultato; rinnovamento che si sarebbe iniziato con il saggio del Givelegov rompendo la linea delle interpretazioni idealistiche e decadentistiche novecentesche. Ora, a parte la discutibilità generale di una storia della critica che troppo chiaramente vien fatta culminare nella posizione stessa del suo estensore (di solito ciò avviene quando la storia della critica è solo introduzione diretta ad un'opera propria, o avviene comunque in maniera più implicita e problematica), non direi che la linea tracciata da Petronio sia pienamente soddisfacente, così rigida e risolutamente manichea come essa si presenta soprattutto nella parte novecentesca. Dove più si fa tendenziosa e parziale rispetto alle molte offerte critiche dette idealistiche e decadentistiche e rispetto alla complessità di una interpretazione nuova del Goldoni che rappresenti davvero una «storicizzazione integrale» nel senso che si deve dare a tale mèta ambiziosa quando si tratta di poesia. Ché riconoscerla già nel saggio del Givelegov senza precise limitazioni (parlai io per primo di quel saggio e ne riconobbi il valore stimolante, ma insieme indicandone i limiti ben evidenti) significa appunto accettare una versione di quella mèta critica assai parziale ed elementare (a parte il fatto che nella presentazione petroniana del saggio del Givelegov pare poi smussarsi un po' troppo la maggior decisione della formula di un Goldoni programmatico propagandista delle nuove ideologie borghesi). Troppo facile è la riduzione tutta negativa della ricchezza di contributi estetico-psicologici, di effettive interpretazioni di aspetti della poesia e della dimensione teatrale del Goldoni, che pur presentano ad un critico decisamente storicistico, certi saggi novecenteschi, come quelli anzitutto di un Momigliano. E troppo facile la linea tutta positiva della nuova critica (di cui poi mancano alcune voci interessanti dell'anno del centenario) come piuttosto artificiosa la funzione di «ponte» attribuita alle pagine del Sapegno in cui la qualifica di realismo goldoniano è in realtà poi tutta riferita, quanto a poesia, alla tesi della nostalgia del piccolo mondo antico derivante dal Gimmelli. Ciò che può confermare come la linea sia un po' troppo preconstituita in vista di una finale e non problematica risoluzione positiva nell'intervento di un

indirizzo critico di cui l'estensore della storia rappresenterebbe poi l'ultimo risultato attuale.

In conclusione, ripeto, il recente volume del Petronio è lontano nettamente dal pericolo, assai grave, di una storia della critica anodina e puramente registratrice, ma l'altro rischio di rigidità e di preconstituita soluzione finale è qui francamente troppo aperto per non suscitare dissensi proprio da parte di chi condivide pienamente l'esigenza di una impostazione storicistica, sia nella critica che nella storia della critica.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 63°, serie VII, n. 2, maggio-agosto 1959

ATTILIO MOMIGLIANO, *Studi goldoniani*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1959, pp. 239.

Preceduti da una «testimonianza a Attilio Momigliano» di Vittore Bionca, diligente curatore del volume, vengono qui ripubblicati tutti i saggi goldoniani del grande critico piemontese. Non occorrerà sottolineare l'importanza e l'utilità di questa raccolta che offre agli studiosi saggi non facilmente reperibili e che nella loro compresenza meglio permettono la conoscenza e la valutazione dell'importante contributo goldoniano del Momigliano: un contributo non solo fondamentale nella storia del problema critico goldoniano, ma assai significativo nell'attività del critico e proprio in una delle sue dimensioni di interesse vivo per la comicità e la «divina» letizia come aspetti ben pertinenti al regno della poesia.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Ettore Bonora, Loescher, Torino, 1960, pp. 426.

Preceduta da alcune pagine introduttive del Bonora sugli studi goldoniani del Momigliano, viene integralmente ripubblicata la prima edizione (del 1914; ché quella del 1926 era stata ridotta) della bellissima antologia goldoniana in cui il Momigliano risistemava i suoi risultati critici precedenti in una interpretazione del mondo goldoniano fatta attraverso una scelta di commedie (*Ventaglio*, *Locandiera*, *Rusteghi*) ritenute significative per diversi aspetti della poesia goldoniana, e un'ampia raccolta di brani dei *Mémoires* e di altre opere atte a rilevare i caratteri dell'uomo, dello scrittore, del mondo da lui rappresentato artisticamente, della sua formazione e del suo svolgimento. Con una partitura antologica estremamente originale e un'aderenza a criteri direttivi che, in quella fase dell'attività del Momigliano, mi paiono molto interessanti ad intendere la vastità e la ricchezza della sua tematica e problematica critica: scopo fondamentale l'illuminazione critica del valore

estetico realizzato (su cui punta il commento dichiaratamente «estetico»), ma insieme attenzione alla nascita dell'opera nelle ragioni interne dell'uomo e nel suo svolgimento.

RENATO BERTACCHINI, *Rassegna goldoniana*, «Studium», L (1959), 9, pp. 627-637.

Tracciando un breve quadro delle linee della critica goldoniana del Novecento si sofferma su alcuni saggi recenti, del Folena, del Dazzi, del Petronio, facendo riserve soprattutto alla interpretazione diretta e alla storia della critica di quest'ultimo per una eccessiva attribuzione al Goldoni di «chiarezza di intenzioni critiche» e di «consapevole funzione di portavoce sociale».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 64°, serie VII, n. 1, gennaio-aprile 1960

LUIGI RUSSO, *Il teatro di Carlo Goldoni*, «Belfagor», XV (1960), 3, pp. 257-269.

È il testo di una conferenza tenuta alla Sorbona e perciò inevitabilmente il discorso critico è disposto in forma più conversevole e aperta. Vi si possono rilevare, intorno alle questioni che il Russo discute, varie affermazioni di metodo sempre importanti. Quella della necessità di distinzione storica su parole spesso troppo livellate, come realismo («il realismo settecentesco è molto diverso dal realismo dell'Ottocento: questo è di genesi romantica, quell'altro è un realismo di genesi per dir così naturalistica e di scaturigine galileiana»), il rifiuto di uno studio dell'opera goldoniana secondo la partizione di commedie di carattere, d'intreccio, d'ambiente, e della necessità di studiare «l'opera del Goldoni geneticamente, nella sua nascita e nel suo sviluppo, aborrendo dal metodo classificatorio che non è mai proprio delle scienze storiche ma semmai delle scienze naturali»; l'avvertimento sui rischi della critica marxistica («insieme con la loro veduta nuova, spesso si accompagna un'interpretazione dei testi che va al di là dei giusti termini dell'opera goldoniana», anche se ciò avverrebbe secondo una tendenza prevaricatrice di ogni critica data la «politicalità preterintenzionale» di ogni critica non puramente cronistica). Rispetto al problema della collocazione storica del Goldoni il Russo rifiuta la sua retrodatazione arcadica, e insieme la interpretazione marxistica, proponendo semmai la formula di un teatro goldoniano come «teatro populista» e sottolineando il fatto che il Goldoni (anche per quanto risulta dalla impostazione dei *Mémoires* come «tentativo» di autocritica, con residui di memoria come curiosità aneddótica) rimase in molte cose a mezzo: «fu un demicattolico inconscio, e non in tutto un uomo moderno consapevole della sua autonomia».

CARLO GOLDONI, *Teatro scelto*, a cura di Gian Antonio Cibotto, Editrice Colombo, Roma, 1958, pp. 315.

La piccola antologia (*Locandiera, Baruffe chiozzotte, Ventaglio*), non commentata, è munita di piccoli glossari, da una nota biografica, da un'antologia critica, e da una lunga introduzione che, in un discorso non tutto ugualmente teso coerente e convincente, ma pure non privo d'interesse, punta su di una formulazione storica del Goldoni come portatore poetico di un messaggio prerivoluzionario concreto nei limiti di una sincera adesione al mondo popolare e nei limiti di un proposito «non di sovvertire, ma semmai di correggere, restituendola ad una misura ideale di civiltà», la società veneziana. «Goldoni fu un rivoluzionario dentro la legge, preoccupatissimo di rispettare norme ed istituti della società nella quale si era trovato a vivere, e nello stesso tempo moralisticamente impegnato a segnalare le deficienze, i sintomi negativi, che andavano, a suo avviso, corretti e riveduti. Insomma la sua polemica non scaturì da un rigore morale e sociale programmatici, ma piuttosto da un'esigenza sentita di volere dai vari ceti e dalle più diverse categorie il rispetto di un decoro che lui stimava deontologicamente il meglio».

NICOLA MANGINI, *Una lettera ignorata del Goldoni a Madame Duchesne*, «Lettere italiane», XII (1960), 1, pp. 103-105.

Ripubblica – perché sconosciuta agli studiosi anche se non inedita (fu pubblicata nel 1936 da R.L. Hawkins, *Une vingtaine de lettres inédites*, «Révue d'histoire littéraire de la France», 1936) e sfuggita anche all'edizione veneziana e mondadoriana dell'Ortolani – una lettera alla Duchesne, titolare della casa editrice parigina che stampò i *Mémoires* e *Le bourru bienfaisant*. La lettera riprodotta diplomaticamente dall'autografo può essere utile a precisare la storia esterna dei *Mémoires* e le condizioni di malattia in cui il lavoro dei *Mémoires* fu portato avanti e compiuto sino alla pubblicazione.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 64°, serie VII, n. 2, maggio-agosto 1960

ETTORE CACCIA, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, pp. 268.

Alla vecchia ripartizione dell'opera goldoniana in commedie di carattere e di ambiente il presente libro vuol contrapporre la formula piuttosto della «commedia dei caratteri» e nella ricerca dei caratteri propone l'origine del

realismo goldoniano di cui, sempre nella predominante linea dei caratteri, il Caccia si preoccupa di indicare la coscienza di poetica e la convergenza di molta critica a cominciare dal De Sanctis che affermava: «centro del suo mondo comico è il carattere». Al centro dell'infinita varietà di caratteri cui si rivolse l'attenzione creativa del poeta teatrale il Caccia individua poi tre personaggi fondamentali («il servo, abile o sciocco, la donna, o scaltra o appassionata o vigorosa, l'uomo o maniaco o saggio e avveduto») e – dopo un lungo capitolo sulle fonti letterarie delle commedie goldoniane – di questi tre personaggi fondamentali e delle loro sfumature delinea una lunga caratterizzazione ed esemplificazione, per poi passare a tracciare nei successivi capitoli una descrizione delle fasi successive dell'attività goldoniana: una fase di realismo etico (sino alla *Famiglia dell'antiquario*), una fase contraddistinta dall'equilibrio raggiunto fra «mondo» e «teatro» (dal *Teatro comico* alla *Donna vendicativa*), una fase di «teatro puro» (1754-58) ed una, quella dei capolavori, definita come «realismo del cuore». Storia, che, come il capitolo stesso sulle fonti, punta costantemente sulla ricerca e la poesia del carattere.

Non si può dunque negare a questo libro una sua precisa direzione di ricerca e di studio, ma proprio in tale rigidezza è poi il suo limite più vistoso: appunto uno schematismo che comprime pericolosamente proprio quella vitalità poetica corale o, come una volta si diceva, di ambiente, quell'organicità di visione di una realtà sociale, quello slancio di creazione di una situazione comica che non può assolutamente ridursi all'attenzione e alla creazione di singoli caratteri. Nonché uno schematismo nella stessa individuazione dei tre personaggi fondamentali e una notevole arcaicità anche nello studio delle fonti che, così disposte solo all'individuazione di schemi di carattere, non può risolversi in quella più vera storia della poetica goldoniana in cui le stesse fonti (a parte la vecchia parola che potrebbe pure sottintendere ricerche nuove) posson diventare documento della formazione goldoniana e della sua tecnica teatrale. Ma il libro non manca, pur nello schema rigido e in certe designazioni poco soddisfacenti delle varie fasi goldoniane – troppo poco storicizzate e troppo risolte in designazioni un po' facili, come quella del «realismo del cuore», che non potrebbe certo adeguare, neppure per scorcio, la ricchezza e la personalità delle grandi commedie veneziane (e rischia di risuscitare l'immagine vecchiotta di «papà Goldoni»), – di analisi puntuali più indovinate, di alcuni ritratti di personaggi e di commedie meglio avvicinate. Insomma malgrado lo schema soprattutto un libro di appunti di lettura a volte più, a volte meno affiatato con i testi, ma di per sé ancora preparatorio – mi sembra – di fronte ai compiti di una vera storia dell'arte goldoniana quale dai recenti studi sul Goldoni (e non importa se con quelli profondamente d'accordo) è sempre più sollecitata a superare visioni parziali e tendenziose la cui tensione stimolante non mi par tuttavia sia stata effettivamente attiva nel volenteroso libro del Caccia.

FRANCO FIDO, recensione a Attilio Momigliano, *Studi goldoniani*, «Belfagor», XV (1960), 2, pp. 213-220.

L'articolo del Fido tende a fortemente limitare (d'accordo con la recente storia della critica del Petronio) il valore degli studi goldoniani del Momigliano, come critica impressionistica e psicologica, fonte in parte delle successive deviazioni della tesi del «teatro puro».

Non approvo la posizione generale del Fido che troppo riduce il valore dei saggi del Momigliano: d'accordo sullo scarso impegno storicistico anche nei riguardi dello svolgimento dell'arte goldoniana che avrebbe ridotto di molto certe limitazioni momiglianesche piú facili nella considerazione globale di opere disposte nel tempo e variamente mature, ma non d'accordo sulla scarsa incompienza del fatto che in quel momento – di fronte alle vecchie valutazioni moralistiche e positivistiche – quello del Momigliano è il primo valido riavvicinamento alla «poesia» del Goldoni e che nessuna ricostruzione di tipo storicistico potrebbe fare a meno di recuperare in altra prospettiva le ricche e finissime indicazioni delle analisi del Momigliano.

Per quel che riguarda il mio accenno al Goldoni metastasiano non volevo affatto postulare una facile continuità fra il Goldoni e il Metastasio e l'Arcadia (convinto come sono della scarsa validità della tesi fubiniiana dell'inveramento goldoniano della riforma arcadica, cosí come dell'inveramento pariniano dell'umanesimo arcadico), ma volevo richiamare critici come il Fido ad una considerazione piú equilibrata dall'arte goldoniana, della complessità della sua formazione letteraria e stilistica, della suggestione (testimoniata dallo stesso Goldoni) che il Metastasio poeta dei sottili moti del cuore (e non semplice poeta di evasione aulica come generalmente lo vede il Fido) rappresentava per lo sviluppo della maggior finezza goldoniana, specie nella zona 1753-58 verso la meta degli *Innamorati*.

ETTORE BONORA, recensione a Attilio Momigliano, *Studi goldoniani*, a c. di Vittore Branca, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVII (1960), f. 417, pp. 145-149.

Rileva il valore di questi saggi giovanili del Momigliano, la loro estrema ricchezza di analisi, la prontezza e giustezza della sua reazione mai ingannata da pure seduzioni di contenuto, come il caso del *Feudatario*, di cui il critico ben sapeva vedere e i limiti artistici e l'inconsistenza degli intenti di satira sociale che il titolo lascerebbe sospettare.

EUGENIO LEVI, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 183.

Il volume raccoglie – intorno ad una premessa sulla «comicità di carattere che appartiene all'alto comico; a quel comico cioè che presuppone un

serio che possa essere negato» – vari saggi già pubblicati dal 1920 in poi su diverse riviste; *La favola nel teatro comico e nelle commedie dell'arte*; *Goldoni e la commedia di carattere*; *La Mandragola del Machiavelli*; *Molière e la comicità del carattere*; *La morale goldoniana*; *Goldoni allo specchio*; *Il carattere e il teatro verista («La moglie ideale» di Praga)*; *L'umorismo di Pirandello: Sei personaggi in cerca di autore*; *I tre miti di Pirandello*. Scritti tutti assai acuti e interessanti, avvivati da un sincero sentimento della dimensione teatrale. Particolarmente vivaci quelli goldoniani (e perciò si scheda il libro nella rassegna settecentesca) di cui piace sottolineare, più che la persuasività troppo limitata da una certa eccessiva sottigliezza psicologica e da una sensibilità che qua e là sfiora un certo sapore decadentistico, l'acuta reazione personale a singoli momenti della commedia goldoniana e la decisa opposizione ad ogni interpretazione naturalistica e moralistica della grande arte goldoniana.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 64°, serie VII, n. 3, settembre-dicembre 1960

NICOLA MANGINI, *Bibliografia goldoniana*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1960, pp. XX-466.

Dopo le vecchie bibliografie goldoniane dello Spinelli (Milano, 1884) e del Della Torre (Firenze, 1908), questo nuovo lavoro rappresenta un utilissimo contributo bibliografico che copre il periodo 1908-1957.

Si articola in tre parti: Edizioni, Traduzioni, Critica (oltre a un'appendice in cui si elencano opere letterarie e musicali, teatrali, film ispirati a soggetti e motivi goldoniani). Il tutto è ordinato cronologicamente, ma il reperimento per soggetto è facilitato dall'abbondante indice analitico. Utile l'inserimento delle Cronache teatrali più importanti. Discutibile invece l'esclusione, malgrado la loro notorietà, delle storie della letteratura e del teatro, e la limitatezza dei riassunti-indice di opere critiche su cui lo studioso avrebbe potuto utilmente largheggiare di più.

Dispiace che il lavoro non comprenda anche il 1958 come prosecuzione dell'attività del centocinquantenario.

Studi goldoniani, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1960, 2 voll., pp. XVI-219-1002.

I due volumi presenti raccolgono le relazioni e le comunicazioni tenute al Congresso goldoniano di Venezia del 1957, e offrono (seppure con naturali diversità di interesse e validità) un vasto materiale di notizie e di idee critiche sul problema goldoniano. Non sto qui a ricordare l'eccezionale importanza della relazione di G. Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, delle

cui idee, già esposte in un articolo su «Lettere italiane», parlai in una scheda del 1958; né darò conto della relazione di M. Marcazzan, *Illuminismo e tradizione in Carlo Goldoni*, già a suo tempo schedata da me nella anticipazione fattane dall'autore in «Humanitas» o della relazione di M. Dazzi, *Testimonianze sulla società veneziana al tempo di Goldoni*, dato che le idee goldoniane del Dazzi furono qui discusse nelle schede sul volume *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale* e sull'edizione del Lamberti (noterò solo che in seguito al mio intervento sui limiti dell'illuminismo goldoniano – i cui termini vennero ripresi e precisati in quello sulla relazione del Marcazzan – il Dazzi precisò di aver voluto legare Goldoni non all'illuminismo, ma al razionalismo della prima metà del secolo, andando così al di là delle mie osservazioni che si possono leggere nei presenti volumi e saranno ripubblicate in un volume di prossima pubblicazione presso la «Nuova Italia», *Arcadia e neoclassicismo*). Quanto alla relazione di G. Bellonci, *Goldoni e il teatro puro*, riporto in breve le osservazioni del mio intervento che sottolineava la finezza della relazione, ma esprimeva riserve sia sull'asserzione secondo cui i personaggi goldoniani furono concepiti in vista degli attori di cui l'autore disponeva (il che ridurrebbe alla fine di troppo la libertà creativa e la ricchezza di esperienza umana e psicologica del Goldoni e che va tanto più limitato nei confronti della maturità goldoniana) sia sulla tendenza a prospettare l'opera goldoniana in termini di «teatro puro» (con l'inerte esasperazione della continuità Goldoni-commedia) che porterebbe, come avviene nella relazione, a considerare il *Ventaglio* culmine della poesia goldoniana.

Un'ultima relazione, quella di Raul Radice, *Vent'anni di regia goldoniana, dalla scuola al palcoscenico*, delinea utilmente la storia della recente rinascita goldoniana mettendo in rilievo il rapporto fra critica e regia, la bipartizione dei registi fra quelli che puntano sulla ricerca di un «realismo assoluto» e quelli che tentano una trasformazione in opera buffa o addirittura in balletto, e infine augurandosi il prevalere di una regia adatta all'immagine di un Goldoni «vero e trasfigurato» secondo le osservazioni del *Paradosso su Goldoni* del Bernardelli.

Il secondo volume raccoglie le comunicazioni divise in due sezioni: il teatro goldoniano nel mondo e studi e letture goldoniane. Nella prima è studiata la fortuna di Goldoni nelle varie culture nazionali (L. Ay, Turchia; Bédarida, Francia; Brahmer, Polonia; Čale, Serbia; Doncev e Tomov, Bulgaria; Elwert, Germania; Gallina, Catalogna; Grimme, Austria; Mangini, U.S.A., Russia, Cecoslovacchia, Ungheria, Romania; MariuttinDe Sánchez Rivero, Spagna; Mokulski, URSS; Peternolli, Paesi Bassi; Rabac e Škerlj, Serbia e Slovenia; Terlingen, Olanda; Van Nuffel, Belgio; Weiss, Inghilterra), nella seconda si incontrano veri e propri interventi critici centrali come quelli (già pubblicati e alcuni qui schedati) del Flora, del Baratto, del Piovene, del Petronio ed altri pure interessanti su aspetti e motivi dell'arte goldoniana: Di Pino, Barberi Squarotti, Caccia, Da Pozzo, Mazzali, Nardi, Roedel, Roffaré, Vianello, Zambon, G.B. De Sanctis, insieme a comunicazioni

sulla bibliografia e storia della critica o delle rappresentazioni (Mangini, Massano, Pullini, Zajotti, Zanardo; Morando, Gallo, Gentile, Geron) o su particolari biografici (Brunelli Bonetti), su rapporti fra Goldoni e altri autori (Meregalli, Mignon, Ferrero), sulla librettistica goldoniana (Della Corte, De' Paoli), su aspetti della scenografia e interpretazione teatrale (Longhi, Lorme, Momo, Pilo) o su altri aspetti del pensiero (Passarella), sulla filologia (Jenni), sul pensiero teatrale (Cucchetti) del Goldoni o sulle possibilità di traduzione di opere goldoniane (Klefish) o su questioni più marginali rispetto al tema goldoniano (Jannaco).

JOSEF BUKÁČEK, *Carlo Goldoni. Osobnost a doba*, Nakladatelství Československé Akademie Věd, Praha, 1957, pp. 404.

Servendoci dell'ampio riassunto in italiano posto alla fine dell'opera (purtroppo inadeguato a rendere la vera portata del testo) diamo qui lo schema del lavoro goldoniano dello studioso ceco. Esso si apre con una parte dedicata a delineare la situazione politico-sociale e letteraria dell'Italia settecentesca già precisando in questa un profilo assai cauto della posizione del Goldoni nel paragone con il Parini («il Goldoni certo non sente i problemi della seconda metà del '700 così pungentemente come il Parini; egli è, al pari dell'Ariosto, piuttosto specchio che coscienza della sua epoca»), nella asserzione che «l'opera del Goldoni rappresenta, sino a un certo punto, una delle manifestazioni dell'illuminismo italiano ed europeo», nella constatazione della compresenza in lui, pur portavoce della media borghesia e di una reazione antiaristocratica, di tendenze illuministiche (sentimento sociale, ottimismo, concezione razionale e morale della natura e della società, patriottismo senza sciovinismo, ricerca di naturalezza e satira morale) e di elementi fra conservatori e reazionari (fiacco sentimento della natura, inclinazione verso l'idillio, epicureismo flemmatico e accomodante conformismo «da cui risulta che la sua satira antifeudale è soltanto morale e non politica»). Diagnosi (su cui in realtà si potrebbe osservare una eccessiva schematicità di contrapposizione) che si traduce poi nella più diretta presentazione della personalità goldoniana, nel rilievo del valore documentario della sua opera di cui si assicurano certe componenti rococò di spensieratezza, gli elementi di prudenza e moderazione, di utilitarismo che conduce al conformismo e ancora di nuovo la tendenza all'idillio («la natura esterna con le sue bellezze concrete decade spesso in Goldoni a una culissa convenzionale della campagna stilizzata alla rococò»), la sua religiosità laica, il suo patriottismo locale, il carattere prudente della sua tendenza riformatrice che non vuole sovvertire l'antico ordine, ma soltanto riformarlo in via d'evoluzione, e che gli permette di vedere anche i lati negativi del ceto borghese e popolare (da cui giustamente il Bukáček esclude i contadini «idealizzati arcadicamente», e giustamente contro certe ipervalutazioni del *Feudatario*). Posizione, questa del Bukáček, ripeto, assai

cauta nell'ambito di una interpretazione sociologica che non si propone una vera valutazione estetica dell'opera goldoniana e si intorbida qua e là con riferimenti non molto chiari a posizioni teatrali moderne (come là dove postula una via fra la concezione goldoniana dei personaggi che possono divenire fantocci meccanici quando mancano di freno morale o «economico» e cedono al giuoco del destino e delle proprie passioni, e i fondamenti ideologici e artistici del grottesco italiano del dopoguerra, «alla commedia di Rosso di San Secondo, per esempio, forse non senza l'influenza dell'immagine leopardiana di uomo-maschera e uomo-fantoccio»).

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, serie VII, n. 1, gennaio-aprile 1961

MANLIO DAZZI, *Il «grillo» politico di Carlo Goldoni*, «Nuova Antologia», XCVI (1961), f. 1930, pp. 197-214.

In relazione alla discussione svoltasi al Congresso goldoniano del '57 fra me e il Dazzi, questi riprende un suo tema goldoniano circa «un privato “pallino” politico che si rigirò talvolta nell'animo del Goldoni e che è un indizio, sia pur minimo, della sua tendenza a partecipare agli interessi del proprio tempo». La documentazione riportata in proposito non mi pare che sposti di molto i termini della discussione, anche perché, pur concordando con la mia indicazione (nella discussione sulla relazione di Marcazzan nel ricordato congresso) riguardo al fatto che il soggiorno francese operò una maggiore apertura delle consonanze goldoniane con tendenze illuministiche e che ciò ebbe riflesso soprattutto nei *Mémoires*, non si elimina l'estrema limitatezza di un vero interesse «politico» del Goldoni (del resto sempre più ristretto dal Dazzi nei termini soprariportati) di fronte ad elementi di più generale tensione razionalistico-illuministica recuperabili nel Goldoni fuori di una direzione precisamente «politica» e politicamente ideologica. Rimando in proposito alla mia recente nota goldoniana in questa rivista nel numero precedente.

FRANCO FIDO, *Itinerari e prospettive della critica goldoniana*, «Belfagor», XVI (1961), 2, pp. 195-210.

Riprendendo un discorso svolto già, sia in un saggio diretto sul Goldoni (cfr. la mia scheda nel n. 2 del '58 di questa rivista) sia in recensioni a suo tempo da me segnalate, il Fido espone e discute i risultati della più recente critica goldoniana (per quella meno recente aderisce sostanzialmente al quadro delineato nella storia della critica del Petronio) soprattutto in base alle relazioni e comunicazioni del Congresso goldoniano del '57 che

gli sembrano implicare alcuni risultati di effettivo rinnovamento del problema goldoniano: superamento della interpretazione di teatro «puro», della pregiudiziale puristica circa la netta distinzione tra la felicità del dialetto e l'infelicità dello scrittore in lingua, più sicuro inserimento del Goldoni nell'illuminismo e più sicura considerazione della sua poetica nella sua carica sociale rinnovatrice. A quest'ultimo proposito il Fido ritiene che le mie osservazioni in merito alla relazione del Dazzi (ma perché non tener conto anche di quelle da me fatte sulla relazione Marcazzan che integrano le prime?) siano da ricollegare ad una ripresa dell'interpretazione del Goldoni nei limiti del razionalismo primosettecentesco e ad un troppo stretto nesso tra ideologia e letteratura che mi avrebbe portato a troppo distinguere la posizione coscientemente illuministica del Parini da quella del Goldoni. Sicché io avrei finito, in una interpretazione «massimalistica», per rimproverare al Goldoni «di non essere nato a Milano». Mi pare che il Fido non abbia compreso sufficientemente tutto il mio pensiero quale si ricava da tutti i miei interventi veneziani, fra loro coerenti e coordinati (da cui si ricollegano anche le osservazioni dirette nella mia recente nota sulla misura umana del Goldoni) e che l'ultimo rimprovero sia più brillante che sostanzioso: perché sta di fatto (ciò che è sempre indispensabile premessa di ogni ragionamento storico) che il Parini visse una concreta esperienza illuministica agevolata dalla situazione storica precisa in cui egli si svolse, mentre il Goldoni ebbe in quel senso un'esperienza tanto più limitata e meno sicura e un impegno tanto meno decisamente combattivo e programmatico. Ciò non toglie che in lui, come mi pare di aver più volte detto, vi siano elementi di sviluppo razionalistico-illuministico (anche più chiaramente espressi nei *Mémoires*, nel tardo periodo francese, e comunque sempre lontani da una presa di posizione in senso prerivoluzionario), ma essi valgono più come fermenti generali della sua poetica indubbiamente nuova e originale, che non come principi di battaglia illuministica consapevole della sua portata sociale e politica.

Naturalmente il paragone con il Parini non è che un modo di distinzione che non può di per sé esaurire la discussione sulla particolare posizione goldoniana, ma esso mi serviva per un chiarimento dei confini di quella posizione che sono anche confini storici collegabili ad una storia di formazione culturale effettiva e non ad una inutile storia dei «se» (se Goldoni fosse nato a Milano...). Né si tratta di svuotare l'opera goldoniana della sua forza di vitale novità e di attivo interesse per la vita degli uomini e della città degli uomini che si colora chiaramente di consonanze razionalistico-illuministiche, ma di rifiutarne la rigida programmaticità e la precisa consapevolezza combattiva, non per una svalutazione o riduzione in termini di teatro «puro», ma per una storicistica delimitazione e configurazione di una reale situazione storica e personale.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, serie VII, n. 3, settembre-dicembre 1961

GIUSEPPE ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1962, pp. XXVII-471.

Munito di una introduzione di Gino Damerini dedicata a ricostruire le fasi dell'attività settecentesca dell'Ortolani e arricchito di una bibliografia degli scritti del noto goldonista, accuratamente redatta da Nicola Mangini, il volume raccoglie un folto numero di saggi e appunti dell'Ortolani di vario interesse ed impegno, ma certo nell'insieme non inutili per gli studiosi del Settecento e contraddistinti da un buon senso e da un garbo di tipo mazzoniano (l'Ortolani fu scolaro, a Padova, di Guido Mazzoni) e spesso ricchi, se non di spunti critici veri e propri, di notizie, riferimenti, considerazioni che possono riuscire fruttuosi in mano a nuovi studiosi, specie del teatro settecentesco. Particolarmente notevoli i saggi *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento* (con il rilievo dato alle idee di riforma del Maffei e del Carli), *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, i saggi sui melodrammi giocosi e sulle commedie aristocratiche del Goldoni (che servono ad una storia più analitica del periodo '53-58), le precisazioni in margine allo studio dell'Ortiz su Goldoni e la Francia, i saggi su *Carlo Gozzi e la riforma del teatro* e su *Carlo Gozzi ipocondriaco* che offrono riferimenti a documenti e lettere inedite sulla linea dei due interessi più vivi dell'Ortolani: l'idea della riforma teatrale veneziana e l'interesse per l'umanità dei suoi autori, anche se questo secondo interesse scade facilmente verso un'accezione troppo bonaria e mediocre di umanità.

NICOLA MANGINI, *Una lettera inedita di Carlo Goldoni e il carteggio con il teatro di San Luca*, Estratto da «Ateneo veneto», CLIII (1962), 2, pp. 11.

Pubblica una lettera del Goldoni al Vendramin (18 dicembre 1757) che si trova nella biblioteca carducciana, e ne trae spunto per indagare sulle difficoltà goldoniane provocate dagli umori degli attori (in quel caso il Falchi e il Maiani) e per trattare la questione del carteggio Goldoni-Vendramin di cui auspica nuovi ritrovamenti, e a cui ci riconducono altri due documenti qui pubblicati.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 67°, serie VII, n. 2, maggio-settembre 1963

LUISA ROSSATO, *Il linguaggio dei «Rusteghi» e il veneziano «civile» del Goldoni*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXX (1961-1962), pp. 579-641.

Basandosi sul noto studio del Folena, di cui l'autrice è scolaro, e utilizzando vari studi critici goldoniani (specialmente del Momigliano, dell'Or-

tolani, ecc.) che convergono nell'identificazione della prova di alta maturità poetica rappresentata dalle commedie veneziane del '60-62, quando la forza creativa, la coscienza poetica, la sicurezza del dominio di una realtà esperita, vista nei suoi limiti e vagheggiata con nostalgia (secondo la tesi del Gimmelli qui ripresentata nella ripresa rinnovata del Sapegno) sorreggono la stessa sicurezza linguistica e stilistica del Goldoni, la Rossato studia con osservazioni fini e diligenti il tipo di «misura» alta e civile del dialetto dei *Rusteghi*, superiore conquista rispetto a quella più popolare delle prime precedenti esperienze goldoniane. L'analisi e la elencazione dei caratteri e mezzi di questa lingua (intercalare e tic linguistico, elementi fonoespressivi, coniazioni comiche e giochi di parole, ripetizione comica, iperboli, antifrasi, metafore, similitudini, proverbi, note colloquiali espressive, modificazioni espressive, allocuzioni, incisi, pronomi e usi allocutivi, distinzione fra la parlata dei rusteghi, delle donne, della parlata di Siora Felice e dell'italiano del conte Riccardo) si concludono nella ribadita affermazione di una compattezza e di una costruzione musicale organica coerenti al carattere più «alto» del dialetto cui conducevano anche le osservazioni grammaticali e quelle sulla scelta delle varianti.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 68°, serie VII, n. 2-3, maggio-dicembre 1964

NICOLA MANGINI, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. VIII-212.

Raccoglie vari articoli già pubblicati in stesure più ridotte (*Profilo storico della fortuna di Carlo Goldoni nel mondo, Fortuna del Goldoni sulle scene italiane dell'Ottocento, Il tema della villeggiatura nel teatro goldoniano, L'interpretazione dei «Mémoires», Contributo all'epistolario goldoniano*), più interessanti quelli di storia della fortuna, più generici gli altri di interpretazione diretta (specie quello sui *Mémoires* che punta sulla idealizzazione della propria vita in funzione della propria missione teatrale da parte del Goldoni, ma meno realizza quanto si può ricavare dall'autobiografia senile circa la vita interiore, i gusti, i caratteri della personalità goldoniana).

DIEGO VALERI, *La prima commedia veneziana di Carlo Goldoni*, «Rivista di cultura classica e medievale», *Studi di Alfredo Schiaffini*, VII, 1-3 (1965), pp. 1135-1141.

Fine analisi della *Putta onorata* di cui si rileva, malgrado grossi difetti di struttura (intrigo inutilmente complicato, incidenti ben poco verisimili ecc.), la novità e singolarità nello sviluppo goldoniano: e cioè anzitutto «un candido

amore della vita semplice e dell'integrità morale proprie del miglior popolo veneziano» e poi la cresciuta attenzione ai caratteri (Bertina, Catte, il marchese Ottavio e la marchesa Beatrice, Pantalone, Lelio e tutti i personaggi popolari). Vivacissime son giudicate le scene dei gondolieri in cui però il dialetto più abbondante e colorito sfiora il gioco virtuosistico, mentre esso trova accenti profondi nella voce di Bettina e di Pantalone fino a toccare esiti di canto.

Così con mezzi modesti, il Goldoni, reinserendosi nel mondo veneziano, «faceva una rivoluzione, la sua rivoluzione» che doveva restituire alla letteratura, e in particolare al teatro, «il senso della verità umana e quello della parola, non come puro suono, ma come mezzo espressivo di quella verità»: cose giuste e dette con la semplicità e la chiarezza di un lettore profondamente innamorato della verità umana e della parola «umana».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 70°, serie VII, n. 2-3, maggio-dicembre 1966

IVO MATTOZZI, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, «Studi e problemi di critica testuale», aprile 1972, pp. 95-153.

In questo ampio e ben informato studio il Mattozzi delinea minutamente un aspetto dell'attività del Goldoni – quella del suo impegno pratico di editore delle proprie opere e di collocatore di queste entro le offerte e possibilità del teatro veneziano – che viene riportata a indicazioni assai interessanti (in discussione con affermazioni del Petronio che troppo vedeva Goldoni solitario nell'ambiente veneziano, considerava le sue condizioni di lavoro in quell'ambiente come un «intrico difficile di ostacoli» alla corretta e coerente attuazione della sua riforma e questa troppo ferma a *rispondere alle domande* di quella società) circa la concreta situazione dell'operosità goldoniana nel suo legame organico con l'ambiente teatrale e nella sua alleanza con «gli uomini più progressisti del patriziato e della società veneziana tutta»; circa l'impossibilità di trascurare gli aspetti economici della sua produzione che «giovarono a creare le condizioni per le quali le sue intenzioni riformatrici poterono prendere corpo e battere le resistenze misoniste di attori, pubblico e proprietari di sale». Donde la proposta di vedere nel Goldoni (anche attraverso la sua autointerpretazione dei *Mémoires*) un autore che promosse la «sua scelta professionale» e la difese poi coscientemente anche di fronte a quei letterati francesi che, orgogliosi dell'apparente dignità e libertà procurata dai benefici regali o del contrastato diritto a una quota degli incassi teatrali, disapprovavano i vincoli contrattuali dello scrittore italiano. Questi «vivendo di teatro aveva potuto disprezzare la servitù e salvaguardare la sua indipendenza artistica». Certo resta il fatto che il Goldoni fu, a un certo punto, costretto a lasciare Venezia e che in Francia non mancò – almeno a livello personale – di benefici e di protezioni regali, e che dunque la visione

del Mattozzi può apparire alla fine essa stessa suscettibile di correzioni e bisognosa di avvertimenti di cautela, per non dire del fatto che una simile storia della «professione di scrittore» del Goldoni, troppo puntata sulle condizioni «concrete» della sua operazione teatrale ed editoriale (piuttosto esagerata anche nel rilievo di una personalità combattiva, abilmente «diplomatica», attivamente borghese anche in senso professionale-commerciale), rischia di ridurre e di sottacere esageratamente la forza precipua di quel genio comico e di quella sua più intima adesione ai valori della civiltà razionalistica e illuministica che pur il Mattozzi ricorda, appoggiandola al mio profilo goldoniano e presupponendo – più che rispiegando e facendo valere interamente – il nodo-storico personale, qui illuminato solo e soprattutto nella prospettiva della iniziativa pratica, professionale del Goldoni.

Tuttavia il saggio, come dicevo, è ben interessante e ricco di precisazioni e proposte (se pure a volte troppo sottilmente ipotizzate) nell'arco lungo della vicenda professionale goldoniana: storia della edizione fiorentina Paperini e di quella veneziana Bettinelli, «affare» Goldoni-Medebachh, «affare» Goldoni-Bettinelli, passaggio dal teatro S. Angelo al S. Luca. E tutto (compreso il documento inedito pubblicato: l'esposto di Stefano Sciugliaga in difesa del diritto d'autore del Goldoni di fronte all'editore Bettinelli) serve a lumeggiare un aspetto notevole, se non preminente, dell'attività goldoniana, specie, ripeto, in contrasto con le troppo facili e un po' astratte ipotesi sociologiche del Petronio, di cui il Mattozzi tiene conto, ma per praticamente rovesciarle in una storia meno «eroica», e pur impegnativa e significativa per le risorse pratiche del Goldoni (egli stesso, non si dimentichi, uomo di legge e tutt'altro che inesperto del «mondo» anche in questi aspetti più pratici ed economici). Un particolare aspetto da scandagliare ancora meglio sarebbe poi – a mio avviso – quello dei rapporti del Goldoni con il patriziato veneziano, alla luce delle sue dedicatorie, sceverando più a fondo la loro destinazione diplomatica e quel tanto di più personalmente accettato in una visione sociale in realtà più prudente e gradualistica di quanto a volte sia sembrato ad alcune interpretazioni socialpolitiche della posizione ideologica e storica del Goldoni, che non raggiunse mai (se non con il complesso fermento di libertà e di schietta simpatia per il popolo e con la novità del suo linguaggio antiaulico) le punte di un vero e proprio rivoluzionario o prerivoluzionario consapevole o di un riformatore illuminista deciso e totalmente esplicito quale fu il Parini entro la forza-limite del suo realismo classicista e del suo sfocio ideale – formale illuministico – neoclassico.

«Atti del colloquio sul tema: Goldoni in Francia», Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, pp. 134.

In questo quaderno 166 della serie «Problemi attuali di scienza e cultura» dell'Accademia dei Lincei, vengono pubblicati gli atti del colloquio sul

tema *Goldoni in Francia*, promosso dall'Accademia stessa in collaborazione con l'Ambasciata di Francia, colloquio svoltosi il 29-30 maggio 1970. Dei singoli contributi si darà qui di seguito notizia citando gli atti con il titolo *Goldoni in Francia*, solo in questa scheda subito ricordando, dopo le parole di apertura del presidente del colloquio Enrico Cerulli, il discorso introduttivo di Diego Valeri, *Goldoni tra Venezia e Parigi*. Il discorso, fine e garbato, punta soprattutto sulle ragioni della partenza e sui sentimenti del poeta nella sua decisione di lasciare Venezia (soprattutto a causa della sua difficilissima situazione nel mondo teatrale veneziano di fronte agli attacchi dei suoi noti avversari) e individua nel tono di *Una delle ultime sere di carnevale* – la commedia di congedo da Venezia – quella malinconia che – contro il noto giudizio desanctisiano-crociano – il Valeri pensa di poter ben ritrovare – «dissimulato dietro lo schermo del sorriso» – un po' in tutta la posizione del poeta nelle sue riflessioni sui casi della vita. Il delicato discorso del Valeri val bene a introdurre le relazioni del colloquio in un'atmosfera cordialmente distesa adatta a contributi particolari in genere interessanti, anche se ben si avverte sia la mancanza di un dibattito, sia quella di una relazione storico-critica, che ricostruisse interamente l'attività goldoniana nel periodo parigino.

CHARLES DÉDÉYAN, *La fortune littéraire de Goldoni en France d'après la «Correspondance littéraire» de Grimm et Diderot*, in *Goldoni in Francia* cit., pp. 15-32.

In questo saggio il noto comparatista francese delinea attentamente e illustra le fasi della varia fortuna (con alti e bassi, ma con prevalenza di «bassi») del Goldoni prima del suo arrivo in Francia e durante il suo soggiorno parigino: il duro attacco del Diderot, nel 1759, il tentativo goldoniano di spiegazione e di riconciliazione, a Parigi, i giudizi sul Goldoni di quella «Correspondance littéraire» che era nata per restare manoscritta e segreta e destinata ad informare sulle novità letterarie, apparse in Francia, alti personaggi stranieri (fra cui Caterina II). Soffermandosi su questi giudizi lo studioso li ripercorre nella loro successione: dopo un breve annuncio dell'imitazione francese della *Serva amorosa*, nel 1763, il giudizio d'insieme fortemente sfavorevole, forse ad opera di Diderot, sull'opera goldoniana, accusata di «mélange monstrueux des genres», di «trivialité» e «fadeur» e – aggiunge – soprattutto di essere un compromesso negativo fra le diverse possibilità positive della commedia regolare e della commedia dell'arte (pur con concessioni di «talento» e con rilievi positivi sul valore teatrale del *Servitore dei due padroni*); poi l'elogio senza riserve, nel '64, degli *Amours de Camille et Arlequin* (di cui si sottolinea il carattere vero e patetico); poi ancora il ritorno ai rimproveri, quando Diderot si trovò di fronte alla versione francese della *Locandiera*, e cioè ad una vera commedia di carattere e «scrit-

ta», laddove egli amava in Goldoni «l'italiano» legato indissolubilmente alla commedia dell'arte con la sua felice facilità e il suo talento di improvvisatore misurabile nella diretta azione scenica; tanto che, mentre egli criticava il personaggio di Mirandolina perché non animato da una vera passione, poteva lodare la *Dupe vengée*, e cioè un canovaccio «plein de finesse et de gaieté», spiegando, in quell'occasione, che lo scrittore era nettamente inferiore all'autore di canovacci, e che nelle commedie scritte «les discours pour être trop vrais, sont presque toujours plats»: e insomma Goldoni meglio avrebbe fatto a pubblicare solo i suoi canovacci divertenti, ma non interessanti per costumi e caratteri. Dopo un lungo silenzio si può trovare nel 1771 un ritorno all'elogio, nel caso della *Buona figliola*, musicata da Piccinni, e di *Les cinq âges d'Arlequin* che, pur essendo un canovaccio, induce Diderot a rimpiangere che il Goldoni «sans renoncer à ce genre» non si sia dato a lavorare per il Théâtre français. Contraddizione? Forse non del tutto, a mio avviso, dato che, per Diderot, solo nel solco della commedia francese Goldoni avrebbe potuto superare i limiti della sua natura prevalente di scrittore «italiano» della commedia dell'arte e utilizzare il suo innegato talento in capacità di organicità dell'opera, impossibile per lui restando nei limiti «del compromesso italiano» di commedia regolare e commedia dell'arte (il che implicherebbe un lungo discorso sulle posizioni diderotiane circa i caratteri e limiti di particolari tradizioni di teatro nazionale). Quando poi Goldoni rispose al rimpianto di Diderot con il *Bourru bienfaisant*, Madame d'Épinay espresse in proposito un giudizio contorto in cui però ritornava alla valutazione della più vera congenialità goldoniana per i canovacci.

Definitivo, nei rapporti fra la «Correspondance» e Goldoni, il giudizio sui *Mémoires*, attaccati frontalmente per la incertezza delle prospettive autocritiche del Goldoni, per la loro *niaiserie* e non *naïveté*, per le replicate espressioni di soddisfazione del Goldoni per «les bonnes petites pensions et les bons diners qu'il a trouvé en France». Interessante e degno di un maggior sviluppo mi sembra proprio questo attacco al beneficiario di corte per meglio definire e precisare, nella sua vasta e varia raggiera, l'atteggiamento degli illuministi francesi, per lo più ricordati per la loro sintomatica simpatia verso un Goldoni autore di libertà e di istanze progressiste, e qui invece, nel cerchio Diderot-Grimm-D'Épinay, visto – seppure sul piano biografico e personale – come personaggio un po' meschino, tutto beato della protezione dell'*ancien régime*.

NORBERT JONARD, *La place de la «Scozzese» dans le théâtre de Goldoni*, in *Goldoni in Francia* cit., pp. 35-45.

Tenendo conto di precedenti contributi «fontistici» e critici lo Jonard illustra il caso, senza dubbio interessante, ma, a mio avviso, troppo caricato di significati, della commedia voltairiana *Le café ou l'Écossaise* (vista come

elogio del Goldoni e ripresa – mescolata ai romanzi del Richardson – della *Bottega del Caffè*) e dell'adattamento di quella commedia da parte del Goldoni nella sua *Scozzese*. Mostrata la presenza (con relative differenze) del caffettiere Fabrizio e del Don Marzio goldoniani nei personaggi del caffettiere e di Frelon nella commedia volteriana, il saggio si appunta sul rifacimento goldoniano della *Écossaise* nella *Scozzese*, tanto meno direttamente polemica e insieme meno patetica del modello (in cui i toni polemici e patetici corrispondono alle posizioni di Voltaire di fronte alla *comédie larmoyante* «pura» e alla direzione diderotiana) e tanto più viva, interessante, documentante l'interesse del Goldoni per quella linea «inglese» e sentimentale che egli (con consonanze diderotiane contraddette dall'omaggio a Voltaire: donde gli elementi di risentimento di Diderot per il Goldoni in Francia) aveva perseguito attraverso *La buona moglie*, *Il padre di famiglia*, *La moglie saggia*, *La figlia obbediente*, *La madre amorosa*, e di cui appunto la *Scozzese* è l'ultima prova. Lo studio, come dicevo, risulta interessante, ma appare manchevole di una prospettiva più larga nell'evoluzione della poetica goldoniana, ricondotta troppo direttamente a linee rigide e precise entro la polemica teatrale e sociale della borghesia europea settecentesca, linee che nella reale direzione goldoniana si riflettono in forma più sfumata e non rigida.

GIANFRANCO FOLENA, *Il francese di Carlo Goldoni*, in *Goldoni in Francia* cit., pp. 47-76.

Partendo dalla sua notissima relazione veneziana, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni* (in *Studi goldoniani*, Venezia-Roma, 1960, I, pp. 143-191) il Folena precisa in questo bel contributo (certo il migliore del «colloquio» dei Lincei) la funzione del francese nel trilinguismo goldoniano, nei suoi tre piani differenziati, ma comunicanti (dialetto, lingua nazionale, lingua internazionale, qual è, nell'Europa gallicizzante, il francese) sia in generale sia nello sviluppo preciso dell'opera goldoniana. In generale il francese (come, a suo modo, l'italiano) è per il Goldoni, anzitutto e per eccellenza, una forma orale, una lingua di conversazione e, in certo modo, un meccanismo dell'improvvisazione: lingua appresa non da giovane, ma perfezionata – dopo la sessantina – negli anni del suo insegnamento a Versailles, e applicata in forma più conquistata, ma non senza agio, nelle due commedie in francese e, molto meglio, con perfetta funzione comunicativa, nei *Mémoires*, del cui stile e della cui lingua – «lo stile si è fatto lingua» – il Folena studia particolari caratteri e funzioni: distinzione binaria come strumento colloquiale, espressione di una «cordialità fiduciosa e comunicativa, ridondante eppur misurata nel flusso e riflusso del discorso: un processo di amplificazione orale caratteristica del parlato». Poi il Folena illustra – attraverso qualche episodio – la storia del francese come lingua comica all'interno del teatro goldoniano risalendo all'intermezzo in versi per musica *Monsieur Petiton*

(1736) col suo franco-italiano «grammaticalmente incredibile in bocca a un francese che italianizzi e invece francese di un italiano che si sforza di parlare francese, come poteva essere il caso dello stesso giovane Goldoni ed il caso del pubblico cui egli si rivolgeva con efficacia diversa dalla più filologicamente corretta posizione caricaturale del Maffei nel *Raguet*, adatto solo ad un pubblico da salotto letterario». Un caso diverso di utilizzazione teatrale della caricatura del francese e dell'impasto franco-italiano è quello di *Una delle ultime sere di carnevale* (1762) nella parlata di Madame Gatteau, misurato, con grande sapienza e sensibilità musicale e psicologica della lingua, fra veneziano, italiano mischiato al francese, francese (è l'esame più fine di questa bella relazione e apporta spunti utili ad un esame intero di quella commedia). Fra questi due estremi il Folena rileva poi l'ambientazione felicissima (socialmente distinta fra gli strati borghesi e popolari) dei francesismi, per passare a studiare, con maggiore ampiezza, l'uso del francese sul doppio fronte, a Parigi, dei canovacci per la *Comédie italienne* e delle commedie di carattere per la *Comédie française*, notando, sulla base di passi sintomatici, «come, a parte i francesismi riflessi o evocativi o documentari, l'interferenza del francese nell'italiano del Goldoni assuma, nelle commedie italiane scritte in Francia, aspetti più massicci e talora patologici non solo nel lessico, ma anche nella struttura grammaticale», come nelle due commedie scritte in francese queste «appaiono veramente passate in francese», come, infine, in queste e nei *Mémoires* «l'interferenza grammaticale e lessicale dell'italiano appaia limitatissima».

ELENA BASSI, *Le illustrazioni italiane e francesi delle commedie goldoniane*, in *Goldoni e la Francia* cit., pp. 77-85 (con dieci tavole).

La relazione della Bassi è folta di indicazioni utili (agevolate dall'appendice di riproduzioni) sulle illustrazioni italiane e francesi delle edizioni delle commedie goldoniane, collegate al rapporto fra testi e illustrazioni di Molière (e quindi all'interferenza di tali illustrazioni nella storia relativa al Goldoni), ma appare troppo affollata e costretta entro un discorso troppo sommario e non sempre ben dispiegato. Insomma, per meglio far valere gli spunti interessanti circa i reciproci stimoli fra illustratori e poeta comico e sull'ambiente comune che è alla base di quelli e di questo, sarebbe stato necessario un discorso più articolato ed ampio. Tuttavia certe indicazioni, specie sulla diversità degli illustratori della edizione Pasquali («tutti eleganti e puntuali») e di quelli dell'edizione Zatta (più discorsiva, particolareggiante, più legata alle teorie pedagogiche dell'illuminismo e con un nuovo modo di incidere collegato a un nuovo modo di disegnare: ma certo, a mio avviso, con esempi – si pensi all'incisione all'apertura del *Campiello* – di incantevole e ben goldoniano poetico realismo e fertilissima di suggerimenti scenografici usufruibili tuttora), sono già qui fortemente stimolanti anche se meri-

terebbero (ripeto) che la studiosa le riprendesse in uno studio piú ampio, nel quale mi permetterei di suggerire di rivedere la posizione circa il noto avvicinamento fra Goldoni e Pietro Longhi, tenendo ancora conto sia dello studio di R. Longhi sia delle riserve che in proposito furono fatte da alcuni studiosi del Goldoni (per parte mia rimando alla mia recensione al volume R. Bacchelli e R. Longhi, *Teatro e immagini del Settecento italiano*, Torino, 1953, uscita a suo tempo in questa rivista e poi ripubblicata in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1967).

GÉRARD LUCIANI, *Goldoni et la critique française au XIX^e siècle*, in *Goldoni e la Francia* cit., pp. 89-119.

Il Luciani, autore di una efficace relazione al congresso di Magonza su *Carlo Gozzi e la critica francese della prima metà dell'Ottocento* (in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Wiesbaden, 1965, pp. 124-141), e impegnato da tempo nella redazione di una monografia gozziana, offre qui un quadro assai lucido e preciso della critica francese ottocentesca sul Goldoni: critica di cui preliminarmente lo studioso afferma la relativa ripetitorietà di pregiudizi e di incomprensioni, fra sciovinistici e antirealistici, dall'inizio alla fine del secolo, quando «sembra» costituirsi in Francia una critica goldoniana nuova, ma che sostanzialmente riflette i malintesi di fondo persistenti nei confronti dell'opera e della personalità goldoniana. Malintesi colti all'inizio del secolo (con l'eredità negativa dei giudizi dati in Francia nello stesso periodo parigino del Goldoni) anzitutto nella sciovinistica opposizione alla pretesa italiana di presentare Goldoni come un nuovo Molière, di fronte al quale Molière, ai critici francesi Goldoni appare mancante di profondità, notevole solo per la sua naturalezza e veridicità, inaccettabile per certi aspetti «immorali» e non «delicati» dei suoi personaggi – specie femminili – e persino per certe sue preferenze per gli strati sociali «bassi». Tutto ciò è riassunto nel giudizio del Ginguéné e ritrova bile in parte anche in un lettore d'eccezione come Stendhal (che preferiva Gozzi a Goldoni). Dopo essersi soffermato sulla ammirazione piú aperta di Sismondi, il Luciani ripercorre i giudizi di minori critici romantici e classicisti, e, constatato verso il 1870 un tentativo di critica piú seria, si ferma a considerare la nota opera del Rabany, *Carlo Goldoni, le théâtre et la vie au XVIII^e siècle*, del 1896, piena di sciovinismo anche se notevole per la documentazione scrupolosa. Alla fine del secolo la rappresentazione, a Parigi, della *Locandiera* da parte della Duse rilancia Goldoni, ma con un certo gusto di recupero nostalgico della grazia settecentesca. Sicché solo tanto piú tardi e solo ad opera del grande attore Jovet, prefatore di una edizione dei *Mémoires*, la Francia potrà esprimere, seppure in termini, in verità, tanto autorevoli quanto vaghi, la sua simpatia e ammirazione per l'eccezionale qualità goldoniana di uomo di

teatro: «C'était un homme qui avait le sens du théâtre. Indéniablement. Ce que ni lui ni nous ne pouvons expliquer. Sans doute le reconnaît-il puisque il termine ses *Mémoires* par cette phrase charmante: "J'ai toujours été pacifique et j'ai toujours conservé mon sang froid. A mon âge, je li speu, et je ne lis que des livres amusants"».

LUIGI SQUARZINA, *Gli addii del Goldoni all'Italia e «Una delle ultime sere di carnevale»*, in *Goldoni e la Francia* cit., pp. 121-130.

Il discorso si apre con alcune considerazioni del noto regista sullo scarto fra la diffusione e alta valutazione all'estero degli spettacoli goldoniani di compagnie italiane («spettacoli che costituiscono forse la maggiore esportazione teatrale italiana») e la scarsa comprensione del «tipo di azione teatrale che Goldoni permette» (dove la possibilità di uno studio che potrebbe, a mio avviso, riuscire molto interessante, e per Goldoni e per la regia goldoniana, nonché per il rapporto fra questa e il tipo dell'accoglienza straniera, spesso o troppo concessiva al pregiudizio di varie tradizioni teatrali nazionali circa un Goldoni solo prosecutore ed esaltatore della commedia dell'arte, o, viceversa, a quella di un Goldoni «petit bourgeois» razionalistico-moralistico secondo la tradizione del neoclassicismo e del «teatro puro» più propenso a Carlo Gozzi che a Goldoni) e sulla storia (assai complessa) degli spettacoli goldoniani: fase 1930-43, fase del dopoguerra (e dunque Squarzina stesso, Strehler, Visconti, De Bosio), nuova fase aperta dalla *Trilogia della Villeggiatura* di Strehler, ultima fase con la rappresentazione appunto di *Una delle ultime sere di carnevale* da parte di Squarzina (rappresentazione che vorrebbe «mostrare Goldoni nella sua natura, smascherarne l'apparente superficialità, dimostrarne la capacità di toccare molti aspetti dell'animo umano molto di più di quanto non si dica di solito – e di toccarli in un modo che era allegro, soave, ma denso di amarezza, sempre affidato alla piacevolezza dell'avvenimento scenico»).

Si tratta di un bilancio un po' sommario che comunque sollecita ad uno studio approfondito e puntuale della storia più recente della regia goldoniana fin alla divaricazione in Strehler fra accentuazione (certo suggerita da quel testo) mimico-scenica del *Servitore di due padroni* e quella più realistico-romantica e molto alta delle *Baruffe*, fra l'utilizzazione un po' pretestuosa e raffinatissima delle *Morbino* (con al centro la stupenda, incantata scena del falso pranzo) da parte della «Compagnia dei Giovani», il tentativo dello Squarzina in direzione del giuoco iperaccentuato dei *Due gemelli veneziani* (cioè di testi più adatti a tal direzione, ma poeticamente nettamente minori) e, appunto, la più recente rappresentazione squarziniana che mira a rendere il fondo più «umano» di *Una delle ultime sere di carnevale*, che in questa sede il regista, facendosi critico (cioè esplicitando il critico immanente nel regista) esamina a lungo. Per la verità l'esame non risulta, a mio avviso, in-

teramente soddisfacente e può rivelare così certi limiti della stessa regia (un migliore affiatamento, del resto, fra registi e critici goldoniani gioverebbe assai ai registi, così come – evidentemente – esso gioverebbe moltissimo agli stessi critici, privi – spesso per mancanza di esperienza e per limiti d'immaginazione – di una prefigurazione registica-teatrale dei testi «teatrali» da essi studiati troppo letterariamente). Così – nell'esame spesso un po' parafrasastico della commedia – mi pare poco accettabile «l'impressione» di Squarzina che, alla partenza da Venezia, Goldoni avesse «l'idea di non essere riuscito quasi a niente» nella sua riforma. E il successo e la consistenza degli ultimi capolavori veneziani? Né mi convince l'affermazione che il fascino della commedia esaminata sia «l'insieme delle bugie che vi sono dentro», e che Goldoni fosse stanco di fronte alla novità, mentre novità poi sarebbero la scena di «autentica psicoanalisi di gruppo» del giuoco della Meneghella, il nuovo uso della lingua come «esclusivo indice semantico» con il risultato di «un quadro divisionista», donde il giudizio generalizzato che tutto Goldoni è «strettamente legato alla tecnica (più quindi alla poetica che alla estetica)» e che la regia per Goldoni non può muovere dai «contenuti» (come farebbe per i tragici greci o per Shakespeare o per Molière) per poi arrivare alla tecnica: che è un discorso confuso e comporta un'idea della «poetica» che può dimostrare quanto sia poco chiara in molti registi la nozione e l'uso della nozione di «poetica» (mai solo tecnica, e sempre implicante la visione della vita che qui verrebbe negata: al Goldoni in qualsiasi misura).

Non è quindi un caso che proprio la regia squarziniana di *Una delle ultime sere di carnevale* rifletta incertezze di fondo del critico-regista e oscilli (come il discorso critico, del resto tutt'altro che privo di spunti volenterosi e stimolanti sull'«intellettuale» italiano, su attori italiani e francesi) fra spinte più centrali e sottigliezze tecniche più vaghe ed incerte, fra colorismo ambientale e accentuazioni patetiche a volte sin eccessivamente caricate intorno al tema dell'addio struggente e nostalgico pur ben afferrato malgrado il contrasto fra la dimensione tutta tecnica della commedia e quella più personale-poetica così fortemente rilevata nelle frasi sopra riportate circa il «fondo umano della commedia».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 76°, serie VII, n. 2-3, maggio-dicembre 1972

SIRO FERRONE, recensione a Carlo Goldoni, *Commedie*, a cura di Kurt Ringger, Torino, 1972, «Antologia Vieusseux», aprile-settembre 1972, pp. 66-68.

Premessa l'osservazione che solo di recente si è giunti ad un apprezzabile equilibrio di risultati, capaci almeno di avviare, con alcuni parametri di giudizio chiarificatore, una rilettura delle opere complessive del Goldoni (nel

settore storico-critico-linguistico gli studi del Dazzi, del Folena, del Binni, del Baratto e, nel settore registico, le regie di Visconti, Strehler, Squarzina: settori fra cui ora esiste una vivace osmosi, impensabile in altri tempi), il recensore rileva anzitutto nella vasta raccolta del Ringger alcune grosse lacune (come la mancanza di *Una delle ultime sere di carnevale* e di due commedie della trilogia della villeggiatura) compensate in parte dalla presenza in appendice di testi meno noti dell'esordio goldoniano, la scrupolosità delle note, la essenzialità della nota bibliografica, per poi valutare l'introduzione del curatore il quale, con il suo metodo «largamente debitore alla semiologia e allo strutturalismo», «fedele ed erede della più recente simbiosi tra critica storico-letteraria e prassi drammatica», approda a risultati interessanti e in parte nuovi in sede tecnica (la messa in rilievo del ritmo ternario, la biunivoca corrispondenza tra sintassi linguistica e struttura dell'intreccio, l'individuazione dei segni più tipici del vocabolario teatrale goldoniano attraverso il censimento delle costanti; la mimica, le macchiette, il gesto scenico, il montaggio delle scene, gli effetti acustici, gli oggetti scenici «dei quali si rivaleva tutta l'importanza mediatrice»), ma non riesce a storicizzare tale analisi tecnica in rapporto alla società teatrale veneziana del Settecento, sicché i suoi risultati sono «tutti circoscritti all'interno del teatro e i giudizi di valore sempre mediati dal confronto musicale, costretto a scegliere tra la maggiore o minore armoniosità del ritmo ballettistico o della struttura generale» con il rischio di una interpretazione regressiva di Goldoni che il Ferrone trova verificata nella recente regia del Missiroli della *Locandiera* tutta insistita sul tema della provocazione irrazionale: la stilizzazione musicale del Ringger e questa regia, esempio di «realismo volgare», porterebbero a scindere e a estremizzare la stilizzazione e il realismo che sono interni e dialettici al Goldoni.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 77°, serie VII, n. 2, maggio-agosto 1973

GUIDO NICASTRO, *Modernità di Goldoni*, «Syculorum Gymnasium», II (1972), pp. 219-244.

Delineato un contrasto tra la grande fama del Goldoni e una sostanziale incomprendimento e un reale disinteresse per la sua figura di uomo e di scrittore, il Nicastro ripercorre la storia della critica goldoniana ricercandovi gli appoggi e gli scarti innovatori rispetto al *cliché* scolastico che presenterebbe in genere un Goldoni «poeta ilare e sorridente» e la sua opera come una sorta di «Arcadia cittadina»: prima la linea di impoverimento della figura e dell'opera goldoniana iniziata dal Momigliano e avallata dal Croce, e quella del teatro puro (fra regia estetizzante e ballettistica e critica in chiave di opera buffa: Apollonio, Rho, D'Amico, Flora), poi i tentativi nuovi nell'ultimo dopoguerra tesi a far valere, nell'ambito di un'estetica latamente marxista,

l'ideologia, il valore del realismo, il significato sociale del teatro goldoniano: prima le posizioni del Givelegov e del Dazzi troppo basate sull'attribuzione al Goldoni di una programmatica volontà eversiva nei confronti della società feudale; poi gli scritti più giustamente orientati del Baratto e del Fido, mentre Visconti, Strehler e soprattutto Squarzina (e magari Missiroli) davano cospicui esempi di una regia adatta a render scenicamente un'immagine per nulla edulcorata e convenzionale di famosi testi goldoniani, nella chiave di una rappresentazione realistica di un ambiente e di personaggi che vivono alle soglie della grande crisi rivoluzionaria entro caratteristiche di una vecchia società decadente. Ricordata poi la stagione '60-70 – con i saggi miei, del Ringger, del Petronio – il Nicastro punta più ampiamente su questi ultimi anni dominati, a suo avviso, dal capovolgimento della visione storiografica nazionale del De Sanctis e dalla «crisi dei modelli» (che porterebbe, nel campo degli studi goldoniani, a vincere anche le tentazioni di tanta generica critica marxista contenutistica, basata sull'impegno sociale e il realismo filopopulista) e aperti quindi alle considerazioni che egli personalmente affaccia nella ricerca del significato e del ruolo che l'esperienza goldoniana «storicamente e geograficamente localizzata secondo coordinate precise, ha avuto nelle vicende del teatro e della letteratura non solo italiani ma europei... per la formazione di una coscienza culturale moderna».

Si tratterebbe in sostanza di non fermarsi alle constatazioni della situazione politico-culturale di Venezia, dell'ideologia dello scrittore, della sua maggiore o minore adesione ai principi dell'Illuminismo, dei limiti della sua posizione «borghese», ma di «esaminare oltre le 'intenzioni' i risultati raggiunti che, nel caso del Goldoni, vanno spesso al di là delle posizioni programmatiche, di «cogliere gli elementi mediativi che permettono di giungere a una determinata 'struttura' e di constatare il significato oggettivo di questa 'struttura' nel contesto della realtà». Proposta che il Nicastro esemplifica nel caso della *Locandiera*, dei *Rusteghi*, della *Casa nova*, della trilogia della villeggiatura: esemplificazioni attraverso le quali, in un discorso certo sollecitante, ma piuttosto confuso (anche a livello metodologico), il critico giunge alle sue conclusioni, secondo le quali il teatro goldoniano sarebbe una «splendida esperienza, ma isolata; modernissima, ma incapace in quanto tale di fare storia», avulsa come sarebbe da un movimento organico di cultura teatrale e non teatrale «sí che di fronte a una storia, quella italiana, mancante di una grande tradizione borghese» far valere la realtà di un Goldoni come «pittore di decadenza borghese» è impresa estremamente difficile. «Non è un caso che la nuova interpretazione abbia trovato in due registi di formazione mitteleuropea, Luchino Visconti e Giorgio Strehler, i suoi più convinti corifei. Occorreva l'esperienza della grande letteratura della decadenza, da Cechov a Mann, a Proust, perché anche Goldoni potesse ritrovare nella galleria degli scrittori il posto che degnamente gli spetta».

Tutto il discorso del Nicastro si presenta certo interessante e impegnativo, ma assai confuso e azzardato e, alla fine, mentre è inaccettabile l'estra-

zione assoluta del Goldoni dal complesso della nostra letteratura dal '700 a oggi (vista come retorica e provinciale, con giudizi nettamente negativi come quello sull'Alfieri di cui si può invece ben ritrovare una forza storica e una modernità se non si accede alla pigrizia e allo snobismo) e discutibili appaiono molto spesso i giudizi precisi sulle varie posizioni della critica goldoniana, non pare giusto trasferire senz'altro il Goldoni dalla sua effettiva situazione storico-personale a quella della letteratura odierna e accettare indiscriminatamente una chiave di attualizzazione soprattutto registica (anch'essa da meglio verificare: ad es. il modo di regia della *Locandiera* da parte del Missiroli) come l'introduzione sicura ad una nuova valida interpretazione e valutazione critica del teatro goldoniano.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 77°, serie VII, n. 23, settembre-dicembre 1973

INDICE DEI NOMI

- Albergati Capacelli Francesco, 62, 78n, 145, 166, 196
Alfieri Vittorio, 35, 36, 53, 57, 65, 66, 81, 83, 92, 102, 171, 173, 175, 245
Apollonio Mario, 17, 197, 203, 243
Aretino Pietro, 217
Ariosto Ludovico, 19n, 203, 229
Ay Lûfti, 228
- Bacchelli Riccardo, 27, 29 e n, 33, 34, 35, 36, 194, 207, 240
Badaloni Nicola, 97n
Balletti Elena, 34
Baratto Mario, 98n, 217, 218, 228, 243, 244
Barberi Squarotti Giorgio, 228
Baretti Giuseppe, 11, 12
Baseggio Cesco, 194
Bassi Elena, 239
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, 98
Bédarida Henri, 206, 228
Bellonci Goffredo, 50, 228
Benini Ferruccio, 202
Beregani Niccolò, 106
Berengo Marino, 97n
Bernardelli Francesco, 228
Bernardi Marziano, 29
Bertacchini Renato, 223
Bettinelli Giuseppe, 235
Bianchetti Enrica, 203
Bon Francesco Augusto, 202
Bonora Ettore, 222, 226
Brahmer Mieczysław, 228
Branca Vittore, 222, 226, 227
Brunelli Bonetti Bruno, 229
Bukáček Josef, 229, 230
- Caccia Ettore, 224, 225, 228
Cailleau Duchesne Marie-Antoinette, 224
Čale Frano, 228
Camporesi Piero, 214
Candeloro Giorgio, 97n
Carli Alessandro, 232
Carrer Luigi, 12
Carriera Rosalba, 15
Casali Gaetano, 75, 106
Caterina II di Russia, 236
Cecchi Emilio, 7, 19n, 71
Cechov Anton, 244
Cerulli Enrico, 236
Cesarotti Melchiorre, 12
Chatfield-Taylor Hobart C., 14
Chénier Joseph-Marie, 81, 173
Chiari Pietro, 77, 125 e n, 133, 143, 144, 173, 180, 201, 209
Chlodovskij Ruf Igorevič, 91n
Cibotto Gian Antonio, 224
Cini Gherardo, 203
Cini Marc'Ansano, 203
Cocchi Antonio, 77
Concina Daniele, 127n
Conio Nicoletta, 76, 172
Cornet Gabriele, 41, 59, 66, 84, 92n
Croce Benedetto, 18, 19, 23, 33, 64, 91 e n, 100, 153n, 176, 193, 195, 243
Cucchetti Gino, 229
- D'Amico Silvio, 14, 18n, 68n, 243
D'Épinay Louise Florence Pétronille, 237
Da Pozzo Giovanni, 203, 228
Damerini Gino, 232
Dandolo Marco, 155n

- Dazzi Manlio, 49, 50, 52, 98n, 197, 198, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 218, 223, 228, 230, 231, 243, 244
 De Bosio Gianfranco, 241
 De Rossi Gherardo, 12
 De Sanctis Francesco, 12 e n, 13, 15, 19, 23, 24, 100, 176, 192, 195, 225, 244
 De Sanctis Giovanni Battista, 194, 215, 228
 De' Paoli Domenico, 229
 Dédéyan Charles, 236
 Del Monte Alberto, 221
 Della Corte Andrea, 229
 Della Torre Arnaldo, 227
 Devoto Giacomo, 207
 Di Pino Guido, 228
 Diaz Furio, 97n
 Diderot Denis, 79, 236, 237, 238
 Doncev Nikolaj, 228
 Dorbes Cesare, 77, 120, 178
 Duchesne Marie-Antoinette v. Cailleau
 Duchesne Marie-Antoinette
 Duns Scoto Giovanni, 58, 83n
 Duse Eleonora, 240
 Duse Luigi, 202
- Elwert W. Theodor, 228
- Fagioli Giovan Battista, 57, 83, 117n, 178, 196, 197
 Falchi Francesco, 232
 Ferdinando IV di Napoli, 34
 Ferrero Giuseppe Guido, 53, 83n, 229
 Ferrieri Enzo, 194
 Ferrone Siro, 242, 243
 Fido Franco, 98n, 212, 213, 218, 226, 230, 231, 244
 Firmian Karl Joseph von, 50
 Flora Francesco, 19, 23, 216, 218, 228, 243
 Folena Gianfranco, 51, 52, 101n, 103, 205, 207, 208, 218, 219, 223, 227, 232, 238, 239, 243
 Francovich Carlo, 87n
- Fréron Élie Catherine, 79
 Fubini Mario, 19, 194, 207, 209, 212, 217
- Galanti Ferdinando, 14
 Galiani Ferdinando, 35
 Galli da Bibbiena Ferdinando, 29
 Galli da Bibbiena Giuseppe, 29
 Gallina Annamaria, 228
 Gallina Giacinto, 13, 202
 Gallo Rodolfo, 229
 Galuppi Baldassare, 15, 112
 Gentile Attilio, 229
 Geron Gastone, 229
 Gigli Girolamo, 74, 109, 117n, 136n, 171, 178, 196, 197
 Gimmelli Enzo, 11n, 18, 23, 153n, 192, 221, 233
 Ginguéné Pierre-Louis, 240
 Giorgio III del Regno Unito, 198
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, 174
 Givelegov Aleksej Karpovič, 21, 23 e n, 24, 25, 32, 49, 98n, 201, 205, 206, 210, 211, 216, 221, 244
 Gluck Christoph Willibald, 35
 Goens Michele van, 12
 Goldoni Giulio, 73, 171
 Gori Anton Francesco, 77
 Gori Antonio, 109n
 Gozzi Carlo, 11, 78, 79, 91n, 99, 135, 159, 163, 166, 173, 240, 241
 Gozzi Gaspare, 11, 12
 Graf Arturo, 64, 91
 Gramsci Antonio, 134n
 Gravina Giovanni Vincenzo, 35, 70n
 Grimani Michele, 76, 172
 Grimm Friedrich Melchior, 237
 Grimme Karl Maria, 228
 Guardi Francesco, 15
- Hawkins Richmond Laurin, 224
- Imer Giuseppe, 75, 76, 106, 172
 Indrich Giampaolo, 74

Jannaco Carmine, 229
 Jenni Adolfo, 229
 Jonard Norbert, 237
 Jouvot Louis, 240
 Juvarra Filippo, 29

Kaunitz Wenzel Anton von, 50
 Klefisch Walter, 229

Lamberti Antonio, 214, 228
 Lami Giovanni, 77
 Lantieri Francesco Antonio, 65, 75
 Lazzarini Domenico, 197
 Lee Vernon v. Page Violet
 Leluc Lucien, 206
 Leopardi Giacomo, 66, 92
 Levi Eugenio, 17, 194, 226
 Liveri, Domenico Luigi Barone, marchese di, 29, 30, 33, 34, 79, 193, 202
 Löhner Hermann von, 14
 Longhi Alessandro, 15
 Longhi Pietro, 15, 19, 29, 30, 31, 32, 44, 102, 240
 Longhi Roberto, 27, 29 e n, 30, 31, 32, 33, 34, 229, 240
 Lopriore Giuseppe Italo, 199, 200, 201
 Lorme Lola, 229
 Luciani Gérard, 240
 Luigi XV di Francia, 80, 198
 Luigi XVI di Francia, 80, 96n, 173

Maccheroni Florindo de', 74
 Maddalena Edgardo, 14
 Maffei Scipione, 96, 100, 116, 127n, 136n, 196, 197, 232, 239
 Maggi Carlo Maria, 70, 96
 Magnasco Alessandro, 29, 30
 Maiani Francesco, 232
 Maier Bruno, 221
 Malamani Vittorio, 14
 Mancini Nicola, 194
 Mangini Nicola, 201, 202, 214, 224, 227, 228, 229, 232, 233

Mann Thomas, 244
 Manzoni Alessandro, 203, 206
 Marcazzan Mario, 51, 206, 218, 228, 230, 231
 Marchini-Capasso Olga, 15, 120n
 Maresca Nicola, 193
 Maria Adelaide di Francia, 80
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, 215
 Maria Teresa d'Asburgo, 174
 Mariutti de Sánchez Rivero Angela, 228
 Marivaux Pierre de, 215
 Marliani Maddalena, 139
 Martello Pier Jacopo, 75, 100, 116
 Masi Ernesto, 14, 19, 203
 Massano Riccardo, 229
 Mattozzi Ivo, 234, 235
 Mazzali Ettore, 228
 Mazzamuto Pietro, 11n, 221
 Mazzoni Guido, 14, 232
 Medebach Girolamo, 77, 120, 143, 172, 235
 Meregalli Franco, 229
 Metastasio Pietro, 13, 35, 36, 63, 90, 108 e n, 109, 201, 226
 Mic Constant, 17n, 36, 51, 64, 69, 91 e n, 192
 Micheluzzi Carlo, 194
 Miclancevsky Konstantin v. Mic Constant
 Mignon Maurice, 229
 Milesi Maria Cecilia, 42, 88
 Minervini Roberto, 193
 Missiroli Mario, 243, 244, 245
 Mokulski Stefano, 228
 Molière, 12, 13, 18, 24, 239, 240, 242
 Molmenti Pompeo, 14
 Momigliano Attilio, 15, 16, 17 e n, 19, 23, 192, 211, 214, 221, 222, 226, 232, 243
 Momo Arnaldo, 229
 Monnier Philippe, 14, 18
 Morando Sergio, 229

Moro Lin Angelo, 202
 Mozart Wolfgang Amadeus, 18, 35
 Muratori Ludovico Antonio, 35, 41, 87, 96, 100, 126, 197
 Musatti Cesare, 14
 Muti Giovanni Maria, 106

Napoleone I Bonaparte, 214
 Napoli-Signorelli Pietro, 33
 Nardi Piero, 228
 Nelli Jacopo Angelo, 70n, 116, 117n, 121, 178, 196, 197
 Nicastro Guido, 243, 244
 Nuffel Robert O.J. van, 228

Orsi Maria Orinzia, 62
 Ortiz Maria, 15, 120n, 209, 232
 Ortolani Giuseppe, 14, 37, 39 e n, 58n, 74n, 141n, 191, 197, 202, 203, 224, 232, 233

Page Violet, 14
 Palladio Andrea, 93
 Pandolfi Vito, 215, 218
 Paradisi Agostino, 58, 84, 199
 Parini Giuseppe, 49, 50, 58, 63, 64, 90, 97, 174, 211, 229, 231, 235
 Passalacqua (Elisabetta D'Afflisio), 68, 95
 Passarella Lina, 229
 Perfetti Bernardino, 77
 Peternolli Ernesto, 228
 Petronio Giuseppe, 98n, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 228, 230, 234, 235, 244
 Piazzetta Giambattista, 29
 Piccinni Niccolò, 237
 Pilo Giuseppe Maria, 229
 Piovene Guido, 51, 52, 70n, 228
 Poma Luigi, 204, 218
 Proust Marcel, 244
 Pullini Giorgio, 194, 229

Rabac Glorija, 228

Rabany Charles, 14, 240
 Radice Raul, 228
 Raimondi Giuseppe, 146 e n
 Rameau Jean-Philippe, 79
 Re Emilio, 14 e n
 Redi Francesco, 130n
 Reinhardt Max, 17, 20
 Rho Edmondo, 11n, 17, 18, 23, 200, 243
 Riccoboni Luigi, 34
 Riccoboni Marie-Jeanne, 80, 203
 Richardson Samuel, 238
 Ringger Kurt, 242, 243, 244
 Roedel Reto, 228
 Roffaré Francesco Tullio, 228
 Rossato Luisa, 232, 233
 Rosso di San Secondo Pier Maria, 230
 Rousseau Jean-Jacques, 68, 79, 134n
 Rovetta Gerolamo, 122
 Rucellai Giulio, 77
 Russo Luigi, 223
 Ruzzante, 217

Sacchi Antonio, 77, 114, 117, 178
 Salvioni Margherita, 74, 171
 Sanesi Irene, 197
 Sansovino Jacopo, 93
 Santangelo Giorgio, 221
 Sapegno Natalino, 7, 19, 23, 71, 194, 221, 233
 Scalia Gianni, 220
 Schlegel August Wilhelm, 12
 Sciugliaga Stefano, 235
 Scrivano Riccardo, 163n, 169
 Shakespeare William, 242
 Sismondi Jean Charles Léonard Simonde de, 12, 240
 Škerlj Stanko, 228
 Sografi Antonio Simeone, 196
 Spinelli Alessandro Giuseppe, 227
 Squarzina Luigi, 241, 242, 243
 Stendhal, 240
 Strehler Giorgio, 145n, 194, 241, 243, 244

Sudermann Hermann, 122
 Terlingen Jan Herman, 228
 Tiepolo Gian Domenico, 15, 29, 30
 Tiepolo Giovanni Battista, 15, 29
 Tommaso d'Aquino, 58, 83n
 Tomov Toma S., 228
 Traversi Gaspare, 29, 30, 31, 33, 34

 Urbani de Gheltof Giuseppe Marino,
 203

 Vaccari Antonio, 199
 Valeri Diego, 233, 236
 Valeri Nino, 18, 25, 50, 97 e n, 220
 Varese Claudio, 34
 Vendramin Antonio, 77, 106, 173
 Vendramin Francesco, 77, 79, 80, 173,
 232
 Verri Pietro, 11
 Vianello Nereo, 228
 Vicini Giambattista, 62, 64n, 90n
 Vico Giambattista, 34, 35

 Visconti Luchino, 20, 145n, 194, 241,
 243, 244
 Vitali Buonafede, 75
 Vittorini Elio, 19 e n, 20, 31, 32 e n,
 59 e n, 84 e n, 192
 Vivaldi Antonio, 15
 Voltaire, 11, 78 e n, 79, 167, 198, 204,
 238

 Weiss Robert, 228
 Wilkes John, 96n, 198
 Wolf-Ferrari Ermanno, 13

 Zago Emilio, 13, 202
 Zajotti Adolfo, 229
 Zambon Vittorio, 228
 Zampieri Filippo, 11n, 91n, 194, 195,
 196, 197, 220, 221
 Zanardo Piero, 229
 Zanetti Virginio, 42, 88
 Zappa Francesco, 192
 Zardo Antonio, 14n
 Zeno Apostolo, 106, 108

Finito di stampare
nel mese di settembre 2015
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)