

Goldoni tra modernismo e tradizione

Olsen, Michel

Publication date:
2007

Document Version
Peer-review version

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (2007). *Goldoni tra modernismo e tradizione*. Paper presented at Atti del VIII Congresso degli Italinisti Scandinavi Aarhus, Aarhus, Danmark.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Goldoni tra modernismo e tradizione

Premessa 8 giugno 2010	2
Lo stupore a contatto con l'universo goldoniano	2
Il veneziano	2
La società	2
La famiglia	5
L'autorità	6
L'amore	9
Moventi dell'azione	9
Agnizioni o riconoscimenti	10
Conclusione	11
La trilogia	11
Riassunto	13
Argomentazione narrativa	14
Valori e autorità	19
Conclusione	21
Le didascalie e gli a parte	23
Lunghezza delle battute	24
Didascalie	25
I soliloqui e gli a parte	26
Confronto con Chiari	28
Pubblici diversi?	30
Le dichiarazioni, i portavoce	30
L'azione : l'incostanza e il caso	31
Le agnizioni di Chiari	32
L'uomo di buon cuore di Chiari	33
La tessitura	34
Conclusione	35
Appunti sulla ricezione francese del teatro di Goldoni nel '700	35
Correspondance littéraire	36
Fréron	39
Le bourru bienfaisant	43
Parentesi sulla sincerità	47
Mercure de France	48
Voltaire	54
Seconda edizione dei Mémoires	54
Breve nota sulla Germania	56
Bibliografia	57
Statistiche	60
Menzioni di Goldoni	60

Premessa 8 giugno 2010

Questo saggio è stato pubblicato parzialmente negli atti del *VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi* 21-23 giugno 2007 (v. bibliografia). Ho aggiunto un capitolo sulla Ricezione di Goldoni in Francia nel '700 con ricerche sul *Mercure de France*, *La correspondance littéraire* di Grimm e Meister, la rivista di Élie Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps* continuata sotto il titolo : *L'Année littéraire*. Ho fatto pochissime modifiche ai primi capitoli. Soltanto gli *Appunti sulla ricezione francese del teatro di Goldoni nel '700* sono stati rielaborati. Per conservare la corrispondenza con il testo stampato una nota aggiunta viene indicata col numero della nota precedente + una lettera (a,b...). Le sottolineature nelle citazioni sono mie, il corsivo, invece, proviene dal testo citato.

Lo stupore a contatto con l'universo goldoniano

In questa prima sezione elencherò alcuni tratti del teatro di Goldoni che mi hanno colpito alla prima lettura, e farò delle osservazioni nate in seguito, alla rilettura di certe sue commedie nonché alla lettura di commedie del suo rivale, l'abate Chiari. Ciò facendo. Ciò facendo spero di mettere a fuoco alcune caratteristiche che contraddistinguono il teatro di Goldoni nel suo secolo in Europa. Conviene tener presente che Goldoni – o la miglior parte della sua opera – è uno dei pochissimi drammaturghi che si possono rappresentare su un palcoscenico moderno.

Il veneziano

L'importanza del dialetto veneziano è notevole perché non serve principalmente a ottenere effetti comici (come i dialetti, o meglio, 'patois' sul palcoscenico francese). A volte il personaggio che ha ragione, il portavoce, parla veneziano, p.es. lo stesso Pantalone. Si veda al riguardo il contributo di Michele Cortelazzo in questo volume.

La società

Un primo fatto che stupisce: i personaggi lavorano, e quando spendono, lo fanno con estrema parsimonia. In Diderot, *Le père de famille* inizia con la beneficenza, ma di rado si parla del come si fanno i soldi. Tutt'al contrario *Le donne di casa sua* si aprono con una scena domestica: si tesse una tela. La commedia, è vero, è ambientata nella piccola borghesia, ma molto di rado, nemmeno nel suo 'teatro di società', scritto per un pubblico aristocratico, Goldoni mette in scena la 'conspicuous consumption' in termini di Norbert Elias, e cioè, il fatto di spendere, di vivere da gran signore. Ancora più rari sono i casi ove vede tale tenore di vita con occhio favorevole. Caso mai accenna in breve che la spesa (p.es. per la villeggiatura) è consentita a chi ha i mezzi di sostenerla. Si sa però che tale stile di vita fu una vera strategia: si spendeva per acquistare o mantenere una posizione sociale. Il fasto poteva essere, per l'aristocrazia, un obbligo doloroso. Nel teatro francese della prima metà del '700, questa strategia si dibatteva ancora, per esempio nella *École des*

mères di La Chaussée (v. Olsen 1995 pp. 52 e 65).

Molta confusione è connessa col termine 'théâtre bourgeois'. Nel teatro borghese francese figurano infatti pochi personaggi di origine borghese. Se per 'teatro borghese' ossia 'drame bourgeois' si intende un dramma ambientato nella borghesia, tale dramma si trova ben meglio realizzato da Goldoni che non dai francesi. Caso mai ne troviamo qualche realizzazione in Danimarca e in Germania con Holberg, Gellert, Lessing, Schiller. In Francia si sa che 'borghese' significava spesso 'privato', vale a dire, appartenente alla sfera intima, privata, che stava costituendosi proprio nel '700. Nel dramma borghese francese i personaggi sono generalmente nobili, ma non svolgono funzioni pubbliche. Sono presentati nell'ambito della famiglia, istituzione che è diventata, ma per breve tempo, un luogo ove i conflitti si risolvono, quindi un mondo essenzialmente idillico.

Goldoni non è un rivoluzionario (e pochi lo erano, anche in Francia o in Italia fino al 1789, l'anno della rivoluzione francese). Se cerchiamo atteggiamenti pre-rivoluzionari, meglio è indirizzarsi al rivale, l'abate Chiari. Nella *Serva senza padrone* (1763) una serva ingiustamente licenziata riesce a smascherare il padrone che avrebbe voluto farne la sua amante, poi, quando lei lo rifiuta, l'accusa di furto e di vita leggera. Un onesto operaio ottiene dal padrone un aumento del proprio salario, ciò che gli consente di sposare la serva. La commedia non è ottima, ma la struttura dell'azione è interessante: un'azione di ribellione snoda il conflitto, e il conflitto è visto dal punto di vista dei ceti inferiori. Niente di simile troviamo nelle *Massere* di Goldoni, commedia che ci dà però un'immagine, artisticamente superiore, perché più concreta, e ben più cupa, della condizione delle serve. Il conflitto di Chiari a un carattere ben più rivolto al sociale che non quello delle *Massere* (1755) di Goldoni. Chiari oppone servi e padroni in un macrointreccio, ma dipinge poco in mini-intrecci le preoccupazioni e i disagi quotidiani della vita dei servi.

Salto l'intreccio principale delle *Massere*. L'essenziale per il mio proposito oggi è la messinscena di tre massere furbissime. Fanno da mezzane, sfruttano uomini vecchi, rubano ai padroni, fanno all'amore e vogliono divertirsi. Poi queste serve immorali sono licenziate nell'ultima scena. Ma se rubano, lo fanno per dare da mangiare ai loro parenti, o per nutrirsi loro stesse. Sono mal pagate e spesso maltrattate. Una di loro non sopporta più i suoi padroni che la fanno dormire in un armadio, che litigano: il marito batte la moglie ecc.

Per di più è dipinta da Goldoni una Venezia invernale, dove si soffre il freddo, dove i poveri mancano di tutto: pane, olio, perfino l'acqua. Il primo atto è costruito di microintrecci: come procurarsi un po' di pasta per fare il pane, come trovare un secchio d'acqua? Nella *Serva senza padrone* del rivale Chiari poco si mostra delle difficoltà della vita quotidiana dei servi.

E, a quest'inizio delle *Massere* non conosciamo ancora il macro-intreccio. Il pregio della commedia sta nei numerosi dettagli. Goldoni non si fa l'avvocato dei poveri, anzi, ma fa notare tutte le difficoltà di una città dove, come in tante altre, i ceti bassi vivevano al limite del minimo vitale. Non dimentichiamo che, se Arlecchino ha sempre fame, questo 'cliché' è desunto della realtà quotidiana dei poveri. Goldoni, abbandonando il cliché, fa vedere. La povertà non è denunciata in modo clamoroso, ma mostrata come presupposto delle azioni dei personaggi. Il fatto che Goldoni non denunci un'ingiustizia sociale, ci

mette davanti a fatti crudi. Su questo punto, come su molti altri, la sua commedia umana può assomigliare a quella di Balzac.

Goldoni realizza così la messinscena dei mestieri (*professions et conditions*) proposta da Diderot. I ceti bassi giocano nell'autore francese una parte modesta: nel *Père de famille* sono semplici oggetti di beneficenza e di castigo paternalistici da parte del personaggio eponimo (II,1). Il padre soccorre un povero, e congeda un servitore che gli ha mentito. Sono atti esemplari che funzionano come una descrizione lodevole del protagonista. Goldoni invece adotta in alcune commedie che si annoverano oggi tra i capolavori il punto di vista dei ceti bassi e medi, e l'intreccio principale conta meno e si annoda spesso tardi. In certe commedie, soprattutto quelle dette corali, i ceti alti sono assenti o marginali (*Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*).

Su questo punto Goldoni supera Chiari. Faccio un solo esempio. *Le nozze di Bertoldo* di Chiari si aprono con Berta che fila, ma subito sappiamo che Bertoldo è dovuto fuggire a causa di un duello, e la scena funge da esposizione generale. Certo, si fa il pane, l'asino è caricato, si fa il bucato; ma queste attività ambientate nei ceti popolari servono da 'couleur locale': in un *dépit amoureux* una camicia bagnata viene tirata su dal mastello per servire da proiettile tra due innamorati litiganti. L'intreccio verte sull'antichissimo tentativo di seduzione di una contadina fatta da parti di un conte oppure, come nella *Donna di spirito*, sul problema di sapere chi deve comandare, marito o moglie, un problema che interessava molto i ceti alti, ma poco i contadini.

Conviene dunque fare una distinzione ancora più rilevante: in Chiari si tratta di contadini, non di bassi ceti urbani, vale a dire di un mondo comico-idillico, quasi di un altro mondo (come Molière mette in scena contadini, e non artigiani). Chiari rappresenta i contadini, ma questi non fanno parte del suo pubblico; non si recita per loro, mentre Goldoni considera i ceti bassi parte del suo pubblico; in alcune commedie, per noi tra le migliori, come *Il campiello* o *Le baruffe chiozzotte*, si può percepire un embrione di coscienza di gruppo, una solidarietà diretta contro quelli di fuori.

Gozzi, col suo buon gusto pervertito, prende di mira appunto tali commedie corali quando cita *Il campiello*, *Le massere*, *Le baruffe chiozzotte* e «molte altre plebee, e trivialissime opere del signor Goldoni». Ma forse è meno la trivialità che non il rispetto per il popolo minuto che scandalizza Gozzi.

(1) Un'altra ragione potrebbe ancora giustificarmi. I Teatri d'Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone; e la spesa è sì mediocre, che il bottegaio, il servitore ed il povero pescatore possono partecipare di questo pubblico divertimento, alla differenza de' Teatri Francesi, ne' quali si paga dodici paoli in circa per un solo posto nell'ordine nobile, e due per istare in piedi nella platea.

Io aveva levato al popolo minuto la frequenza dell'Arlecchino; sentivano parlare della riforma delle Commedie, voleano gustarle; ma tutti i caratteri non erano adattati alla loro intelligenza: ed 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 ('L'autore a chi legge', *Le Baruffe chiozzote*).

Con questo testo Goldoni si rivolge ai colti - lo fa per difendere le ragioni del popolino, la rappresentazione del quale sul palcoscenico non è più soltanto pretesto al divertimento dei

ceti colti, come nella tradizione.¹ A riprova la notazione di Goethe che vide *Le baruffe chiozzotte* al teatro San Luca il 10 dicembre 1786:

(1a) Aber auch so eine Lust habe ich noch nie erlebt, als das Volk laut werden ließ, sich und die Seinigen so natürlich vorstellen zu sehen. Ein Gelächter und Gejauchze von Anfang bis zu Ende. Ich muß aber auch gestehen, daß die Schauspieler es vortrefflich machten. Sie hatten sich nach Anlage der Charaktere in die verschiedenen Stimmen geteilt, welche unter dem Volke gewöhnlich vorkommen. Die erste Aktrice war allerliebste, viel besser als neulich in Heldentracht und Leidenschaft. Die Frauen überhaupt, besonders aber diese, ahmten Stimme, Gebärden und Wesen des Volks aufs anmutigste nach. Großes Lob verdient der Verfasser, der aus nichts den angenehmsten Zeitvertreib gebildet hat. Das kann man aber auch nur unmittelbar seinem eignen lebenslustigen Volk. Es ist durchaus mit einer geübten Hand geschrieben (Goethe: *Italienische Reise. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*, S. 176790 (vgl. Goethe-HA Bd. 11, S. 95-96) <http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>).

La famiglia

Altro punto che stupisce: *La buona madre* finisce con tre o quattro matrimoni. Il matrimonio finale andrebbe bene anche per la Francia: nel 90% delle commedie francesi due giovani simpatici ed innocenti convolano a giuste nozze. La novità però è che in nessun caso il matrimonio realizzi desideri esistenti all'inizio della commedia. E il numero dei matrimoni – che mi parve esagerato alla prima lettura – si spiega per una specie d'analisi distributiva: ad ognuno e ognuna (qui è giustificato distinguere i sessi) tocca un matrimonio 'conveniente', e cioè con l'osservazione dell'uguaglianza di ceti, di fortuna, di merito. Alla figlia della cattiva madre p.es. tocca un marito poco appetitoso, ma che la salva dalla prostituzione. La piccola eccezione è quella di una vedova che sposa un giovanotto, ma anche questo tratto rientra nel sistema. Nelle *Baruffe chiozzotte* si osserva una simile distribuzione.

Nella commedia francese, i giovani si amano. Spesso in Goldoni la meta ambita è ben più il matrimonio che non l'amato o l'amata. Il giovanotto trascinato a casa dalla madre, che lo strappa dalla fanciulla che crede di amare, accoglie con tripudio l'annuncio che sposerà una vedova benestante: »son maridà, son maridà«, esulta (*La buona madre*). Una ragazza grida: »io voglio marito« (*La madre amorosa*) e la madre fa una propria 'socioanalisi' della figlia:

(2) Voi abborrite la soggezione, siete annoiata della casa paterna, bramate di figurar nel gran mondo, bramate avere uno sposo al fianco. Florindo (uno scroccone dissipatore che la figlia poi non sposerà) è il primo che vi si offre ; ecco l'origine, ed ecco il fine del vostro amore (II,1).

Leggendo una commedia tra le meno importanti (*I morbinosi*) credetti in un primo tempo che un giovane volesse sedurre una ragazza, ma presto si scopre che questo personaggio è un cadetto (figlio minore), per il quale il matrimonio è una cosa difficile da realizzare. Se quindi corteggia una giovane, non cerca necessariamente di sedurla, ma desidera sfruttare una buona e inaspettata occasione di sposarsi.

¹ Nell'*Autore a chi legge* Goldoni cerca di sistemare *Le baruffe*, nel genere *poissard* (genere francese che mette in scena i bassi ceti urbani per il godimento degli alti ceti), forse perché teme che un'opera senza genere non possa esistere, poi, sebbene Goldoni faccia recitare commedie anche per i ceti bassi, le edizioni sono destinate ai ceti colti)

Goldoni sviluppa in una serie di casi un paradigma di matrimoni. Devo limitarmi a qualche accenno: il matrimonio è ambito nel ceto borghese e piccolo borghese, è una porta aperta sulla società. La giovane acquista una certa libertà (può andare per strada; non è rinchiusa in casa); il giovane maschio ottiene un'indipendenza economica. C'è quindi su questo punto una certa uguaglianza dei due sessi.

Per ciò che riguarda le vedove e dei vedovi Goldoni espone casi molto vari. Una vedova benestante ha il diritto di scegliere un altro sposo. È il caso della *Buona madre*. Il motivo edonistico non è taciuto. Lei desidera godersi un bel giovane: se questi ubbidirà alla moglie come ha ubbidito alla madre, la vedova può promettersi una dolce vita. Altre vedove si trovano di fronte alla scelta di più mariti. Questa situazione drammatica offre la tela per la pittura di caratteri diversi. Ma alcune, e questo è un punto notevole, preferiscono rimaner sole, assolto l'obbligo matrimoniale (un po' come il servizio militare). Per i vedovi, in linea di massima, il caso è simile: un vecchio ha il diritto di sposare una bella giovane a certe condizioni, per es. di non recar danno ai figli.

Si pone però il problema della matrigna e del conflitto tra figli e figlie di due letti diversi. La matrigna è spesso problematica; *La buona matrigna* è un ossimoro; è il titolo di una commedia di Chiari (1755), il rivale di Goldoni. Il problema è che una matrigna sarà sempre disposta a favorire i propri figli. Quando Goldoni tratta della cattiva matrigna, il secondo matrimonio è già un fatto all'inizio dell'azione (cfr. *L'uomo prudente* o *Il padre di famiglia*). Esistono, invece, casi ove un vedovo o una vedova si sposano al momento dello scioglimento. Lo fanno sia per il piacere sia per avere una persona sempre presente (*Il vecchio bizzarro*, *La buona madre*).

L'autorità

Generalmente, all'amore si oppone un'autorità (esercitata dal padre, dalla madre, dallo zio o da un altro personaggio autorevole). Goldoni spesso approva l'autorità, dà ragione ai vecchi, condanna i giovani. Ho già citato *La buona madre*, ove una madre si oppone agli amori del figlio e gli fa sposare una ricca vedova. È ridicolo il figlio, che veste la »mezo camisa«, non la madre; tutto all'opposto della tradizione francese, ove, per lo più, è comico il rappresentante dell'autorità. Nella *Casa nova* uno zio costringe i giovani a ridurre le loro spese e ad abbandonare una casa troppo cara che hanno affittato, e non è ridicolo.

Goldoni può quindi accettare pienamente l'autorità parentale. Ma l'autorità parentale ha obblighi, fra i quali quello di maritare figli e figlie, oppure, quando si tratta di un fratello, una sorella rimastagli a carico. Nelle *Donne di casa soa* è una moglie che deve prendersi cura della cognata rimastale a casa. Succede anche che il conflitto sia interiorizzato.

Nel *Vero amico* (1750), fonte del dramma di Diderot *Le fils naturel*, un amico (Florindo/Dorval) rinuncia all'amata a favore di un'amico (Lelio/Clairville). In Goldoni è un sentimento d'onore, di ciò che si deve, quindi un conflitto tradizionale, ma trasferito dalla tragedia nel dramma goldoniano: Florindo, che è ricco, non vuole privare Lelio della dote che gli è necessaria:

(3) La ragione per la quale Lelio mi cedeva Rosaura, era fondata sull'immagine della sua povertà. Adesso Rosaura è ricca, l'avaro non può negarle la dote ; onde io se la sposo, non solo privo l'amico della fanciulla, ma gli tolgo una gran fortuna. Il mio amore adesso è colpevole più che mai, diventa interessato, ed io sono in grado di commettere un latrocinio, e di commetterlo al più caro amico ch'io abbia (éd. Bettinelli III,20 ; vol. III, p. 635 s.).

In Diderot, invece, sono le sofferenze dell'amico che provocano la compassione e la rinuncia.

Altro punto importante: il vero amico di Goldoni può quasi disporre dei sentimenti della giovane; essa non conta molto. Per abbandonarla basta una scusa e una spiegazione del problema finanziario dell'amico. All'amico generoso di Diderot tocca, invece, convertire anche l'innamorata ragazza (Rosalie); lei ama uno e deve ora amare un altro! La conversione avviene tramite una pantomima: Dorval conduce Rosalie in una stanza dove è seduto l'amico, – rinchiuso in sé, disperato – e ottiene l'effetto desiderato; Rosalie si mette, seduta stante, a riamare Clairville (in Goldoni è consentito almeno qualche tempo alla ragazza). Drammaturgicamente una tale conversione non funziona e nemmeno psicologicamente è credibile. Diderot deve dunque dare una spiegazione: tramite un'agnizione. Si scopre che Rosalie e Dorval, il suo primo amore, sono fratello e sorella; il loro amore era dunque dovuto alla 'forza del sangue', alla parentela! Una Verschlimmbesserung, come dicono i tedeschi, un miglio-peggioramento. Tali dettagli mostrano l'impossibilità drammatica del dramma borghese di Diderot.

Con l'illuminismo l'autorità diventa o buona oppure diventa mostruosa, almeno tendenzialmente. Dio diventa il buon padre, il padre diventa un fratello amico, e l'io diventa sovrano. La cattiveria, invece, diventa mostruosa. Nel '700 il lume precede gli illuministi. Il culto della ragione e la critica dei pregiudizi si manifesta in modo chiaro già p.es. nelle *Indes galantes* (1735, dunque molto prima delle attività degli enciclopedisti), opera di esito clamoroso di Jean-Philippe Rameau che mette anche in scena il sovrano mite ed umano (*Zoroastre*, 1749). Nelle opere di Rameau i 'mostri' (il male non integrabile) si oppongono ai buoni. Lumi e monarchia non erano in opposizione, anzi. In Francia l'opera godeva più d'altri generi della presenza della casa reale e l'opera cantava i lumi.² Ma come scrivere una commedia se sono a disposizione solo i buoni e i mostri? Sarebbe la morte del genere e, infatti è un problema per il dramma borghese francese. Per alcuni anni il comico si limita tendenzialmente agli effetti dei fraintendimenti.

Consideriamo invece il personaggio deriso della commedia tradizionale: può essere respinto, eliminato oppure reintegrato. Sembra che non sempre tale alternativa sia decisiva; nel commediografo danese, Ludvig Holberg non si capisce sempre bene il sistema che decide della sorte del 'ridicoloso'. Per la fine del *Glorieux Destouches* ha esitato, poi optato per la reintegrazione. In Goldoni incontriamo anche qualche sorpresa: viene respinto nel *Bugiardo* il personaggio eponimo, mentre nella fonte, *Le menteur* di Corneille, si salva tramite un'ultima brillante bugia.

² In Italia la stessa reinterpretazione del monarca si nota nella *Clemenza di Tito* (1734) di Metastasio, v. il contributo di Svend Bach in questo volume.

In Goldoni la conversione dell'autorità e il perdono sono rari. Nell'*Uomo prudente* la seconda moglie di Pantalone e il di lui figlio del primo matrimonio hanno cercato di avvelenarlo. Pantalone perdona perché non si crei uno scandalo pubblico, per salvare il suo onore. Il suo perdono è in parte dovuto al desiderio di occultare lo scandalo »Me despiase che sta zente ha sentí tutto e no vorave che i parlasse;«.

Conosco un solo esempio (ma forse sbaglio) di un Pantalone che fa grazia ai giovani che vogliono sposarsi, ed è nell'*Arcadia in Brenta*,³ fine dell'atto secondo. Cambiando genere, Pantalone cambia natura; si tratta di un dramma per musica, e l'eccezione è dovuta alle esigenze di un altro genere:

(4) Vegni qua.
Cari fioi, deve la man.
Alla fin son venezian,
m'avé mosso a compassion.
a quattro

Viva, viva Pantalon.
a cinque
Viva, viva il dolce affetto ;
viva, viva quel diletto
che produce un vero amor,
che consola il nostro cor.
Fine dell'atto secondo

Anche la conversione dei rei perdonati è rara. Nell'*Uomo prudente* la moglie e il figlio si pentono, per forza, direi, e promettono di cambiar vita, ma sono troppo cattivi perché si creda loro. Non appartengono ai personaggi della comédie larmoyante, virtuosi o vicini ad esserlo, come dice Lanson:

(5) La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie classique et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe (1903, p. 1 et note 1).

Se Goldoni è poco propenso a rappresentare la conversione, ciò dipende dalla sua idea del carattere stabile, immutabile. Lo fa spiegare al capocomico, Orazio nel *Teatro comico*, quando Lelio, cattivo poeta, gli propone un argomento:

(6) Il padre mezzano delle proprie figliuole.
ORAZIO Oimè ! Cattivo argomento. Quando il protagonista della commedia è di cattivo costume, o deve cambiar carattere contro i buoni precetti, o deve riescire la commedia stessa una scelleraggine. (II,3).⁷

Quanto precede si potrebbe sussumere sotto il tipo particolare della famiglia goldoniana. Dominava a Venezia la famiglia stirpe. Due lavori dello studioso (e uomo politico) Emmanuel Todd possono servire per capire molti tratti del mondo goldoniano che prima di conoscere quest'autore avevo notato, ma che mi sembravano enigmatici.⁸ Todd ha descritto diversi tipi di strutture familiari, soprattutto europee, delle quali due interessano in questa sede: Nel bacino parigino, il centro culturale della Francia, domina il tipo della famiglia ugualitaria e liberale. I figli (per ragioni pratiche Todd parla soltanto dei maschi) si sposano tutti creando una famiglia separata dai padri. A Venezia, invece, generalmente un solo figlio si sposa rimanendo a casa del padre. Si tratta della famiglia stirpe. A causa della coabitazione delle generazioni l'autorità del padre è forte. In Goldoni, infatti, la coabitazione è significativa (v. Olsen 1995, p.193 e 219ss.). Ma in Francia e anche altrove

³ <http://opera.cab.unipd.it:8080/carlogoldoni/libretti/arcadi50> 2

in Italia domina la famiglia ugualitaria. La struttura familiare veneziana è dunque contestata, ciò che forse spiega che Goldoni può prenderne la difesa.

L'amore

La base fisiologica dell'amore non è taciuta. Lo sa Pantalone:

(9) Me fa da rider quei che vuol dar da intender che i va, che i pratica con indifferenza, senza passion, con amor platonico. Mati chi lo dise, e ispiritai chi lo crede. La pagia, arente el fuoco, bisogna che la se impizza. L'umanità se resente, e l'ocasion de le volte fa l'omo ladro (*La putta onorata* I,4).

ma lo sa anche Bettina che ritrova, mascherata, il suo amato Pasqualino:

(10) (Se me dago da cognosser, lu me vol ben a mi, mi ghe vôi ben a elo, no so cossa che possa succeder) (*La putta onorata* III,18).

E l'imparerà anche Giacinta nella *Trilogia della villeggiatura*. La putta 'onorata' della commedia eponima non è una 'ingénue'! Certo anche in Goldoni il desiderio può andare di pari passo con la stima, il rispetto della persona amata, anzi la stima si fonda in gran parte sulla capacità di dominare gli istinti. Pasqualino avrebbe abbandonato Bettina se essa l'avesse fatto entrare in casa (I,7, inizio). Non si perde quindi di vista la base fisiologica dell'affetto, come a volte nei 'drame bourgeois' di Diderot (ma non nel resto delle sue opere).

La persona amata si può quindi sostituire con un'altra, anzi si deve sostituire, se è più conveniente. Goldoni infrange su questo punto la vecchia ideologia dell'amore cortese che vivacchia ancora nei generi nobili e che perdura piuttosto bene nella commedia francese. Tale ideologia vuole che l'amata e l'amato non siano sostituibili, che l'amore sia un assoluto. Questa ideologia è riattualizzata nel drame bourgeois di un Diderot, ove certe figure femminili diventano quasi l'espressione dei valori idealizzati. Gli amorosi di Goldoni dei due sessi, invece, sono spesso pronti a cambiare l'oggetto della loro passione.

Ma ciò non esclude l'edonismo, che non è taciuto. Nella *Sposa persiana* (1753) Tamas ama Ircana, ma il padre di lui gli ha scelto un'altra sposa. Tamas giura che rimarrà fedele a Ircana. Ciò facendo si conforma momentaneamente alla convenzione dell'amante fedele; però si lascia sedurre da Alì, un amico, quando questi gli propone di andare a vedere almeno la giovane destinatagli da suo padre; così potrà decidere, con perfetta cognizione di causa, qual è la più bella! Si potrebbe dire che Tamas va a paragonare due merci. Ircana è la più bella, e così il conflitto col padre si protrae, ma il valore edonistico in amore è stato ammesso apertamente, e senza necessità per l'intreccio, giacché Tamas rimane fedele.

Sono dunque spesso proposti valori edonistici. Uomini e donne possono – a certe condizioni, importanti, è vero – contrarre matrimoni per il piacere. Così la vedova della *Buona madre*, di cui ho già detto. L'edonismo è ammesso come valore importante, ma rimane all'interno di una moralità sociale.

Moventi dell'azione

Considero qui i motivi giusti, quelli che lo spettatore è invitato a condividere nella sua identificazione coi personaggi simpatici, e non quelli che rientrano nella categoria dei sette

peccati capitali: tedio, gola, avarizia, invidia, lussuria, ira, superbia.

Anche su questo punto l'universo di Goldoni è molto particolare. Nel dramma tradizionale l'amore è il gran motivo, ma un egoismo ben inteso e moderato dalle convenzioni è ammesso sottovoce. In Goldoni, invece, è lecito ambire a un buon matrimonio, anzi per padri, madri, zii ecc. è doveroso procacciare per la loro prole un matrimonio conveniente. Mettendo a fuoco tali esigenze Goldoni si distingue sia dalla tradizione, sia dal dramma borghese francese.

Un altro importante motivo è l'onore; l'opposizione onore - amore è un conflitto notissimo (*Le Cid*). Una variante dell'onore è la generosità, ma la generosità vuole per lo più essere ammirata. Questo vale anche per la virtù: Socrate beve la cicuta, Seneca si toglie la vita, imperturbabili, in atarassia completa, ma davanti agli amici.

Anche *L'avvocato veneziano* insiste sull'onore, ma spiega la funzionalità di tale onore; si comporta in modo onorevole, perché dalla sua reputazione dipende il suo successo professionale. L'avvocato veneziano è un portavoce che enuncia i presupposti di molti altri testi.

Coi lumi l'onore sarà interiorizzato. La morale giunge al punto estremo con l'imperativo categorico di Kant: la legge morale iscritta nel cuore e separata dagli altri sentimenti. Questa legge si nomina per l'appunto 'sentimento morale'. Ma presso i predecessori di Kant, tra i quali gli autori del 'drame larmoyant' e un filosofo come Rousseau, il sentimento morale è una esaltazione, una forte commozione, con profusione di lagrime (da qui il termine di 'comédie larmoyante'), entusiasmi, e cioè forti effetti fisiologici (questa parola cambia connotazione, diventa positiva, v. la voce *enthousiasme* nell'*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*). Un sentimento nobile come per es. la compassione, diventa una motivazione di entusiasmo che il soggetto ritrova in sé. In Goldoni, invece, non ce n'è traccia.

Agnizioni o riconoscimenti

Il teatro francese paga un alto prezzo estetico con il mantenimento dell'ideologia dell'amore assoluto. Una serie d'inverosimili agnizioni risolvono conflitti inconciliabili.

Enumero due possibilità importanti:

- Un personaggio risulta allo scioglimento ricco o nobile da povero o plebeo che sembrava. Tale agnizione può essere sostituita da una trasformazione.⁴

Esistono anche agnizioni e trasformazioni negative:

- Due amanti possono risultare fratello e sorella (come nel *Fils naturel* di Diderot). Si può così scartare un matrimonio.

Lo stesso Diderot, che nei suoi scritti di drammaturgia condanna i riconoscimenti, non può farne a meno nei suoi drammi borghesi *Le fils naturel* e *Le père de famille*. Goldoni

⁴ Goldoni adopera alcune trasformazioni che sostituiscono l'effetto delle agnizioni: così un personaggio, spesso portavoce, evita la rovina tramite un risanamento della sua situazione finanziaria. Invece di far riconoscere che un personaggio è nobile o ricco lo si può nobilitare o arricchire. In (1995, pp. 16ss.) ho tralasciato a torto questa possibilità, ma posso rimandare a (1976 pp.45ss.).

invece può lasciare andare a monte gli amori giovanili. Non ha quindi tanto bisogno delle agnizioni, che in lui sono rare.

Conclusioni

Che cosa concludere da questi aspetti? Possiamo incominciare con certe caratteristiche negative.

Goldoni non è un filosofo nel senso dell'illuminismo francese. Non desidera fare *tabula rasa* di tutti i pregiudizi, per costruire un nuovo sistema. Non mette in opera la ragione analitica dei filosofi, ma si può dire filosofo nel senso antico, come si vantava ancora un Montaigne di esserlo: un savio che sa vivere. Non condivide nemmeno certe nuove idee; la bontà del cuore umano, le emozioni e le lacrime come indizio di tale bontà, il culto della Virtù astratta, il rapporto fraterno tra padri e figli.

In qual senso è 'borghese' Goldoni? Non lo è al modo francese. In Francia il termine 'borghese' ha poco di borghese. Il termine segna una nuova cultura dell'intimità che cancella in un'ideologia umanitaria le distinzioni di classe. Non lo è nemmeno al modo tedesco. In Germania si nota una tendenza ad articolare l'opposizione virtù – vizio su quella di borghesia – nobiltà, come in Lessing in *Miss Sara Sampson* (1755) e *Emilia Galotti* (1772), o in *Kabale und Liebe* (1784) di Schiller. C'è una differenza tra Francia e Germania nel modo di rappresentare le classi sociali, differenza che si manifesta tra l'altro nel contrasto tra la situazione del francese, parlato dalla nobiltà nelle tante piccole corti, e il tedesco, ancora sprezzato p.es. da un Federico II. Borghese, Goldoni lo è invece, perché mette in scena alcuni valori borghesi: rispetto dei valori, parsimonia, un atteggiamento pratico-sociale di fronte all'amore e al matrimonio. Tali valori si trovano di rado nel teatro francese, ma molto di più presso il grande commediografo dano-norvegese, Ludvig Holberg. Questa borghesia, tuttavia, non è una classe ideologicamente unita. L'opposizione alla nobiltà non consiste nel voler sostituirla al governo. Anche in Francia, tale ideologia giacobina nacque molto tardi, quasi soltanto a Rivoluzione iniziata. Prima i borghesi francesi aspiravano ad integrarsi nella nobiltà, come l'ha ben spiegato William Doyle (1980, 1986).⁵

La trilogia

La trilogia della villeggiatura si annovera tra i capolavori di Goldoni. Registi hanno realizzato messinscena innovatrici e convincenti; studiosi hanno analizzato le tre commedie come una delle espressioni più importanti dell'ultimo Goldoni. La ricezione moderna della trilogia è anche diventata significativa per certe aporie su cui sbocca: la cattiveria quasi assoluta dello zio, figura finora positiva e il sacrificio apparentemente assurdo di Giacinta. La figura quasi tragica della protagonista Giacinta che oggi si propone si concilia però

⁵ Termino qui una prima parte sul mio incontro con Goldoni che sboccò, dopo varie prepubblicazioni, nel libro *Goldoni et le Drame bourgeois* (che si può leggere sul net). Ho qui riepilogato alcuni punti importanti di questo lavoro.

difficilmente con le indicazioni chiare del testo e con la sua 'narratività'; fa sorgere problemi di lettura, problemi teorici di ricezione soprattutto: qual è il testo che oggi si recita, che oggi s'interpreta?

La reputazione della *trilogia* come capolavoro di Goldoni è abbastanza recente. Ai tempi di Goldoni, non godette di un favore particolare. Ancora Ortolani ne parla con lode misurata. Nota la figura di Giacinta, di cui scrive: »soltanto l'orgoglio di Giacinta di mantenere fede alla parola data, al contratto di Leonardo già firmato, salva la fanciulla« (VII, p.14133). Tra i critici citati da Ortolani, in specie Albertazzi, nessuno sembra considerare l'eventualità di un'altro snodamento: che Giacinta e Guglielmo potessero decidersi a unirsi in matrimonio, con una ben altra impostazione della terza parte: una lotta con esito felice o infelice, dunque un dramma o una tragedia (borgnese, un po' alla Lessing o alla Schiller).

Nel non considerare tale eventualità (impossibile per molte ragioni), Ortolani si conforma pedissequamente alle intenzioni di Goldoni espresse nell'*Autore a chi legge* (vol. VII, p. 1079). Goldoni – e quindi con lui probabilmente almeno parte del pubblico – considerava la rinuncia di Giacinta come una punizione giusta: »La baldanza di Giacinta è mortificata«, scrive Goldoni nell'*Autore a chi legge delle Avventure*. Non c'è qui traccia delle interpretazioni moderne che interpretano in chiave tragica la sorte di Giacinta.

Conviene non dimenticare le circostanze particolari in cui si sono realizzate quasi tutte le recite moderne della trilogia. Molto più che nel caso di altre commedie gli interventi dei registi sono importanti: basta per averne la misura il fatto che le tre commedie vengono ridotte a una sola rappresentazione e cioè che più della metà del testo goldoniano viene tagliato. Per un intervento talmente violento si potrebbero addurre i termini di uso (o abuso) di un vecchio testo trasformato da un regista per i gusti di pubblici moderni; ci sono tante regie che modificano a piacere il testo originale con esito sfortunato. Umberto Eco ha sufficientemente insistito sulla differenza tra (ab)uso e lettura di un testo, pur concedendo larghi margini alla lettura personale, al carattere aperto del testo, ma ci sono casi, rari, in cui tali interventi producono successi notevoli. Le messinscene di Strehler ne offrono un esempio; il loro successo si può misurare sul loro effetto: ricordo commenti intelligenti, apertura di nuovi orizzonti.

Non ho avuto la possibilità di vedere le messinscene di Strehler, ma sono molto ben descritte da Joly e da Bosisio.⁶ Sono successi durevoli (per quanto una recita non registrata possa durare). Lo si constata dal fatto che molte analisi moderne della trilogia mettono a fuoco problemi importanti quasi impensabili se non fosse per tali messinscene moderne.

⁶ Sono due le messinscene: al Piccolo Teatro, Milano 1954, e al Théâtre de l'Odéon, Parigi 1974. Un'altra recita di Luca De Fusco al Teatro Eliseo di Roma, 2006 concentra ugualmente le tre commedie in una sola, e ambienta l'azione in tre periodi diversi (dal '700 ai giorni nostri).

Prima di riprendere (Maggio 2010) questo saggio (soprattutto la parte sulla ricezione francese) ho visto su DVD la messinscena di Strehler al Burgtheater di Vienna. Pur seguendo strettamente il testo di Goldoni opera tagli (necessitati dalla riduzione delle tre parti in uno spettacolo). Tra le omissioni e abbreviazioni segnalo nella prima parte le scene comiche tra padre e figlia e nella seconda il netto taglio della scena del libro 'cartesiano' (v. p. 18), cioè tagli di elementi comici.

Vorrei cercare di capire in quale misura le interpretazioni citate si appoggino sull'universo goldoniano, e se facendo un uso libero dei testi scoprono, con la loro visione moderna, contraddizioni o aporie dell'universo goldoniano per dare forse alla trilogia un'altra attualità connessa al nostro mondo attuale. Per seguire tale strada conviene prima esaminare la possibilità di dare un'interpretazione tradizionale in armonia coi valori 'pantaloneschi'.

Riassunto

Giacinta ha accettato la mano di Leonardo senza amore, senza convinzione, per il desiderio di acquistare la propria indipendenza tramite il matrimonio, ma questo desiderio di sposarsi è una voglia un po' stanca: desidera come tante altre ragazze goldoniane di »uscire di soggezione« (*Le smanie*, III,2). Nella prima parte si vede la voglia d'autoaffermazione: Giacinta si oppone a Leonardo, il promesso sposo e al padre che ha promesso a Guglielmo un posto nel suo *calesse*, ciò che non piace per niente a Leonardo. La fine della commedia segna un compromesso: il contratto matrimoniale tra Leonardo e Giacinta si firma, Guglielmo accompagnerà la famiglia alla villeggiatura, ma viaggiando solo. Giacinta è già personaggio importante, ma si oppone al padre e a Leonardo in nome di un'indipendenza desiderata e Guglielmo offre soltanto il pretesto a tale lite.

Nelle *Avventure* Giacinta si prende di un amore violento per Guglielmo (un amore per niente ideale, come vedremo), resiste, ma viene sorpresa, sola in giardino con Guglielmo, da Leonardo, il promesso sposo (III,2). Per salvare il decoro, Giacinta inventa una spiegazione: si è trattenuta a quattr'occhi con Guglielmo per convincerlo a chiedere a Leonardo la mano della di lui sorella (III,3). Guglielmo non può far altro che stare al gioco.

Nel *Ritorno* si apre un'ultima speranza per l'amore condiviso (a livello dei sensi) di Giacinta e Guglielmo: se Leonardo, fratello di Vittoria, non può pagare i suoi debiti causati dalle spese per la villeggiatura, se è rovinato, deve rinunciare a Giacinta che potrebbe allora sposare Guglielmo. Nell'ultima scena del secondo atto Giacinta legge una lettera scrittale da Guglielmo che si propone in tale eventualità come sposo. Giacinta si dice che potrebbe rompere, serbandolo il decoro, la promessa di matrimonio fatta a Leonardo se questi è fallito e quindi indegno di lei, ma non potrebbe sposare Guglielmo perché la loro unione priverebbe Vittoria, promessa sposa di Guglielmo del suo consorte.

Alla fine della commedia anche la possibilità di un rifiuto a Leonardo viene meno. Fulgenzio, l'amico delle due famiglie (e portavoce) sistema la situazione di Leonardo tramite la dote di Giacinta pagata con una proprietà a Genova che Leonardo può gestire in modo vantaggioso. Giacinta accetta 'dunque' Leonardo, ma quali sono le premesse della conclusione?

Questo riassunto non è neutrale, oggettivo; nessun riassunto lo è, ma non ho nemmeno fatto uno sforzo di completezza. Ho accentuato la trama che importa alle interpretazioni moderne: l'amore tra i quattro giovani, omettendo gli intrecci d'amore tra Rosina e Tognino, Sabina e Ferdinando, Brigida e Paolino e tralasciando altri elementi: la rivalità tra Giacinta e Vittoria per un vestito, il *mariage*, i disordini finanziari, il mondo dei servitori, che è quello dei padroni a rovescio, e spesso in modo positivo. Tutti questi fili producono

buoni effetti comici; non superano, certo, la buona media di una pièce goldoniana, ma appartengono probabilmente all'intenzione di Goldoni che ha già preso di mira la villeggiatura, fin dal *Prodigo* (1739-40) e il dramma musicale, *L'arcadia in Brenta* (1749), attraverso *La villeggiatura* (1756) per arrivare alla *trilogia*. Se, infatti, vogliamo isolare una trama principale, sarebbe quella dei disordini di Filippo e di Leonardo ai quali Fulgenzio porta una soluzione, il cui perno è la dote di Giacinta.

Non ho riflettuto molto facendo le omissioni; si sono fatte quasi da sè, ma da dove provengono? Probabilmente rappresentano una mentalità moderna che condivido e che può interessarsi solo moderatamente agli altri fili dell'intreccio. Faccio questo alla stregua delle messe in scena importanti di uno Strehler: il tagliare o narcotizzare altri intrecci è probabilmente la condizione per proporre la trilogia a un pubblico moderno.

Argomentazione narrativa

Tenterò ora una lettura storica di Goldoni, una lettura che sottolinei i capisaldi dell'argomentazione narrativa del testo goldoniano (insisto su *testo*). Sono conscio che nel caso migliore otterrò un'approssimazione.

Due parole come introduzione metodologica: La maggior parte degli intrecci – nei testi sia narrativi, sia drammatici – argomentano per valori che vengono affermati o negati col successo o il fallimento (anche se questo non vale sempre in modo immediato per la letteratura moderna, la tragedia ed altri testi). Tale è *in nuce* l'idea della narratività argomentativa che si può poi elaborare con molte sfumature. Goldoni n'è conscio; nella prefazione alle *Avventure*, a proposito dell'unità delle sue commedie 'corali', scrive:

(11) Tutti i personaggi agiscono per lo stesso fine, e tutte le loro diverse azioni si riducono a provar l'argomento« (*Avventure, L'autore a chi legge*).

In Goldoni, come nella grande maggioranza dei suoi contemporanei, esiste una volontà di proporre tesi, ma invece dell'unità d'azione, Goldoni allude probabilmente all'*unità d'intérêt* (che consiste nei disordini causati dal villeggiare).

Per non lasciare dubbi Goldoni scandisce il percorso delle tre commedie con grandi arringhe (dialogate) di Fulgenzio, portavoce e, nelle *Avventure*, ove Fulgenzio è assente (rimane a Livorno, non partecipa alla pazza villeggiatura) della stessa Giacinta (monologhi II,11 e III,12 e 13)⁷ che diventa esecutrice delle norme che regolano l'universo goldoniano, non mitigate rispetto alla morale pantalonesca, ma forse ancora più severe.

È probabile o, meglio, inevitabile che Fulgenzio provochi il riso di un moderno; è un *laudator temporis acti*, e già ai tempi di Goldoni fu un conservatore. Ma oltre la parte del portavoce assume alla fine quasi quella di *deus ex machina*: trova il modo di risolvere la brutta situazione di Leonardo senza dover rischiare un confronto brutale con Filippo, padre di Giacinta, che poi sarebbe rimasto senza esito, visto l'egoismo di questi. Fulgenzio possiede beni a Genova che rendono poco; quindi possono servire a saldare la dote dovuta a Giacinta. Questo ultimo intervento felice istituisce Fulgenzio come arbitro, come rappresentante dei valori proposti.

⁷ Queste grandi *tirades* contribuiscono ad aumentare la lunghezza media delle battute (v. p. 24).

Evidentemente Fulgenzio è contrario alla spesa di chi non se la può permettere; su questo punto ripete quanto ha detto Goldoni »a chi legge«. Poi la sua concezione dei rapporti tra i due sessi è conservatrice.⁸ Certo è concesso alle ragazze vedere i giovani, ma dipende dal come. Fulgenzio non è un rustego, accetta un minimo di contatti tra giovani, affinché possano fare conoscenza. I rusteghi, invece, i burberi eponimi della commedia, non accettano nemmeno che i promessi sposi si vedano prima della firma del contratto matrimoniale. Ma per un moderno la distanza tra Fulgenzio e i rusteghi è minima. Fulgenzio sa che Leonardo vorrebbe sposare Giacinta (non lo sa il padre!), ma la libertà lasciata alla figlia potrebbe nuocere al matrimonio. Come Pantalone e simili autorità Fulgenzio è contrario alle *conversazioni*:

(12) Io so che vi è persona che la vorrebbe per moglie, e non ardisce di domandarvela, perché voi la lasciate troppo addomesticar colla gioventù, e non avete riguardo di ammettere zerbinotti in casa, e fino di accompagnarli in viaggio con esso lei (*Smanie*, I,9).

La figlia non deve esprimere la sua opinione e, se lo fa, è colpa del padre:

(13) FULGENZIO : Vostra figlia dunque può dire anch'ella la sua ragione.

FILIPPO : L'ha sempre detta.

FULGENZIO : E di chi è la colpa ?

FILIPPO : È mia, lo confesso, la colpa è mia. Ma son di buon cuore.

FULGENZIO : Il troppo buon cuore del padre fa essere di cattivo cuore le figlie (ib. II,9).

Anche al maschio sono prescritte regole rigide. A Leonardo Fulgenzio consiglia: »O chiederla (Giacinta in matrimonio) a drittura, o ritirar(si) dalla sua conversazione« (*Smanie*, III,1). Le *conversazioni* non sono salotti illuministici francesi; non c'è spazio sociale libero, e nemmeno molto tempo consentito ai giovani per fare conoscenza.

Il padre non deve venir meno ai suoi obblighi che sono di vigilanza:

(14) FUL: Sì, so più di voi, e so quello che dovrete saper meglio voi. Un padre dee tener gli occhi aperti sulla sua famiglia, e voi che avete una figliuola sola, potreste farlo meglio di tanti altri. Non si lasciano praticar le figlie. Capite ? Non si lasciano praticare. Non ve lo diceva io ? È donna. Oh, oh ! mi dicevate : è prudente. Ed io vi diceva : è donna. Con tutta la sua saviezza, con tutta la sua prudenza, sono passati degli amorette fra lei e il signor Leonardo.

FILIPPO : Oh ! sono passati degli amorette ?

FULGENZIO : Sì, e ringraziate il cielo che avete a fare con un galantuomo ; e dategliela, che farete bene.

... FULGENZIO : Cosa credete ? Che le ragazze siano di stucco ? Quando si lasciano praticare... (III,10)

Che le ragazze non siano di stucco, lo imparerà anche Giacinta a proprie spese nelle due ultime commedie. Notiamo anche la valutazione di Giacinta da parte di Fulgenzio:

(15) FULGENZIO : (Io non la (Giacinta) prenderei, se avesse cento mila scudi di dote). (Piano a Filippo.) (III,14).

Questa battuta è pronunciata alla fine delle *Smanie*, prima commedia della trilogia.

Si può dunque chiedere se Goldoni, scrivendo questa battuta, aveva già concepito la piena idea della parte importantissima che avrebbe avuto Giacinta nelle due commedie

⁸ Sembra che Giacinta e Vittoria si prendano qualche libertà consentita da un Pantalone soltanto a malincuore alle donne maritate.

seguenti. Se è vero che Giacinta non esprime, nelle *Smanie*, sentimenti particolari per Guglielmo, Goldoni avrebbe potuto attribuirle la parte decisiva soltanto dopo la stesura di questa prima parte.

Conviene insistere sul fatto che probabilmente, nelle *Smanie*, Giacinta non è innamorata di Guglielmo. A riprova questo *a parte*:⁹

(16) (Niente m'importa che venga meco Guglielmo. Basta che non mi contraddica Leonardo). (Da sé.) (III,14)

Giacinta non spasima per sposare Guglielmo. Non c'è nessun fondamento per supporre qualsiasi attrazione ancora inconscia. Più dell'amore conta la volontà di potere.

Se ben ricordo la mia prima lettura, non badai molto al Guglielmo delle *Smanie*; poco presente sul palcoscenico,¹⁰ non lascia una grande impressione sul lettore. A riprova si può far notare che nella prefazione delle *Avventure* Goldoni descrive Guglielmo come »freddo e flemmatico«, aggiungendo:

(17) Guglielmo in essa è un personaggio necessario, poiché è quegli che eccita le gelosie di Leonardo, e dà i movimenti all'azione, ora col ritardo ed ora colla sollecitazione al fine ; ma senza una seconda Commedia, il suo carattere freddo e flemmatico lascierebbe qualche cosa a desiderare. Questo personaggio si sviluppa a questa seconda Commedia, e lo stesso carattere freddo e flemmatico produce la principale delle *Avventure*, cioè l'azione principale di questo secondo dramma (prefazione delle *Avventure*).

Guglielmo si sviluppa solo dopo, come dice Goldoni, ma invece di »freddo e flemmatico« avrei scritto: »neutro e scialbo«. Nella sua introduzione alle *Avventure* Ortolani considera Guglielmo un giovane ipocrita e freddo, un seduttore (VII,1413). Per me, se nelle *Smanie* è piuttosto un figurante, una *utilité*, che serve a mettere in rilievo il carattere di Giacinta, nelle *Avventure* l'occasione ne fa un amante, come succede anche per Giacinta. Perché non attribuirgli un amor sincero, o meglio, un moto dei sensi come quello che s'impadronisce di Giacinta, ricordando però che per Goldoni l'amore non è nobilitante?

Nelle *Avventure* esplode l'amore:

(18) GIACINTA : Ah ! sì, per l'appunto, la sua civiltà, la sua politezza ; quella maniera sua insinuante, dolce, patetica, artificiosa, mi ha, mio malgrado, incantata, oppressa, avvilita. Sì, sono innamorata, quanto può essere donna al mondo (*Avventure* II,1).

In una commedia francese questa dolce violenza della nascita dell'amore è un topos che generalmente prelude all'amore condiviso e felice. Invece una resistenza seria opposta all'amore è molto rara al teatro. Giacinta ricorda quasi l'eccezione, la Fedra di Racine: »c'est Vénus tout entière à sa proie attachée«. Come noto, la tragedia si ripete, ma come commedia, e non si tratta per nulla dell'amore idealizzato dei giovani amanti della commedia convenzionale. Giacinta si attribuisce la colpa: »la maledetta ambizione di non voler dipendere, e di voler essere servita« (II,1, spiegazione ripetuta nella citazione seguente:

⁹ Forse devo precisare che attribuisco valore di verità agli *a parte* (*da sé*): devono istruire, in modo un po' maldestro, lettori e spettatori.

¹⁰ tre volte, come nota il mio collega Svend Bach (comunicazione orale).

(19) Vorrei respirare un momento. Vorrei un momento di quiete. Giochi chi vuol giocare. Niente mi alletta, niente mi diverte, tutto anzi m'annoia, tutto m'inquieta. Bella villeggiatura che mi tocca fare quest'anno ! Non l'avrei mai pensato. Io che mi rideva di quelle che spasimavano per amore, ci son caduta peggio dell'altre. Ma perché, pazza ch'io sono stata, perché lasciarmi indurre sì presto e sì facilmente a dar parola a Leonardo, ed a permettere che se ne facesse il contratto ? Sì, ecco l'inganno. Ho avuto fretta di maritarmi, più per uscire di soggezione, che per volontà di marito. Ho creduto, che quel poco d'amore ch'io sentia per Leonardo, bastasse per un matrimonio civile, e non mi ho creduto capace d'innamorarmi poi a tal segno. Ma qui convien rimediarmi. Quest'amicizia non può tirar innanzi così. Ho data parola ad un altro. Quegli ha da essere mio marito, e voglia o non voglia s'ha da vincere la passione. Finirà quest'indegna villeggiatura. A Livorno Guglielmo non mi verrà più per i piedi. Sfuggirò le occasioni di ritrovarmi con esso lui. Possibile che col tempo non me ne scordi ? Ma intanto come ho da vivere qui in campagna ? Le cose sono a tal segno, che temo di non potermi nascondere. Cent'occhi mi guardano ; tutti mi osservano. Leonardo è in sospetto. Vittoria mi teme. La vecchia è imprudente, ed io non posso sempre dissimulare. Oh cieli ! cieli, aiutatemi. Mi raccomando, e mi raccomando di cuore. (*Avventure* III,2).

Tre punti interrogativi, due punti esclamativi in questo brevissimo monologo segnano il dibattito interiore. Si vede che Giacinta s'autoanalizza come la madre amorosa della citazione 2 analizza sua figlia; riconosce di aver sbagliato; che non ha mai amato Leonardo. Uno spettatore moderno – o un contemporaneo, 'chiarista' o francese – si sarebbe aspettato un capovolgimento. Mi ricordo ancora quanto mi sorpresero le parole: »Ma qui convien rimediarmi.« della citazione 19. Certo, lo scambio dell'oggetto d'amore è raro sul teatro ove echeggia il concetto dell'*amour courtois*, ma – sempre per un moderno o un contemporaneo francese – Giacinta non si è molto impegnata con Leonardo, e questi fa piuttosto brutta figura: passivo, formalista e anche interessato a risanare la sua situazione economica tramite la dote di 8000 scudi, ricorrente nelle commedie goldoniane. Ricordiamo però che in Goldoni la cura della dote non è di per sé un segno d'indegnità, anzi è importante e si accorda senza difficoltà con l'amore, mentre il teatro francese parla della dote *sotto voce* o condanna i *chasseurs de dot*.

La conclusione del ragionamento di Giacinta sembra a un moderno difettosa e inaspettata: Giacinta si decide, malgrado tutto, a far onore alla parola data. Ci si può chiedere quale idea si fa della vita con Leonardo; potrebbe considerarla una giusta punizione della propria 'baldanza'.

La conversione definitiva si fa, sì, alla presenza di Leonardo, ma fuori scena (*Ritorno* tra III,11 e III,12): nemmeno per idea Goldoni pensa a una grande scena d'abbracci e di felicità generale, come senza dubbio lo avrebbe fatto un francese. Leonardo vede bene che Giacinta lo sposa con poco entusiasmo, ma basta che non sia forzata; infatti la decisione è tutta sua. E poi come nota quasi finale, nell'ultima scena seria:

(20) LEONARDO : Sì, adorata Giacinta, se il vostro genitor lo acconsente...

FILIPPO : Contentissimo, contentissimo.

LEONARDO : Eccovi la mano accompagnata dal cuore.

GIACINTA : Sì, anch'io... (Oimè ! mi si oscura la vista, non posso reggermi in piedi) (*Ritorno* III,12).

Una lettura conservatrice tradizionale potrà considerare questo esito come un castigo imposto alla baldanza di Giacinta, e nei commenti di Goldoni alle proprie commedie non trovo una parola che denoti molta simpatia per Giacinta.

A riprova di questa lettura proposta si possono citare due scene del *Ritorno*. Per caso Giacinta ha letto un libro che spiega come discacciare un'idea con un'altra:

(21) Rimedi per le malattie dello spirito. Fra le altre cose ho imparato questa : Quand'uno si trova occupato da un pensiero molesto, ha da cercar d'introdurre nella sua mente un pensiero contrario. Dice che il nostro cervello è pieno d'infinite cellule, dove stan chiusi e preparati più e diversi pensieri. Che la volontà può aprire e chiudere queste cellule a suo piacere, e che la ragione insegna alla volontà a chiuder questa e ad aprire quell'altra. Per esempio, s'apre nel mio cervello la celletta che mi fa pensare a Guglielmo, ho da ricorrere alla ragione, e la ragione ha da guidare la volontà ad aprire de' cassettini ove stanno i pensieri del dovere, dell'onestà, della buona fama ; oppure se questi non s'incontrano così presto, basta anche fermarsi in quelli delle cose più indifferenti, come sarebbe a dire d'abiti, di manifatture, di giochi di carte, di lotterie, di conversazioni, di tavole, di passeggi e di cose simili ; e se la ragione è restia, e se la volontà non è pronta, scuoter la macchina, moversi violentemente, mordersi le labbra, ridere con veemenza, finché la fantasia si rischiarì, si chiuda la cellula del rio pensiero, e s'apra quella cui la ragione addita ed il buon voler ci presenta (*Ritorno*, II,7).

In nota Ortolani dice di non esser riuscito ad appurare di che libro si tratti. Nemmeno io lo saprei dire, ma mi pare che se ne potrebbe ricavare una parodia di un certo cartesianismo, che pretende dominare gli impulsi delle passioni del corpo. Nel *Traité des passions* si legge un brano alquanto analogo:

(22) *Article XLV. Quel est le pouvoir de l'âme au regard de ses passions.*

Nos passions ne peuvent pas aussi directement être excitées ni ôtées par l'action de notre volonté, mais elles peuvent l'être indirectement par la représentation des choses qui ont coutume d'être jointes avec les passions que nous voulons avoir, et qui sont contraires à celles que nous voulons rejeter. Ainsi, pour exciter en soi la hardiesse et ôter la peur, il ne suffit pas d'en avoir la volonté, mais il faut s'appliquer à considérer les raisons, les objets ou les exemples qui persuadent que le péril n'est pas grand; qu'il y a toujours plus de sûreté en la défense qu'en la fuite; qu'on aura de la gloire et de la joie d'avoir vaincu, au lieu qu'on ne peut attendre que du regret et de la honte d'avoir fui, et choses semblables (p.988).

Evidentemente con tali consigli Giacinta non riesce a discacciare il pensiero di Guglielmo. Lo dimostra la scena seguente ove, per non pensare o parlare a Guglielmo, riesce soltanto, con scherzi di finta allegrezza, a offendere Ferdinando senza riuscire a togliersi l'idea di Guglielmo, che invece capisce benissimo l'alterazione di Giacinta. L'effetto comico prodotto sui contemporanei è quasi sicuro. Goldoni amministra una prova della forza irresistibile dell'amore; ne riconosce la forza, ma è una forza fisiologica e la resistenza di Giacinta diventa comica perché non si può resistere a uno stimolo tale, se non con l'allontanarsi; Goldoni non attribuisce, se si eccettua una vernice stilistica con cui gli amanti esprimono i loro sentimenti, all'amore nessun valore nobilitante come si fa dall'amore cortese fino al romanticismo, compreso *le drame bourgeois*.

Finalmente si deve ricordare un fatto già notato da altri, ma che va inserito nella prospettiva argomentativa. Goldoni evita di insistere troppo sulle sofferenze di Giacinta. Nel *Ritorno* la sua conversione, come si è detto, si fa fuori scena. Nell'ultima scena delle *Avventure*, quando Giacinta, uscendo progressivamente dalla sua parte, e facendo ponte tra finzione teatrale e la *captatio benevolentiae* del pubblico, si rivolge agli spettatori (trucco corrente nella pratica veneziana, sia in Goldoni, sia in Chiari), non assomiglia all'eroina tragica che si sacrifica:

(23) Lode al cielo, son sola. Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia aveva preparata una lunga disperazione, un combattimento di affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla per non attediarvi di più. Figuratevi qual esser potete una donna che sente gli stimoli dell'onore, ed è afflitta dalla più crudele passione. Immaginatevi sentirla a rimproverare se stessa per non aver custodito il cuore come doveva ; indi a scusarsi coll'accidente, coll'occasione e colla sua diletta villeggiatura. La commedia non par finita ; ma pure è finita, poiché l'argomento delle Avventure è completo.

Non è sicuro che »una lunga disperazione, un combattimento« avrebbero tediato gli spettatori, anzi; ma avrebbero impostato in altro modo il problema di Giacinta, lo spettatore si sarebbe potuto identificare con la protagonista e tale punto di vista avrebbe dato assai più forza alle ragioni che si potrebbero addurre per seguire l'amore e per ridurre l'onore a una convenzione non costringente. L'ironia serve anche a discreditar tali ragioni, a evitare che il pubblico vi aderisca e identificandosi con Giacinta s'impietosisca sulla sua sorte. Ciò avrebbe fatto cambiare il genere drammatico; saremmo passati dalla commedia al dramma.

Per l'omissione del 'combattimento di affetti' si evita anche l'esposizione delle ragioni *pro et contra* di respingere l'amore. Nessuna voce, se non i moti passionali del corpo e dell'anima, parla a favore dell'amore di Guglielmo. Chi sa se per Goldoni le ragioni a favore di Guglielmo si sarebbero potuto riassumere con la battuta con cui, negli *Ecatommiti* VIII,10, Giraldi Cinzio formula i motivi supposti al padre da una figlia che vuole sposare chi le piace: »Euphimia disse al padre alcune sue ragioni di niún valore«. Le novelle e le tragedie a lieto fine di Giraldi sono tra le più argomentative che io conosca.

Nella figurazione del suo autore Giacinta non è dunque un'eroina tragica e, per giunta, non si ritiene tale. Si deve pensare che nelle sue idee l'amore è un'emozione fisiologicamente fondata e, rispetto all'anima, una *passione*, che può andare fino alla sofferenza. *A fortiori* Guglielmo non conosce un amore assoluto, né è un 'vil seduttore'; adopera un gergo amoroso, capito da Giacinta: a buon intenditor, poche parole.

Valori e autorità

Diamo uno sguardo ai valori proposti nella *Trilogia*. Si distinguono poco dai valori propugnati nella maggior parte delle commedie di Goldoni: compatibilità economica tra gli sposi, decenza ecc. I garanti, le autorità di tali valori invece cambiano. Nelle prime commedie della 'riforma', intorno al 1750, prevale il padre; troviamo tra loro il vecchio Pantalone avaro e libidinoso diventato padre coscienzioso ed economo. A lui seguono poi zii, madri, donne autorevoli ecc. Converrebbe aggiungere molte sfumature a questo rapido abbozzo .¹¹

Con *Le avventure* e *Il ritorno* succede che vengono a coincidere l'autorità e il suo oggetto in Giacinta stessa. In precedenza Pantalone, una buona madre, uno zio o altre

¹¹ Con la distinzione tra valori e autorità forse si può risolvere un divario che ho avuto con Franco Fido (2000 pp. 207ss): egli ha ragione a sottolineare la lotta per l'indipendenza che sostengono tante donne goldoniane; io, da parte mia, ho sostenuto che i valori non cambiano; sebbene nelle tarde commedie sono le donne che li rappresentano. Giacinta incarna l'ultimo grado di tale sviluppo: in modo quasi contraddittorio è autorità e vittima; impone i valori a scapito di se stessa.

autorità impedivano a figlie o figli di sposarsi a loro voglia; erano l'oggetto di un'autorità esterna; i moderni direbbero forse: le vittime dell'autorità. Nelle *Avventure* Giacinta condanna se stessa; assume nello stesso tempo la parte dell'autorità e quella del suo oggetto. Si tratta di una scissione dell'io. Questo tratto si ritrova nel testo stesso di Goldoni. Ma la sua importanza non è la stessa; la ritrazione, la palinodia varia a seconda che sia proposta in chiave seria o comica. E le letture moderne sono serie.

Il teatro di Goldoni è particolare in molti sensi; nella fattispecie importa che l'identificazione proposta si fa di rado (e se mai, in modo secondario) con un soggetto innamorato. L'amore assoluto nel senso moderno in Goldoni non esiste. Giacinta vive un'etica dell'eteronomia: la legge si trova fuori di lei, nelle convenzioni, nei pettegolezzi, e questo in un secolo in cui i sentimenti e le lagrime divengono sede dei valori, in cui per Diderot la legge morale è iscritta nel cuore (e ancora senza l'austerità kantiana).

In Goldoni siamo in presenza di un conflitto che stentiamo a capire, in cui non ci ritroviamo in modo diretto. E se cerchiamo di prendere sul serio il problema di Giacinta ci troviamo, da un punto di vista moderno, davanti a una specie di tragedia senza tragico. Giacinta rinuncia e ci sono (poche) tragedie della rinuncia (*Bérénice* di Racine è un esempio tipico: due amanti che rinunciano *invitus invitam*: loro malgrado). Ma la differenza salta agli occhi: Titus e Bérénice non soltanto si amano, ma si amano di un amore condiviso e dichiarato. A tal punto non giungono Giacinta né Guglielmo; non arrivano mai a una spiegazione intera; nelle *Avventure* le conversazioni tra Giacinta e Guglielmo vengono interrotte (II,7 e III,3), nel *Ritorno* Giacinta risponde soltanto in modo indiretto a una lettera scrittale da Guglielmo (III,12).

Il caso è ancora più strano; un amore per essere serio deve essere ammesso in qualche modo dall'innamorata/o. Ora Giacinta non assume il suo amore, nemmeno tra sé e sé. Da quest'amore viene assalita; costituisce una forza estranea. Siamo lungi dall'amore cortese oppure l'amore romantico, diversi ma simili nel fatto di essere ammessi e pregiati.

Ancora un punto merita riflessione: Giacinta agisce, non nell'ambiente veneziano settecentesco, bensì in un mondo possibile, quello creato da Goldoni, mondo che è un progetto per molti versi opposto alla realtà che circondava il suo creatore.

Una differenza tra questi due mondi è stata messa a fuoco da Franco Fido, che adduce casi della vita reale ai tempi di Goldoni (2000, p.235, nota 3): a Giacinta era possibile, se fosse vissuta nel mondo reale di Goldoni, cambiare fidanzato e sposare un Guglielmo. Ma il mondo reale non corrisponde quasi mai a un mondo di finzione (un mondo possibile creato dall'artista). Certo un artista può fare uno sforzo per capire il mondo reale (e in tal senso essere 'realista'), ma l'intento polemico non è di minor peso; molte opere adottano un atteggiamento polemico contro ciò che si presenta come la realtà. Ciò si può anche fare col presentare un mondo possibile dove vigono regole che non sono osservate nel mondo reale.

Si può presumere che anche l'universo di Goldoni è retto da massime che non venivano osservate nella realtà veneziana settecentesca. Una considerazione delle presupposizioni dell'argomentazione goldoniana implica probabilmente atteggiamenti non condivisi da tutti (se no, perché argomentare?). Nel mondo fittizio di Goldoni la fede data (e confermata

dalle autorità) si rompe con grande difficoltà. Infatti, in Goldoni un portavoce propone l'insolubilità di un matrimonio promesso:

(24) Quando la fede è data, non si ritratta più,
E dove amor non regna, supplisce la virtù. (*Il cavaliere di spirito*, II,5).

E quando la fede è rotta, ci vuole un enorme compenso: nel *Padre per amore* il personaggio eponimo deve sposare la giovane abbandonata dal figlio perché questi possa contrarre un altro matrimonio. Il portavoce si esprime in modo simile al cavaliere di spirito:

(25) A una fragile carta non fu raccomandata.
Di una nobile figlia, di un cavalier d'onore,
nuziali contratti si scrivono nel cuore.
Cosa inutile è il foglio. Formano gli sponsali
Di due liberi cuori le volontà eguali;
E il nodo indissolubile a sciogliere non basta
Di un solo il pentimento, se l'altro vi contrasta....
Vostro, non so negarlo, vostro del Duca è il cuore.
Ed ei pria di vedere il foglio lacerato,
Avvi la data fede da cavalier serbato (*Il padre per amore* IV,4);

Si può nel mondo reale sciogliere un impegno, ma nell'universo di Goldoni *non si deve*. La colpa di Giacinta, l'*hamartia*, è di essersi lasciata corteggiare all'insaputa del padre e di avere imposto al promesso sposo (e al padre) che Guglielmo partecipi alla villeggiatura. Fallo piuttosto leggero le cui conseguenze risultano poi catastrofiche. La vera colpa, nella prospettiva di Goldoni, è piuttosto del padre. Ma Giacinta riscatta sé, e soprattutto il padre neghittoso; si riscatta con l'osservanza finale delle regole vigenti nell'universo goldoniano. Se a qualunque costo si vuole una Giacinta tragica, si potrebbe dire (con Aristotele) che un lieve sbaglio, la sua autoaffermazione di fronte a Leonardo e al padre, sbocca nella necessità di sacrificarsi contraendo un matrimonio non desiderato. Questa necessità imposta dalla solidarietà familiare sfugge a uno spettatore o lettore moderno.

Le idee di Giacinta sull'amore non sono pre-romantiche. Sente, certo, una passione violenta, ma probabilmente senza nessuna sublimazione. Ben altrimenti sente Saint-Albin, l'amoroso del *Père de famille* di Diderot:

(26) [...] c'est elle (l'amata) qui a rappelé la vertu dans mon cœur ; elle seule peut l'y conserver.
(II,6).

E l'amata Sophie condivide tali bei sentimenti.

Invece non si stabilisce nessun rapporto personale tra Guglielmo e Giacinta. Un amore con un elemento di ideale le avrebbe forse facilitato di opporsi al suo ambiente. Le manca per così dire una spinta e un appoggio.

Conclusioni

Ho proposto una struttura argomentativa della *Trilogia* plausibile quanto triviale. È lecito supporre che ai tempi di Goldoni la *Trilogia* si recitò in chiave piuttosto comica, ma non ho documentazioni al riguardo. Tale intento suadorio si può corroborare col segnalare il nesso stretto tra Goldoni e il teatro gesuitico riepilogato in modo chiaro e convincente da

Michele Bordin. Ma è altrettanto chiaro che tale lettura, seppure fosse storicamente appurata, non spiega la vitalità al giorno d'oggi dell'opera goldoniana. Ripeto la domanda: dove esiste il testo che ci piace e quale è il rapporto tra le probabili letture e messinscena settecentesche e quelle moderne?

Si ripete così in qualche misura la ricezione del *Misanthrope*: la parte d'Alceste in messinscena moderne viene spesso spinto verso il versante tragico; se invece un Rousseau si potè scandalizzare di una rappresentazione buffa del personaggio, tale rappresentazione doveva esistere ancora ai tempi suoi, e fu quella proposta da Molière stesso.

In Danimarca esiste un caso ancora più evidente: la grande commedia *Jeppe på Bjerget* di Ludvig Holberg (1722) mette in scena la figura di un contadino, Jeppe, sempre ubriaco, recitata in chiave comica, poi diventata oggetto di profonda comprensione da parte dei critici e del pubblico. Lo sviluppo delle interpretazioni si può sintetizzare in una battuta del contadino (in stato di ubriachezza): »Dicono che Jeppe beve, ma non dicono perché Jeppe beve«. Da battuta comica diventa segno della psicologia del contadino sfruttato dal fattore e soggiogato dalla moglie, dà il via alla critica sociale. Il parallelo con *La trilogia* e con Giacinta è evidente ma parziale. Infatti, contrariamente al caso del *Misanthrope* e di *Jeppe* il testo non è rimasto quale lo stese Goldoni; anzi è stato oggetto di tagli e trasformazioni da parte dei registi (e da 'narcotizzazioni' degli studiosi che si sono occupati di Giacinta).

Ma in rari casi (quello di Strehler e alcuni altri) ho l'impressione difficile da giustificare che, se non si tratta di fedeltà in senso stretto, ci sono nella moderna regia aspetti del 'vero Goldoni' (altro termine impressionistico-intuitivo); forse nel senso che i valori propugnati da Goldoni vengono esposti e discussi, ma non ridicolizzati, ciò che sarebbe altrettanto facile quanto noioso. Tutto un sistema sociale viene problematizzato.

Per noi moderni il caso di Giacinta può assomigliare a quello dell'uomo nella novella di Kafka *Davanti alla legge (Vor dem Gesetz)*: un uomo aspetta tutta la sua vita davanti a una porta. Al momento di morire viene a sapere che la porta era per lui; poteva entrare senza problema. Per quanto riguarda Giacinta ci chiediamo: Come mai non ha realizzato il suo amore, come mai non è scappata dalla trappola?

Uno Strehler adotta ancora l'idea dell'amore impegnativo, condiviso col suo pubblico. Scrive:

(27) ... il dramma è d'amore, in pieno, senza reticenze, c'è abbandono sentimentale, incontro di sentimenti a caldo Qui la saggezza e la bontà della risoluzione del nodo drammatico che potrebbe »preludere« - alla tragedia [...] si stemperano in una profonda malinconia, di qualcosa che muore in silenzio, qualcosa che si rassegna dolcemente, che accetta il male delle cose, della vita [...]. C'è in questo un morire del secolo, un declinare sempre più accentuato (Bosisio p. 111, citato da Strehler: *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano 1974, p.236).

Tocchiamo qui con mano un esempio del come la ricezione possa cambiare con pubblici differenti (settecenteschi e moderni). È chiaro che Strehler scelga il versante problematico della vicenda in chiave moderna. Un regista non può far altrimenti. Strehler sottolinea la dolce rassegnazione, cioè, accetta a metà, ma solo a metà, il modo di pensare (probabile) di Giacinta: non c'è nulla da fare, altro che seguire le regole del mondo goldoniano (che non sono necessariamente quelle del mondo reale). Strehler però attribuisce all'amore un valore che forse non aveva quello di Giacinta per Guglielmo, per cui il conflitto diventa tragico.

Ho fatto apposta ad esagerare nel ridurre l'amore tra Giacinta e Guglielmo a un moto dei sensi. Lo è, senza dubbio, ma tali moti contengono *in nuce* la possibilità di tante cristallizzazioni e sublimazioni. E tali possibilità vengono suggerite dalla messinscena di Strehler. Il guaio è che Giacinta non dispone di mezzi per formulare e sviluppare queste possibilità. È vittima in primo luogo di se stessa, in secondo luogo però di tutto un sistema culturale. Il suo caso può per certi versi assomigliare a quello di Madame Bovary di Flaubert. Le differenze sono senza dubbio enormi: Giacinta, pur stando rinchiusa in un universo che offre poche opportunità, non coltiva sogni romantici, non idealizza troppo l'amoroso e non l'ha aspettato prima che arrivasse, non s'illude come Emma. Ma i mondi che circondano le due protagoniste, pur essendo diversi anche essi, offrono un tratto analogo: non esistono scappatoie.

Un moderno può certo dirsi a proposito di Giacinta: poverina! scartando la sua problematica come superata ai giorni nostri. Ma il testo gli offre anche l'occasione di sviluppare un'interpretazione analogica, metaforica: vedere un essere che si trova nell'ingranaggio portarsi garante di un sistema che pure lo distrugge. Nella fattispecie si tratta dei valori pantaloneschi, assunti da una giovane Ma guardandoci attorno, troveremmo forse paralleli più attuali.

Tale lettura oltrepassa certo l'intento di Goldoni polemist, ma (forse) non il testo. Se la voce dell'autore propone le solite soluzioni: rinuncia e modestia, questa voce risuona in un universo disincantato, che non offre sostegni; invece dello zio burbero ma benefico fa capolino Bernardino, lo zio egoista, che rifiuta l'aiuto al nipote, un atto scandaloso nella prospettiva dell'universo goldoniano. L'altro tratto non visto è l'unificazione dell'autorità e della vittima nella figura di Giacinta. Per di più l'amoroso (Leonardo) si presenta sotto un aspetto antipatico, mentre le altre figure che servono da spose o sposi inattesi negli epiloghi delle commedie goldoniane sono almeno neutri.

Penso che si possa così ritenere che le interpretazioni moderne siano almeno in parte inscritte nel testo goldoniano, e messe a fuoco dal taglio operato di più della metà del testo della trilogia, ciò che nel ridurre il peso degli intrecci più tradizionali mette in rilievo o crea la 'tragedia' di Giacinta. I grandi registi hanno rinunciato alla facile modernizzazione ideologica; hanno invece creato uno spettacolo che nell'incontro con un testo prodotto in un'altro tempo, in un'altra società pone un altro problema: l'individuo distrutto da un sistema senza appoggi per oltrepassarlo. *Habent sua fata libelli.*

Le didascalie e gli a parte

Tra le lodi attribuite a Goldoni sono ricorrenti quelle del suo dialogo. Fréron, basandosi sulle *pièces* italiane, gli riconosce la facoltà di »dialoguer supérieurement« (v. p. 43). M^{me} d'Épinay, invece, contesta a Goldoni la facoltà di elaborare i particolari (v. citazione 61, 62), ma tale censura vale per un testo, *Le bourru bienfaisant*, steso in francese, lingua che Goldoni scrive con maestria, ma che non gli offre i mille particolari iscritti nella lingua madre fin dall'infanzia.

In un approccio retorico o strutturale della stesura di un'opera d'arte il dialogo può sembrare tenere un'importanza minore. Secondo tale approccio prima si concepisce la tesi,

segue l'articolazione dell'azione che la deve provare, e finalmente ci si accinge alla stesura del testo, e cioè a fare il dialogo (v. Gottsched vol. VI/1, pp. 215ss. et vol. VI/2, pp.317ss. e Olsen 1995, pp.12s.). E non mancano i testi ove i dialoghi riprendono le tesi che si devono provare narrativamente senza conferire vita a personaggi ridotti a portavoce dell'autore e dei suoi antagonisti.

Un Racine ha potuto dare l'impressione di adoperare tale modo di produzione; scrive infatti, cito a memoria; »Ho terminato la tragedia; non mi resta che metterla in versi«. A volte la stessa impressione si ricava dai commenti di Goldoni ai propri testi; in questo saggio ho insistito sull'aspetto suasorio e quindi fortemente strutturato a livello dell'intreccio che offre *La trilogia della villeggiatura*.

La grande qualità di Goldoni è però la tessitura del dialogo che si sviluppa spesso in piccoli intrecci che danno uno spessore di vita raggiunto da pochi altri commediografi settecenteschi (v. p. 3.ss.). Vorrei quindi accennare a tre dettagli formali del suo teatro: il numero delle battute, le didascalie e gli *a parte* che a volte creano altrettanti piccoli drammi.

Lunghezza delle battute

Do prima in una piccola statistica la lunghezza media, misurata in parole, delle battute in alcune commedie di Goldoni e nel *Filosofo veneziano* di Chiari. Si esamina la proporzione tra il numero delle battute e il numero delle parole di una commedia. Per es. la proporzione 9,56 vuol dire che la lunghezza delle battute del *Campielo* è di 9,56 parole. Le commedie si susseguono in ordine crescente della lunghezza delle battute.

	battute	parole	proporzione		battute	parole	propor.
Campielo 1756	1476	14117	9,56	Vero amico 1750	1066	17000	15,95
Baruffe 1762	1486	16106	10,84	Pamela maritata 1759	788	12707	16,13
Rusthegi 1760	1411	16939	12,01	Putta onorata 1748	1623	26252	16,18
Bottega caffè 1750	1497	19479	13,01	Gemelli veneziani 1747	1400	22677	16,20
Casa nova 1760	1418	20069	14,15	Buona famiglia 1755	1097	18752	17,09
Smanie villeg. 1761	1184	18073	15,26	Avvocato veneziano 1749	1131	24618	21,77
Erede fortunato 1750	1202	18445	15,35	Uomo prudente 1748	942	22404	23,78
Trilogia villegg. 1761	3399	52533	15,46				
Lunghezza media battute					21.120	320.171	15,16
Chiari: Filos. vin.	718	17211					23,97

Questa statistica forse non giunge a un'affidabilità del tutto convincente, ma sembra indicare due tendenze nell'opera di Goldoni: un'abbreviazione generale cronologica delle battute man mano che l'opera avanza e una speciale tendenza alla brevità nelle commedie 'corali'. Anche intuitivamente, infatti, si ha l'impressione che le declamazioni siano più lunghe e più frequenti nelle prime opere. Nel conteggio *La trilogia* occupa un posto mediano. E malgrado quanto dica Goldoni nell'*Autore a chi legge* delle *Smanie*, la coralità della trilogia non si può paragonare con quella delle commedie che figurano più in alto.

Riflettendo su questo fatto, si avverte che, infatti, molte sono le scene più tradizionali che presentano protagonisti (Fulgenzio, Giacinta stessa) impegnati in argomentazioni serie, quindi in monologhi e dialoghi più retorici che non corali.

Didascalie

Sembra che a parere di certi contemporanei, l'uso delle didascalie di Goldoni fosse eccessivo; infatti, Fréron rimprovera a Goldoni tale uso a parere suo eccessivo:

(28) J'oubliois de vous dire, Monsieur, que Goldoni connoît très bien la Pantomime. Il en prescrit les règles dans tous les endroits qui en ont besoin ; il indique l'attitude de chacun de ses personnages, le ton, les gestes qu'ils doivent prendre ; il porte cette attention jusqu'au scrupule, & il paroît se défier un peu trop de l'intelligence des lecteurs, & des comédiens. Toutes ses pièces sont chargées d'interlignes telles que *il soupire profondément, il va, il vient, il s'arrête avec émotion, avec un étonnement mêlé de reproche, avec chaleur, &c, &c, &c, &c.* C'est une parodie des *Allegro, des Piano, des Forte* de nos Musiciens. Mais ce qui sans doute est nécessaire dans un art dont les images & les expressions (quoi'on en dise) ont beaucoup d'arbitraire, peut il s'appliquer à l'art de la déclamation ? Ces détails minutieux représentent encore ces écrivains qui coupent la lecture de leurs ouvrages par des silences qui laissent le temps d'en admirer les beautés, souvent même par des exclamations injurieuses pour les auditeurs (*L'année littéraire*, IV, p.315, 1757).

Fréron ha probabilmente ragione nella constatazione dell'uso abbondante delle didascalie nel teatro di Goldoni, ma quest'uso doveva aumentare molto nel secolo seguente, per non parlare del '900 ove scene mute, mimiche sono frequenti. Goldoni era su questo punto un moderno e i suoi testi segnano il distacco frequente tra il contenuto semantico delle parole e il tono, il valore pragmatico di un enunciato o meglio, giacché si tratta di teatro, di un 'atto linguistico'.

Si potrebbe illustrare l'importanza delle didascalie per Goldoni attraverso un caso particolare. Nel *Campielo* donna Pasqua non vuole scopare davanti alla porta della frittolera Orsola e spiega il suo rifiuto:

(29) DONNA PASQUA Sì ben, no fazzo miga

Per no voler scoar la vostra porta ;

Per vu no me n'importa ;

Ma no vò, che ste frasche, che sta qua

Le me diga massera

Della comunità.

ORSOLA Via, via, gh'avè rason ; disè, fia mia,

Dove xè vostra fia ?

DONNA PASQUA La xè sentada,

Che la laora : oh, no ghe xè pericolo

Che in ozio la se veda in ste zornae.

ORSOLA La xè una puta, che me piase assae.

DONNA PASQUA Dasseno la xè bona. (*si mette a spazzare alla casa di Orsola*)

ORSOLA No, no v'incomodè (II,1).

Orsola fa poi le lodi della figlia di donna Pasqua; sembra conversazione – small talk – ma forse è strategia. Donna Pasqua risponde, ma la sua vera risposta sta nello scopare davanti alla porta di Orsola; una battuta riceve la sua risposta con un gesto. In Goldoni si potrebbero addurre parecchi particolari simili. La sua originalità si manifesta nella tessitura di un testo concepito per il palcoscenico.

I soliloqui e gli a parte

Goldoni si è spiegato quanto ai soliloqui: nel *Teatro comico* (II,1) tratta il problema:

(30) ORAZIO Capisco, che recitate ; ma recitando, con chi parlate ?

LELIO Parlo da me stesso. Questa è un'uscita, un soliloquio.

ORAZIO E parlando da voi medesimo, dite : Sono stato a riveder la mia bella ? Un uomo da se stesso, non parla così. Pare, che venghiate in scena a raccontare a qualche persona dove siete stato.

LELIO Ebbene, parlo col popolo.

ORAZIO Qui vi voleva. E non vedete, che col popolo non si parla ? Che il comico deve immaginarsi, quando è solo, che nessuno lo senta, e che nessuno lo veda ? Quello di parlare col popolo è un vizio intollerabile, e non si deve permettere in verun conto.

LELIO Ma se quasi tutti quelli, che recitano all'improvviso fanno così. Quasi tutti, quando escono soli vengono a raccontare al popolo dove sono stati, e dove vogliono andare.

ORAZIO Fanno male, malissimo, e non si devono seguitare.

LELIO Dunque non si faranno mai soliloqui.

ORAZIO Signor sì, i soliloqui sono necessari per ispiegare gl'interni sentimenti del cuore, dar cognizione al popolo del proprio carattere, e mostrar gl'effetti, e i cambiamenti delle passioni.

LELIO Ma come si fanno i soliloqui senza parlare al popolo ?

ORAZIO Con una somma facilità : sentite il vostro discorso regolato, e naturale. Invece di dire : Sono stato dalla mia bella, e non l'ho ritrovata ; voglio andarla a ricercare, ecc. Si dice così : Fortuna ingrata, tu che mi vietasti il contento di rivedere nella propria casa il mio bene, concedimi che possa rinvenirla...

L'esempio dato, che ho sottolineato, può parer goffo, ma la goffaggine (per noi) è dovuta allo stile retorico. Cerchiamo di sostituirla con per esempio: »peccato che non sia stata a casa. ... Speriamo che ci sia adesso« e vediamo che Goldoni si avvicina alla pratica del monologo interiore realizzato da Dujardin, e poi da Joyce. Rimando alla convincente analisi fatta da Dorritt Cohn del monologo finale di Molly Blom nell'*Ulisses* di Joyce (pp. 217ss.). Invece di descrivere uno stato del mondo (la mia ragazza non era a casa), si descrivono reazioni; ciò che si spera, si teme, si vuole fare ecc.

Goldoni non accetta i soliloqui indirizzati 'al popolo'. Ma le forme che accetta: l'espressione dei sentimenti, l'espressione del proprio carattere e il cambio delle passioni si potrebbero *rappresentare* senza essere *detti* esplicitamente. E in pratica Goldoni si avvia verso tale tecnica moderna (benché non abbandoni l'espressione diretta dei sentimenti).

Per gli *a parte* conviene distinguere due casi diversi. Quando un personaggio si rivolge a un altro volendo evitare che tutti sentano, Goldoni mette le parole tra parentesi seguito da *a X*. Si tratta del bisbigliamento teatrale (che, per ovvie ragioni, non è un bisbigliamento normale: gli spettatori devono capire le battute).

Anche quando un personaggio esprime i suoi sentimenti in silenzio, le parole si mettono tra parentesi. Si tratta di una specie di monologo interiore ad alta voce. Sono battute che danno soltanto un pensiero interiore che gli spettatori devono conoscere e che non si manifesta necessariamente nel gioco mimico dell'attore, p.es.:(31) (L'unico mio pensiero è qui la vendetta). (Chiari: *La bella pellegrina* I,3).

Tali *a parte* sono assai tradizionali, ma frequenti in Goldoni, (cfr. anche le citazioni 15 e 16), e questa tecnica ci pare, a noi moderni, fuori moda.

Poi esiste una terza categoria – o una sottocategoria della seconda: formalmente si tratta sempre di un monologo interiore, ma spesso tale battuta si potrebbe con gran vantaggio sostituire con un gesto, una mimica, un cambiamento di tono, col gioco muto indicato da

una didascalìa.

Per quanto spetta ai monologhi e, soprattutto, agli *a parte*, è vero che spesso sono maldestri; rallentano alla lettura il ritmo di una scena, e alla recita rischiano di rompere il ritmo, ma maldestri che siano, gli *a parte* segnano l'importanza data da Goldoni all'interazione tra un personaggio e un altro. Il teatro di Goldoni non si riduce a uno scambio di parole; coglie una minipsicologia; cattura quasi ciò che Sarraute ha chiamato sottoconversazioni, tropismi, vale a dire reazioni psichiche sentite, ma non formulate in parole.

Faccio un esempio; nel secondo atto delle *Avventure della villeggiatura* vediamo il primo incontro di Giacinta e Guglielmo, innamorati, benché Giacinta sia promessa sposa di Leonardo e Guglielmo abbia dato la parola di sposare la sorella di questi. La scena è vuota dopo la partenza di Sabina:

(32) ([Sabina] Parte.)

SCENA SETTIMA

Giacinta, poi Guglielmo.

GIA. : [Ah ! Guglielmo vuol essere il mio precipizio. Non so dove salvarmi. Mi seguita dappertutto. Non mi lascia in pace un momento].

GUG. : Ma perché mi fuggite, signora Giacinta ?

GIA. : Io non fuggo ; bado a me, e vado per la mia strada.

GUG. : È vero, ed io sono sì temerario di seguirarvi. Un'altra, che non avesse la bontà che voi avete, mi avrebbe a quest'ora per la mia importunità discacciato. Ma voi siete tanto gentile, che mi soffrite. Sapete la ragione che mi fa arditto, e la compatite.

GIA. : (Non so che cosa abbiano le sue parole. Paiono incanti, paiono fattucchiere).

GUG. : S'io credessi che la mia persona vi fosse veramente molesta, o ch'io potessi pregiudicarvi, a costo di tutto vorrei in questo momento partire ; ma esaminando me stesso, non mi pare di condurmi sì male, che possa io produrre verun disordine, né alterare la vostra tranquillità.

GIA. : (Eh ! pur troppo mi ha fatto del male più di quello che egli si pensa).

GUG. : Signora, per grazia, due parole a proposito di quel che vi ho detto.

GIA. : Quest'anno non ci possiamo discontentare. Il bel tempo ci lascia godere una bella villeggiatura.

GUG. : Ciò non ha niente che fare con quello ch'io vi diceva.

GIA. : Che cosa dite della cena di ieri sera ?

GUG. : Tutto è per me indifferente, fuor che l'onore della vostra grazia.

GIA. : Non so se il nostro pranzo di questa mattina corrisponderà al buon gusto del trattamento, che abbiamo avuto iersera.

GUG. : In casa vostra non si può essere che ben trattati. Qui si gode una vera felicità, e s'io sono il solo a rammaricarmi, è colpa mia, non è colpa di nessun altro.

GIA. : (Si può dare un'arte più sediziosa di questa ?).

GUG. : Signora Giacinta, scusatemi se v'infastidisco. Mi date permissione ch'io vi dica una cosa ?

GIA. : Mi pare che abbiate parlato finora quanto avete voluto. (Con un poco di caldo.)

GUG. : Non vi adirate : tacerò, se mi comandate ch'io taccia.

GIA. : (Che mai voleva egli dirmi ?).

GUG. : Comincio ad essere più sfortunato che mai. Veggio che le mie parole v'annoiano. Signora, vi leverò l'incomodo.

GIA. : E che cosa volevate voi dirmi ?

GUG. : Mi permettete ch'io parli ?

GIA. : Se è cosa da dirsi, ditela.

GUG. : So il mio dovere, non temete ch'io ecceda, e che mi abusi della vostra bontà. Dirovvi solamente ch'io vi amo ; ma che se l'amor mio potesse recare il menomo pregiudizio o agli interessi vostri, o alla vostra pace, son pronto a sacrificarmi in qualunque modo vi aggrada.

GIA. : (Chi può rispondere ad una proposizione sì generosa ?).
 GUG. : Ho detto io cosa tale, che non meriti da voi risposta ?
 GIA. : Una fanciulla impegnata con altri non dee rispondere ad un tale ragionamento.
 GUG. : Anzi una fanciulla impegnata può rispondere, e deve rispondere liberamente.
 GIA. : Sento gente, mi pare.
 GUG. : Sì, ecco visite. Rispondetemi in due parole.
 GIA. : È la signora Costanza con sua nipote.
 GUG. : Vi sarò tanto importuno, fino che mi dovrete rispondere.
 GIA. : (Sono così confusa, che non so come ricevere queste donne. Converrà ch'io mi sforzi per non mi dar a conoscere).

Questa piccola scena comprende 6 parentesi, altrettanti monologhi interiori (sempre di Giacinta) che indicano il suo turbamento. Questi monologhi interiori devono dare un equivalente ai sentimenti non formulati in parole. Quasi tutte queste battute si potrebbero sostituire dal gioco scenico, vale a dire da didascalie.

Il testo si sarebbe così presentato sotto un altro aspetto; e l'avremmo potuto leggere in forma moderna, senza che cambiasse nulla d'essenziale.¹² Infatti il monologo interiore si può esprimere in gran parte col gioco degli attori. Lo sanno i buoni registi moderni: se sopprimono spesso gli *a parte*, agiscono a mio avviso nel senso della riforma goldoniana: se volle togliere le maschere, fu per far vedere l'espressività del viso. Ciò facendo apriva la via ai Cekov, agli Ibsen. A volte, dopo matura riflessione, è lecito seguire lo spirito a scapito delle parole per scoprire un Goldoni nostro contemporaneo.¹³

Confronto con Chiari

Paragonare Goldoni e l'abate Chiari è un esercizio abituale da parte della critica, ma i criteri variano assai. Il criterio estetico è il primo che si sia adoperato. Già i contemporanei, che si erano divisi in *chiaristi* e *goldonisti*, non andavano d'accordo. Chi dava la preferenza a Chiari, preferiva forse il teatro à *machines*, gli argomenti più svariati (tragedie, pièces esoteriche ecc.). Insomma si tratterebbe di due estetiche diverse. Presto l'accordo si è fatto sul preferire Goldoni al Chiari, che per lungo tempo rimase noto al gran pubblico soltanto come l'avversario sfortunato, e un avversario di poco valore (contrariamente a Gozzi). Il giudizio quasi unicamente negativo sull'abate prevalse anche per la maggior parte del '900; si vedano a proposito le note di Ortolani, il curatore delle opere complete di Goldoni, che non dissimula il suo profondo disprezzo per l'abate; visto come un farabutto o come la scimmia del suo avversario.

Negli ultimi decenni, studi di valore ci hanno recato utili correzioni. Senza pretendere di essere esaustivo cito le contributi agli atti del convegno 'Un rivale di C. Goldoni. L'Abate Chiari e il teatro europeo del Settecento' del 1986, a cura di Carmelo Alberti.

¹² Ma Goldoni aveva forse una buona ragione per utilizzare gli *a parte*: il pubblico si doveva probabilmente avvezze a un nuovo modo di recita: il distacco crescente tra il detto e il non detto.

¹³ Anche i romanzi e le novelle conoscono i soliloqui; nella narrativa tradizionale tali parole sono spesso seguite da un *si diceva X*. In Stendhal *il se disait-il, se disait-elle* fanno vedere il crescente interesse per i movimenti della coscienza, ma costituiscono un procedimento alquanto maldestro che fu poi sostituito in gran parte dallo 'stile indiretto libero'. Stendhal si dibatte nel romanzo con lo stesso problema che Goldoni affronta al teatro.

In un saggio del 1989 intitolato »Il mai rappresentato nemico di Goldoni: Pietro Chiari«, ripreso nel 1998 sotto il titolo: »Teatro di consumo e propositi divulgativi dell'abate Chiari« Franco Fido tocca alcuni problemi lasciati in sospeso e apporta utili sfumature. Senza cercare di capovolgere le valutazioni vigenti sui due scrittori, Fido attribuisce a certe commedie di Chiari qualità che un Ortolani era poco disposto a riconoscergli. Risulta dal suo saggio che una commedia come *La buona madrigna* non sarebbe forse condannata al fiasco in una buona regia moderna.

Le due idee, quella di un teatro di consumo e quella dei propositi divulgativi di Chiari meritano riflessione. I due rivali erano evidentemente interessati al successo della loro produzione per il palcoscenico. Dalle memorie e prefazioni si ricava facilmente l'immagine di un Goldoni preoccupato della sorte delle sue commedie; nel binomio 'mondo e teatro', Goldoni s'interessa continuamente al carattere dei suoi comici, alle loro possibilità di incarnare personaggi diversi. Non utilizza invece le potenzialità critiche insite anche nel primo illuminismo e il suo teatro offre una stabilità ideologica: quella di un conservatore aperto e moderato.

Chiari invece, anche nel suo teatro utilizza le idee illuministiche, sia tramite portavoce diversi, sia nello snodare l'azione, ma senza abbandonare completamente i valori tradizionali. Lo si vede anche interessato all'eredità della tradizione; molto più di Goldoni ricorre a materie trovate in romanzi o pièces anteriori e non lo nasconde, anzi lo dice in più occasioni (v. p.es. *Il filosofo veneziano*, III,2). Potrebbe utilizzare la battuta attribuita a Molière: »Je prends mon bien où je le trouve«. Questo tratto contribuisce all'instabilità ideologica del suo teatro.

Goldoni poi, molto più di Chiari, curava i suoi testi. In tal senso si può sostenere che l'abate mirava al consumo immediato, assai più di Goldoni. Riguardo alla produzione per il consumo Chiari non nasconde la sua pratica: se coglie nel segno, prova a sfruttare il successo, ed è conscio di come varino i modi sul palcoscenico come nel vestire.¹⁴

¹⁴ Apro una parentesi per far menzione di un piccolo problema. Goldoni scrive nell'*Autore a chi legge del Padre per amore* (prima recita 1757) – e perché non crederlo? – di non aver utilizzato testi altrui che tre volte. Chiari invece ammette volentieri i suoi furti, e nelle *osservazioni sull'Inganno amoroso* (prima recita 1755 o 1756) va oltre. Dichiara infatti che questa commedia assomiglia al *Padre per amore* di Goldoni, e la critica glie crede sulla parola. Scrive Chiari: »[...] sarà sempre una gloria della Commedia presente di somigliare per sì gran modo a quell'altra; e di questa gloria sua io mi pregio cotanto, che non ho saputo astenermi di darne parte a chi legge le opere mie (III, pp.5-6). Marchi ironizza: »a caso ne' voli loro le fantasie nostre si sono incontrate« (p.86).

Ora la commedia di Goldoni fu rappresentata ben 2 anni dopo quella di Chiari, nel 1757 o nel 1756 secondo Carmelo Alberti (p.23), il quale pensa che Chiari sbagli la data nelle *Osservazioni*. È comunque difficile capire come Chiari abbia imitato Goldoni, scrivendo prima di lui.

È ironico Chiari quando si vanta di aver creato fortuitamente una commedia simile a una del suo illustre rivale? Potrebbe insinuare che Goldoni l'avrebbe imitato? Mi pare poco probabile.

Ora c'è un fatto più strano: le similitudini tra le due opere sono scarse (Goldoni dà per fonte del *Padre per amore* la *Cénie* di Madame de Graffigny, ciò che è giusto). Nella commedia di Chiari non c'è nulla di simile. Malgrado le sue affermazioni Chiari non imita Goldoni!

Un problema non ho potuto risolvere in breve tempo: sapere quando Chiari redasse le sue *Osservazioni*. Forse molto dopo la prima recita avvenuta nel 1755 (o 1756). Le *Osservazioni* potrebbero quindi recare testimonianza della riconciliazione dei due rivali intervenuta nel 1761 (v. Mangini 1980, voce *Chiari*) di fronte alle polemiche di Carlo Gozzi. Forse – questa è la mia

Pubblici diversi?

Nel mio lavoro del '95 avevo proposto di vedere nella differenza tra 'chiaristi' e 'goldonisti' l'indice di un divario di ceti sociali. Ora vorrei ribadire che una certa invariabilità ideologica può essere dovuta a un pubblico che varia poco. Come con pubblici differenti può modificarsi l'ideologia.

Anche la produzione di Goldoni offre variazioni ideologiche nette, ma le ideologie variano con una certa regolarità e non sono contraddittorie; si distinguono facilmente il teatro veneziano, il teatro ambientato negli alti ceti, il 'théâtre de société' studiato da Norbert Jonard, i drammi scritti in francese ecc. Poi per un autore e soprattutto per un commediografo più importante è la domanda: per chi scrive? che non: quali ceti porta sul palcoscenico? Con molta esagerazione si potrebbe dire che il pubblico scrive la commedia. Quest'affermazione *tout court* è falsa, ma merita riflessione. Senza un pubblico il teatro vivo non esiste (un romanziere o un poeta, invece, possono scrivere per un pubblico molto ristretto oppure, sebbene succeda molto di rado, per la posterità o per sé).

Vorrei quindi in questa sede aggiungere alcuni punti alla proposta che avevo fatto più di dieci anni fa: attribuire a Goldoni e a Chiari due pubblici ideali. Quest'idea non è nuova, ma vale la pena svilupparla con qualche concretizzazione. Il pubblico di Goldoni sarebbe un ceto tra borghesi e aristocratici, fautori degli ideali tradizionali; quello del Chiari un pubblico più vasto, di ceti inferiori. Nell'impossibilità di fare ricerche sui rispettivi pubblici dei due rivali, mi devo accontentare di esaminare la loro produzione. Queste osservazioni si basano sulle loro dichiarazioni tramite portavoce nelle pièces, o contenute in altri materiali scritti (commenti alle opere) nonché sulla struttura dell'azione.

Le dichiarazioni, i portavoce

Esistono buoni argomenti per annoverare Goldoni tra gli illuministi; lo si vede interessato alle novità e invenzioni del suo tempo (si legga al riguardo nei *Mémoires* l'arrivo a Parigi), ma conviene ricordare che esistevano illuministi piuttosto conservatori.

(33) Pare a' di nostri che Uomo non sia di lettere colui che di certi oltramontani libri non sa far pompa ; colui che non sa porre in ridicolo il Dogma, le Tradizioni, e fino le sacre Carte medesime, spargendo massime false, anche contro il proprio suo cuore ; detestate internamente nell'animo, ma lanciate con imprudenza, o per acquistare la grazia di un personaggio, o per far ridere la brigata. (Dedica alle *Femmine puntigliose*, II, p.1111).

Questo brano, diretto forse contro l'abate rivale, rievoca meno la grande *Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert che non quella dei Gesuiti, il *Dictionnaire de Trévoux* (*en passant*: ottimo lavoro). E nelle commedie le 'pantalonnades', le condanne di certi usi moderni così come l'affermazione di valori tradizionali sono innumerevoli.

Le dichiarazioni tonitruanti di Chiari sono ben più progressiste. Soprattutto nei romanzi (Goldoni non ne scrisse), sviluppa un ventaglio d'idee illuministiche. Franco Fido dà la caratteristica seguente dei suoi romanzi del periodo 1753-59 :

interpretazione – Chiari adopera la tattica proposta da Sancho Pansa: »júntate a los buenos y serás uno de ellos«. Cercherebbe dunque di farsi valere avvicinandosi al rivale di prima, di cui riconoscerebbe la supremazia.

(34) non c'è spunto 'filosofico' di moda, nel gran dibattito allora in corso specialmente in Francia e in Inghilterra, che non si rifletta nei romanzi dell'abate bresciano : divulgazione scientifica o spiegazione di fenomeni naturali, critica dei pregiudizi, delle superstizioni, dei sogni, polemica antinobiliare legata da una parte all'individualismo e arrivismo borghese, dall'altra al rifiuto degli abusi feudali, delle spoliazioni e prepotenze a danno dei poveri ; dottrina dell'interesse come molla dell'agire umano, decadenza delle lettere e sue cause (ignoranza dei librai e paura della censura) ; discussione, assai spregiudicata per quei tempi, dei costumi sessuali e degli istituti familiari, dall'omosessualità alla monogamia alla maternità ; denuncia dell'autorità maschile, degli abusi che ne seguono, come le monacazioni forzate. « Cf. 'I romanzi : Temi, ideologia, scrittura' in Alberti 1986, p. 281-301; cito dalle pp. 288-90).¹⁵

Nei due loro adattamenti del romanzo di Richardson, sia quella di Goldoni che quella di Chiari, nella *Pamela*, e poi nella *Pamela maritata*, gli intrecci rimangono molto simili: i due commediografi appongono un'agnizione sociale al romanzo di Richardson che non ne aveva: Pamela creduta plebea risulta nobile. Ma Goldoni assume il valore dell'essere nobile, mentre Chiari, tramite un portavoce proclama:

(35) Che lei (Pamela) fe' grande il merito, e voi (un nobile) fe' grande il caso (IV,4).

L'azione : l'incostanza e il caso

Le dichiarazioni ideologiche dei portavoce si possono inserire quasi dappertutto; portano spesso danno alla qualità artistica, ma non comportano la necessità di modificare l'intreccio di una fonte utilizzata. Più rilevanti sono dunque i casi in cui l'autore per qualche ragione si sente nell'obbligo di cambiare l'intreccio.

Si nota che nella *Filosofessa italiana* le idee hanno poco effetto a livello dell'azione. In questo lungo romanzo la filosofessa fugge una monacazione forzata; vive, per anni, travestita da uomo, senza essere riconosciuta come donna (Chiari non abusa, creando situazioni salaci, di questa invenzione assai inverosimile). La nostra filosofessa rimpiange di dover, dopo tante pagine, rivestir gonne, ma poi, un po' come la Bradamante dell'Ariosto alla fine del *Furioso*, diventa una giovane decorosa e rispettosa.

Le ultime parti di questo romanzo raccontano lungamente come la filosofessa ormai vedova si lasci indurre a un secondo matrimonio per assicurare la continuazione della stirpe. Forse, queste ultime parti costituiscono una continuazione non prevista all'inizio, ma per l'interpretazione dell'insieme tale congettura non cambia molto: le ultime parti manifestano ancora, come le prime, un abbandono dell'indipendenza e una conversione ai valori ammessi. Malgrado le dichiarazioni femministiche Chiari ritiene inopportuno modificare l'intreccio o non ne sente il bisogno. A livello dell'azione si temperano o negano le rivolte verbali, e come ho già detto, l'azione è un'argomentazione forse più importante delle proclamazioni dei portavoce: *finem lauda*.

Lo stesso succede in due commedie: *Il filosofo veneziano* e *Le nozze di Bertoldo*. Ma Chiari può anche creare commedie che trasgrediscono certi valori sociali (Goldoni, invece,

¹⁵ Tale fu anche la mia conclusione dopo la lettura della *Filosofessa italiana*, unico romanzo dell'abate ristampato al giorno d'oggi. Questo romanzo prende la difesa delle donne: la loro inferiorità è dovuta alla mancanza d'educazione.

non ne sente il bisogno). Due temi sono importanti esteticamente per la costruzione dell'intreccio: l'importanza attribuita all'incostanza dei sentimenti e la funzione del caso.¹⁶

Per l'altro tema, il caso è degno di nota il fatto che, sia nella *Filosofessa italiana*, sia in molte opere teatrali protagonisti simpatici, rappresentanti dei valori ammessi vi si affidino: in una situazione difficile si può sperare che una soluzione imprevedibile si presenti (più che a Machiavelli si pensa a Mr. Micawber di Dickens e il suo: »something will turn up«.).

La filosofessa si propone di: «lasciar(si) regolare dal caso» (p.127). Di fronte a una difficoltà spera «che intanto potesse arrivare qualche accidente, il quale mi liberasse dalle importunità della Contessa» (p. 276), e un'altra volta si dice: «Dunque bisognava [...] fidarmi del caso» (p. 305), e di solito questa fiducia dà i suoi frutti.

Il filosofo viniziano, nella commedia eponima, dichiara:

(36) Però de star a tutto me son za persuaso,
no xe mai bon filosofo chi voi dar legge al caso (parte) (IV,5).

Le agnizioni di Chiari

È vero che certe idee 'rivoluzionarie' e dichiarazioni libertarie perdono la loro funzione drammatica nelle agnizioni finali. L'uguaglianza richiesta per le donne non trova esito a livello dell'azione. E per quanto spetta all'autorità paterna il filosofo veneziano non vuol lasciarsi maritare dal padre:

(37) No, che l'è tutta tenera la mia filosofia.
La vostra man gradisso, sebben qua no l'acetto;
e se la mia ve nego, el cor mi ve prometto.
No voggio farve sposa d'un omo vagabondo;
all'onor mio far torto, e far parlar el mondo.
No voggio che se dica dalle persone idiote
che ho fatto zo una putta sol per magnar la dote.
Se a casa de mio padre ritornerò mai più,
so ben, se sarè libera, cossa ho da far per vu.
vederà un di mio padre ch'ho del cervel da vender.
Lo venero, lo stimo; ma voggio libertà (I,6).

Un'agnizione risolve il conflitto: la fanciulla scelta dal padre è quella di cui si è invaghito il giovanotto. Un tale riconoscimento, e cioè una riconciliazione dopo un quiproquo, è tradizionale. Ricorda un po' il conflitto in certe commedie di Molière: violenta opposizione

¹⁶ Chiari conosceva benissimo Marivaux, il romanziere francese, noto per la descrizione (e la messa in scena) di sentimenti fuggevoli. Trasse dalla *Vie de Marianne* ben due commedie. La trama del romanzo francese (*La vie de Marianne*), arricchita di tre personaggi e di elementi di tensione, offrì la materia per *Marianna o sia la forza della virtù* (1751) e per *L'orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale* (1751), due vicende drammatiche »replicate ciascuna per 13 sere consecutive in un teatro pienissimo« (Catucci in Chiari 1999. p.15).

In numerosi passi della *Filosofessa italiana* la protagonista riflette sulla versatilità dei sentimenti amorosi. Tramite la sua protagonista Chiari sa teorizzare la mutevolezza, ma non la sa incarnare, non la sa mostrare *in actu*. L'incostanza dei sentimenti produce però certi effetti nella condotta dell'azione; soprattutto il timore onnipresente dell'abbandono da parte della protagonista.

tra padre e figli, ma conciliazione finale tramite un'agnizione. Conviene però al riguardo osservare che un padre goldoniano non avrebbe tollerato la disubbidienza del figlio o della figlia. Nella commedia di Chiari non c'è problema: il padre non parla; non è nemmeno personaggio: è rimasto a Venezia e la scena è a Amsterdam.

L'agnizione, comunque, è meglio giustificata di quanto non lo sia p.es. nelle due *Pamela* di Goldoni. La commedia si conclude infatti con una lode del Cielo, e cioè del caso:

(38) per esser bon filosofo le massime xe queste.
Del Ciel fideve sempre, de vu no ve fidè.

Con tale fede si giustifica in parte l'uso dei riconoscimenti. Ma è vero che Chiari ne usa ed abusa. Su 60 drammi esaminati Marchi registra 21 agnizioni. In Goldoni, invece, le agnizioni sono poche e spesso sono di un tipo differente rispetto a quelli di Chiari. Ho trovato in Goldoni soltanto tre agnizioni sociali vere e proprie (ove il riconoscimento permette un matrimonio); in due casi gli intrecci sono attinti da fonti straniere (*La Pamela* e *La scozzese*). Nel terzo caso (*I pettegolezzi delle donne*) il riconoscimento risolve uno sbaglio (il dubbio sull'origine di una giovane, causato dai pettegolezzi, mette a rischio le sue nozze). Nel *Vero amico* (v. p. 6) la scoperta delle ricchezze di un padre (agnizione se si vuole) pone il problema piuttosto che risolverlo: Florindo rinuncia poi alla mano della figlia per concederla a Lelio, l'amico povero.

L'uomo di buon cuore di Chiari

Ma Chiari può anche fare a meno delle agnizioni. Nell'*Uomo di buon cuore* (1757, vol.10) il protagonista, Ricardo, non ha mai imparato a dire di no; spende troppo, ed egli (come altri personaggi) spera sempre nella fortuna favorevole; Chiari ribadisce il suo tema favorito. In questa commedia si trova per di più una difesa del gioco, come nelle *Vicende della fortuna. Commedia di caratteri veneziani* (1765),v. Olsen 1995, p.121).

Mi soffermerò su un solo filo del complicato intreccio. Arrivano in casa di Ricardo due giovani innamorati, fuggiti dalla matrigna di lei, che non consente che si sposino. Il giovanotto, non molto onesto, prende in prestito denari da Ricardo, poi fugge, abbandonando la fanciulla. Lei è dunque »sedotta e abbandonata«, come si diceva pochi anni fa. Al lieto fine Ricardo la sposa e lo zio di lui, che non ha voluto lasciare niente al nipote, muore senza aver fatto testamento (Ricardo *diventa* ricco, invece di essere riconosciuto tale; una trasformazione sostituisce l'agnizione).

I problemi sono per molti versi gli stessi che nelle commedie di Goldoni: una matrigna dura, la sorella di Ricardo, che grida, come in Goldoni: »Voglio marito« (III,3). C'è anche uno zio della fanciulla fuggita che rifiuta di aiutarla e che si comporta in modo autoritario: »son zio, ergo comando« (III,7). Questo zio dottore potrebbe essere una parodia del goldoniano Pantalone, prima maniera, di Goldoni.

Chiari tocca un argomento, le relazioni pre-matrimoniali che il Goldoni del periodo della riforma¹⁷ evita di affrontare in modo così diretto. Come dice Ricardo:gentagelse

¹⁷ v. però *La donna di garbo* del 1743.

(39) Se tratta d'un amigo che ha menà via una putta (I,5)

Fuggito l'amoroso, 'l'onore' della fanciulla è a gran rischio. Ma Ricardo interviene. Di tono tutto moderno è la battuta:

(40) Perché l'impianta un altro, non posso mi (Ricardo) sposarla? (V,1).

inconcepibile nel teatro di Goldoni. Per di più, la fanciulla sostiene i suoi diritti:

(41) Maltrattata dal padre, dalla madrigna oppressa,
Sostrarmi a lor dovevo, o non amar me stessa.
Ritrovato un'amico, che la sua man m'offerse,
Quella strada ho tentata, ch'egli al fuggir m'aperse (III,7)

E questi nonconformisti sono alla fine ricompensati dal »Cielo«, leggi: dal caso!

Poi c'è un certo sentimentalismo, un avvaloramento delle lagrime, che avvicina Chiari al teatro francese settecentesco (Diderot, Sedaine e altri). Zanetto nel *Filosofo viniziano* parla di drammi (prendendo le difese dell'estetica di Chiari):

(42) Per mi le xe cattive co rider le me fa
Se vede dal far pianzer chi xe bravo scittor;
el pianto è la più nobile passion del nostro cor.
Per rider ghe vol poco, se ride ancora un matto,
Ghe voi assae per pianzer, ghe voi un cor ben fatto. (III,2)

Chiari può anche presentare un matrimonio contro il volere del padre. *La nuora sagace* (vol. 5) ha un intreccio complicato, come spesso nelle sue pièces. Un filo di questo espone come un figlio respinto dal padre possa imporre a questi la fanciulla che ha sposato e costringerlo a accettarla. L'inganno usato contro il padre è salace: la moglie del figlio riesce a essere impiegata come serva dal padre. Questi s'innamora di lei, cerca di sedurla, viene preso in flagrante, un po' come Tartufe, ed è costretto a riconciliarsi con i giovani.

Nella *Famiglia stravagante* Chiari realizza una 'mésalliance' tramite un matrimonio segreto, giustificato da un riconoscimento, è vero, ma il padre – Pantalone – perdona. Nel *Padre di famiglia*, Goldoni, invece, punisce col convento una figlia che ha cercato di contrarre un matrimonio segreto. Di questa fanciulla sono anche colpite le idee (è contro il matrimonio; ha letto troppi libri; è una 'femme savante').

La tessitura

Per consentire un giudizio sul valore rispettivo dei due commediografi, si può certo insistere sulle difficoltà che Chiari deve affrontare per condurre logicamente l'azione fino all'epilogo, mentre Goldoni, assai più conforme alla verosimiglianza, scioglie il nodo in accordo col probabile esito realistico del problema posto (in genere il matrimonio; chi può sposare chi?).

Se invece consideriamo i particolari, differenze ben più importanti saltano agli occhi. Chiari coltiva la battuta spiritosa alla francese, non sempre legata all'azione, e a volte trova un trucco che sfrutta fuori misura: riempie con proverbi il terzo atto delle *Nozze di Bertoldo* (1756). *La donna di spirito* (1754) oppone marito e moglie; si tratta di sapere chi deve comandare; quindi uno scambio di molte battute brevi (di un verso) può convenire, ma Chiari esagera: la moglie è verbalmente vittoriosa, ma alla fine dà retta al marito.

Questa commedia espone quindi in modo icastico l'indole del drammaturgo, progressista in parole, ma spesso esitante nella realtà fittizia.

La donna di spirito e molte altre commedie abusano anche dei proverbi; uno segue all'altro e si perde di vista l'azione e il mondo rappresentato. Chiari non è un Cervantes che sa sfruttare i proverbi, i *refranes*, messi nella bocca di Sancho Pansa.

Un piccolo paragone tra la lunghezza delle battute nel *Filosofo veneziano* di Chiari e un certo numero di commedie di Goldoni sembra indicare che nelle grandi commedie di quest'ultimo le battute sono più brevi, e dovrebbero quindi essere meno cariche di proclamazioni (v. p. 24).¹⁸

Conclusioni

Mi sembra che si potrebbe considerare come un'ipotesi forte l'esistenza d'una opposizione, non soltanto estetica, bensì anche sociale tra i pubblici di Goldoni e di Chiari, tra goldonisti e chiaristi. È significativo al riguardo che nell'*Amore delle tre melarance* l'ira di Carlo Gozzi prende di mira ben più che Goldoni il teatro di Chiari. Infatti, Gozzi critica in modo più particolareggiato la drammaturgia di Chiari, mentre a Goldoni muove il rimprovero della bassezza dei ceti sociali messi in scena (cf. p. 39).

Riepilogando si può concludere che il liberalismo di Chiari non si limita a proclamazioni, come io stesso avevo pensato dopo un'esame un po' rapido di alcune commedie (v. 1995). Anche la condotta dell'azione drammatica è a volte informata a uno spirito libertario. L'opposizione contro il potere paterno, contro le autorità sociali è più netta. Spesso Chiari prende sistematicamente in contropiede i valori rappresentati da Goldoni.

La fede nelle possibilità inaspettate che offre il caso o la provvidenza apre ai sogni, all'escapismo, se tale termine si preferisce. Si potrebbe dire che la tematizzazione della Fortuna, del caso giustifichi in parte le agnizioni, perché queste sono prevedibili in un universo avventuroso. Il liberalismo di Chiari non significa però valore estetico. Vedere propugnate e 'provate' per l'azione idee ovvie al giorno d'oggi non può agevolare una risurrezione dell'abate. Ci vogliono altre qualità.

Appunti sulla ricezione francese del teatro di Goldoni nel '700.

Il fatto che il teatro di Goldoni sia poco conforme ai modelli francesi, si riscontra nella ricezione molto parziale che ebbe in Francia. Vorrei percorrere alcuni giudizi, per poi soffermarmi un po' più a lungo sui commenti fatti al *Bourru bienfaisant*. Mi limito a *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, continuate sotto il titolo: *L'année littéraire*, pubblicata da E. Fréron, avversario accanito dei filosofi, alla *Correspondance littéraire*, curiosa rivista manoscritta, destinata alle corti d'Europa e redatta da Raynal, Grimm, lo

¹⁸ Si noti però che fatti stilistici, come p.es. la sticomitia, possono aumentare il numero delle battute e quindi diminuisce la loro lunghezza media.

stesso Diderot, Meister ed altri,¹⁹ e al *Mercur de France*, la rivista più importante dell'epoca.²⁰

Correspondance littéraire

Molto si è parlato della fortuna di Goldoni in Francia. La *Correspondance littéraire*, (1747-1794) fa il suo nome un centinaio di volte (due volte soltanto per il rivale, l'abate Chiari). Un primo nucleo si forma intorno alla polemica a proposito del *Fils naturel* e del *Père de famille* di Diderot, ben descritta da Truchet (II, pp. 1361ss.), che osserva però questo famoso conflitto nella prospettiva di Diderot. Per gli amici di questi si trattava di ridurre il più possibile il valore del *Vero amico* di Goldoni, perché Fréron, il nemico dei *philosophes*, aveva lodato la pièce e il suo autore (v. p. 39). Si legge il 15 dicembre 1758:

(43) il se trouve dans Goldoni une farce qui portait ce titre (*Il vero amico*) et dont M. Diderot ignorait alors jusqu'au nom ; on ne manqua pas de dire que non content d'avoir pillé *le Véritable Ami de Goldoni*, il avait encore prémédité un autre vol dans *le Père de famille* (15 décembre 1758).

Forse è vero che Diderot non conosceva Goldoni; ma si riconosce che Diderot sfogliò a caso la commedia:

(44) Le fait est que M. Diderot étant allé passer quelques jours à la campagne, il trouva dans la maison où il était un volume de Goldoni sur la cheminée, et pendant que la compagnie était au jeu, il se mit à lire *le Véritable Ami* de cet auteur dont il n'avait jamais rien lu. Trouvant la pièce fort mauvaise et fort plate, il sentit pourtant que l'idée de rendre un honnête homme amoureux de la maîtresse de son ami pourrait fournir un sujet intéressant (15 décembre 1758).

Si ammira che l'autore della notizia possa riferire i pensieri di Diderot! Falso è che *Il vero amico* sia una 'farsa' (v. citazione 43); la commedia è abbastanza impegnativa; prevale il serio; caso mai è noiosa; tratta un argomento che non sarebbe rientrato nel gusto dei Francesi (la rinuncia dell'amico ricco all'amata, a favore dell'amico povero, quando apprende che la giovane avrà una buona dote). Ma ciò non interessa il critico; la prima traduzione avvenne, infatti, per scopi polemici estranei ad ogni interesse per il teatro di Goldoni per dimostrare, cioè, la differenza tra la commedia di Goldoni e il dramma di Diderot e difendere dunque quest'ultimo dall'accusa di plagio.

Ma l'essenziale è, lo ricordo, che Goldoni era un autore quasi ignoto al pubblico, ciò che consentiva di dire qualsiasi sciocchezza sul suo conto. Si trovò al posto sbagliato al momento sbagliato: citato dai nemici di Diderot, fu da questi a loro associato (come lo comprese bene Goldoni stesso, si vedano i *Mémoires*, III,5).

Nella stessa menzione si rimprovera a Goldoni che:

(45) Ceux qui ont eu le courage de lire les deux comédies de Goldoni (le traduzioni del *Vero amico* e del *Padre di famiglia*) ont dû être étrangement surpris de n'y trouver qu'un tissu de platitudes au-dessous de celles que les acteurs italiens débitent quand ils improvisent (15 décembre

¹⁹ Ho scannarizzato il testo offerto dalla Bibliothèque Nationale, *Gallica*. Poi ho fatto una ricerca sulla voce 'Goldoni'. Do citazioni abbastanza ampie giacché possono interessare di più dei miei commenti.

²⁰ Ho sfogliato i numeri disponibili alla Biblioteca Reale di Copenaghen e scannarizzato i brani pertinenti. Nei numeri mancanti non sembra che si trovino menzioni di Goldoni.

1758).

critica ripetuta a più riprese nella *Correspondance littéraire*.

Negli anni seguenti le menzioni sono rare; il 1° giugno 1759 si legge:

(46) On vient de donner sur le théâtre de la Comédie-Française une imitation de *la Serva amorosa*, de Charles Goldoni (1^{er} juin 1759).

Il titolo francese è *la Suivante généreuse*. Segue un sunto ma nessuna valutazione.

Evidentemente si tratta di un resoconto di *routine*. Appena segnalata viene la traduzione della *Pamela* (1759).

Ma dopo l'arrivo di Goldoni a Parigi si sente una tutt'altra musica:

(47) — La Comédie-Italienne a attiré à Paris M. Goldoni, auteur dramatique célèbre en Italie, et pour l'engager à travailler pour son théâtre elle lui a fixé une pension de 6,000 livres par an. C'est de l'argent perdu, parce que le nombre de ceux qui possèdent la langue italienne n'est pas assez considérable pour donner à ce spectacle une vogue et un concours suffisants.... le parterre ne peut être sensible au mérite des acteurs qui parlent une langue qu'il n'entend pas (aprile 1763).

Goldoni è ormai celebre, in Italia, s'intende, ma la *Correspondance littéraire* non s'illude sulle possibilità di riformare il *Théâtre Italien* di Parigi.

La rappresentazione del *Padre per amore* (1763) viene giudicata in modo negativo, ma tale giudizio è limitato al dramma recensito : à Goldoni è riconosciuto molto talento:

(48) M. *Goldoni* a débuté à Paris par une pièce intitulée en français *l'Amour paternel*, et qu'il fallait traduire le Père engoué de ses filles. Cette pièce ne sera pas regardée comme la meilleure de ce poète. Elle est remplie de bassesses et de compliments fades pour le public de Paris, et c'est d'ailleurs un mélange monstrueux de pathétique et de bouffonnerie. On ne peut disputer à M. *Goldoni* beaucoup de talent ; mais je crois qu'il a fait trop ou trop peu pour le théâtre de son pays. En se donnant la peine d'écrire des pièces régulières, il fallait en bannir les masques : on ne s'accoutume pas à voir à tout moment une scène de bouffonnerie succéder à une scène de comédie véritable. Quant à la comédie des masques, il faut la laisser pour ce qu'elle est ; il faut qu'elle reste un canevas dont les scènes ne soient point écrites, mais abandonnées au génie et à la verve des acteurs. C'est la chaleur avec laquelle ils improvisent qui rend ce genre amusant; si vous les obligez à réciter par cœur, vous lui ôterez bien vite son principal agrément. C'est une économie bien plaisante et bien originale que celle de la comédie italienne; ce peuple a mis un tour de génie jusque dans ses extravagances. (avril 1763)

Ci si può chiedere come Goldoni abbia reagito! Gli si rimprovera un miscuglio di stili di cui Goldoni si era liberato realizzando la sua riforma del teatro veneziano poco a poco, con grande prudenza,²¹ e al quale fu costretto di ritornare a causa, tra altro, del fatto che gli attori del *théâtre italien* non avevano la pratica necessaria per la recita di un testo scritto e perché le conoscenze dell'italiano del pubblico parigino erano scarse (v. citazione 47).

Il giudizio su due commedie, una celebre e di carattere, l'altra d'intreccio mette in risalto il gusto francese:

(49) — Un autre poète comique plus heureux, M. *Goldoni*, a donné, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, une pièce intitulée *Camille, aubergiste*¹. Cette pièce est imprimée dans ses oeuvres sous le titre de *la Locandiera* ; l'idée en est jolie. Une jeune aubergiste, d'un caractère et d'une figure très-aimables, reçoit chez elle un étranger farouche et sauvage dont le système est surtout de fuir toutes

²¹ »Guai a noi, se facessimo una tal novità : non è ancor tempo di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all'universale.« (*Teatro comico* II,10).

les femmes comme fausses et dangereuses. L'aubergiste entreprend de le rendre amoureux, en se prêtant à ses préventions, et finit par lui tourner la tête, après quoi elle se moque de lui, et épouse son premier garçon d'auberge, dans la pièce imprimée ou dans la pièce jouée, M. Arlequin, valet de cet étranger. Voilà, au reste, comme la chose se serait passée dans le fait ; mais le fait de cette manière n'est pas intéressant pour le théâtre. Il faut, dans les ouvrages de l'art, outre la vérité de l'imitation, aussi le vernis de la poésie et de cette fausseté qui, d'une aventure commune et insipide, fait un événement intéressant et rare. Il fallait donc que la petite aubergiste, tout en voulant séduire par son manège cet ennemi du sexe, prît elle-même une violente passion pour lui ; cela aurait jeté dans toute la pièce une vivacité et un intérêt qui n'y sont pas. Quoiqu'elle soit regardée comme une des meilleures pièces de Goldoni, elle n'a point eu de succès au théâtre de Paris ; mais cet auteur inépuisable a pris tout de suite sa revanche, en donnant un canevas plein de gaieté et de finesse, intitulé la *Dupe vengée*². M. Arlequin, nouvellement marié et vivant d'un petit commerce, est d'humeur peu libérale. Un jour il envoie sa femme dîner chez sa mère, disant qu'il est engagé, lui, à dîner chez son perruquier. Ses amis, qui lui avaient demandé à dîner ce jour-là, et qu'il avait refusés, trouvent le secret de se faire régaler chez lui en son absence et à ses dépens. De retour au logis avec sa femme, il voit arriver le traiteur et le limonadier, qui veulent être payés. Il ne conçoit rien à leurs prétentions, et, pour comble de malheur, sa femme s' imagine qu'il ne l'a envoyée dîner dehors que pour faire chez lui un partie fine avec quelque rivale inconnue. Tout cela produit un embrouillement très-comique. Arlequin, après avoir éclairci le fait, non sans beaucoup de peine, trouve le secret, non-seulement de faire, mais aussi de leur donner à souper à leurs dépens. Toute l'intrigue roule sur le changement d'une clef qu'on escamote dès le premier acte, et qui sert à la duperie et à la revanche. Cet auteur a une grande fécondité et un art surprenant à tirer parti des incidents qu'il imagine, et qui sont d'un naturel qui charme. C'est dommage que, dans ses pièces imprimées, les discours, pour être trop vrais, soient presque toujours plats. Ce défaut ne se fait pas sentir dans ses canevas, où les discours sont abandonnés à la vivacité et au génie des acteurs qui improvisent ; aussi ses pièces font-elles un grand plaisir au théâtre. Il aurait bien mieux fait pour sa réputation de n'en faire imprimer que les canevas ; on y aurait mieux remarqué les ressources de génie infinies dont elles sont remplies. -

1. Représentée le 1er mai 1764. 2. Représentée pour la première fois le 11 mai 1764 (Juin 1764).

Questa recensione è rivelatrice per la ricezione francese di Goldoni. I nudi fatti non piacevano. Le battute sono vere, si dice, fin troppo vere, ma di solito sciatte. Bisogna quindi trasformare il reale, p.es. facendo in modo che Mirandolina s'innamori della sua vittima; si propone un 'megliopeggiamento' che avrebbe distrutto *La locandiera*, creando un intreccio più triviale. Si ha presente Boileau: »le vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable«. Il »verosimile« è, per i francesi del '700, la realtà poetizzata.²² Si ammirano gli scenari, il brio degli attori, ma si dimentica che anche gli scenari avevano un loro ritmo, creato da Goldoni che stentava a imprimerlo negli attori. Nel 1771 invece, facciamo un salto cronologico in avanti, anche le battute scritte da Goldoni sono apprezzate per il loro giusto valore e si augura che Goldoni si dedichi prima di tutto al Théâtre-Français e, cioè, alla commedia seria o dramma che sia:

(50) — Rien n'est comparable à la facilité de M. Goldoni pour combiner le canevas d'une pièce de théâtre; il vient d'en donner un au Théâtre-Italien, intitulé les *Cinq Ages d'Arlequin*, en quatre actes, qui a été joué pour la première fois le 27 septembre, et qui a eu tout le succès qu'il mérite auprès des amateurs de ce genre de spectacle. L'idée de ce canevas est tirée de la fable de Titon et de l'Aurore; mais il y a dans tout cela un mélange de folie et de pathétique qui en rend la représentation très-

²² Goldoni era conscio del problema; aveva cercato di accomodare Mirandolina/Camilla al gusto parigino: »Il carattere della locandiera è quasi cambiato, poiché qui non soffrirebbero sulla scena una donna sì artificiosa per il solo fine della sua vanità.« (v. a F. Albergati, 6.02.1764; XIV,p.312).

intéressante. Tous les points et les mots de ralliement indiqués par l'auteur sont originaux et d'une morale profonde, et quelques bouts de scènes écrites font regretter que M. Goldoni, sans renoncer à ce genre, ne se soit pas livré de préférence à travailler pour le Théâtre-Français. On nous fait cependant espérer d'y voir incessamment représenter une pièce de lui, intitulée *le Bourru bienfaisant*. Elle est attendue avec impatience. (nov. 1771)

Questa recensione intelligente potrebbe essere dovuta a M^{me} d'Épinay (v. p.44).

Torniamo indietro. *I pettegolezzi delle donne* si annovera (per noi moderni) tra le eccellenti commedie di Goldoni, una delle commedie corali. In aprile 1764 una traduzione fu recitata a Parigi nella traduzione dei Riccoboni:

(51) Les Italiens ont donné en dernier lieu, avec succès, *les Caquets*, autre pièce imitée de Goldoni. C'est ce que nous appellerions une jolie parade. Elle est gaie et elle n'a aucune prétention, et cela l'a fait réussir au delà de son mérite. Les deux premiers actes sont de Mme Riccoboni, et le dernier, de son mari (aprile 1764).

Si nota che non si riconosce nessun merito particolare a quest'opera, forse perché solo il ritmo (stupendo, è vero) fu sentito dal pubblico francese, mentre le battute furono uniformizzate, private del gusto particolare del veneziano e che l'impegno sociale non fu capito: una ragazza senza padre noto è sul punto di essere abbandonata dal fidanzato, e accetta la sua sorte! Le congetture per spiegare la non comprensione si presentano facilmente! (v. Olsen 1995, p.136)

Il realismo troppo crudo rimase un problema in Francia (v. citazione 49) e anche in Italia, ove si sviluppò uno stile di recita stereotipato che per lunghi tempi privò le commedie goldoniane del loro realismo e attualità (v. Bosisio) e creò l'immagine del buon papà Goldoni. Si nota che la voce *platitudo* figura tra le invettive più frequenti della *Correspondance littéraire* (278 occorrenze, si vedano p.es. le citazioni 43, 45 e 49). Fatto curioso, Carlo Gozzi riprende, nell'analisi delle *Tre melarance* il rimprovero, a proposito anche, e direi soprattutto, dei capolavori goldoniani:

(52) Nella scelta di questo primo argomento, ch'è tratto dalla più vile tra le fole, che si narrano a' ragazzi, e nella bassezza de' dialoghi, e della condotta, e de' caratteri, palesemente con artificio avviliti, pretesi di porre scherzevolmente in ridicolo *Il campiello*, *Le massere*, *Le baruffe chiozzotte*, e molte altre plebee, e trivialissime opere del signor Goldoni (1994).

Tornerò sulla *Correspondance littéraire* a proposito del *Bourru bienfaisant*, ma resta il caso Fréron.

Fréron

È noto che Fréron fu piuttosto favorevole al teatro di Goldoni quando il 12 luglio 1757 rese conto del *Vero amico*. La commedia di Goldoni gli servì per presentare, senza fare il nome di Diderot, *Le fils naturel* come un plagio, ciò che valse a Goldoni l'inimicizia di Diderot e del suo *clan*.

Se per capire il conflitto considerato dal punto di vista di Diderot bastano le note di Truchet (II, p. 1365), il rapporto tra Fréron e le commedie di Goldoni è alquanto più complicato. Scrive Truchet:

(53) Fréron ne parla pas de la pièce de Goldoni dans son compte rendu du *Fils naturel* (30 juin 1757 ; mais le 12 juillet il s'avisa, *sans raison apparente*, de trois comédies de Goldoni... (corsivi miei).

Ora Fréron aveva già prima parlato di Goldoni. Fréron fa finta di riprendere una sua presentazione di commedie goldoniane. Il 7 settembre 1753 aveva infatti recensito il primo tomo dell'edizione Paperini (1753) che si apre con la prefazione, *L'autore a chi legge*, già stampata nell'edizione Bettinelli (1750) e poi ripresa nell'edizione Pasquali. Fréron riassume, censurandole, due commedie: *La donna di garbo* e *I due gemelli veneziani*. Poi, il 13 novembre prosegue con il resoconto di due altre commedie: *L'uomo prudente* e *La vedova scaltra*. L'intervallo che separa queste due recensioni da quella del *Vero amico* è di quasi quattro anni, ma la ripresa delle vecchie recensioni poteva valere come, più di un pretesto, di una *raison apparante*, poiché Fréron aveva dedicato recensioni a Goldoni in ben due numeri della sua rivista. Conviene anche considerare che la recensione del *Vero amico* non si presente sola: occupa soltanto la metà dello spazio della recensione; il resto è consacrato al resoconto di due altre commedie: *La Figlia Obbediente* e *Il Servitore di Due Padroni*. Farò ritorno a queste recensioni. Provvisoriamente si può concludere che Fréron nutriva un interesse genuino per il teatro italiano.

Il comportamento relativamente moderato di Fréron si spiega con l'intervento di M. de Malesherbes, capo della libreria, senza il quale nulla si poteva pubblicare ufficialmente. Questi desiderava far fare la pace tra Diderot e Fréron e aveva invitato Fréron a non parlare del dramma di Diderot. Fréron non poteva disubbidire, come si vede da una sua lettera a M. De Malesherbes del 21 marzo 1757 (Charavay pp. 4ss.) e, infatti, nella sua recensione del *Fils naturel* dal 30 giugno 1757 non fa il nome di Goldoni, così come non fa nella presentazione di tre commedie di Goldoni il nome di Diderot, presente nel testo soltanto per allusione.

Fréron colpisce dunque l'avversario senza fare il suo nome, e attribuisce un elogio molto strano alla commedia di Goldoni, quello di non fare di due amorosi una sorella e un fratello (p.299). Non si capirebbe, se non si sapesse che tali risultano all'agnizione finale del *Fils naturel* Dorval e Rosalie. Ma tutto diventa più chiaro quando si sa che Fréron si sente obbligato al silenzio.

Fréron inizia dunque riferendosi a una prima presentazione di commedie goldoniane fatta quattro anni prima. Presenta Goldoni come:

(54) ... le Docteur *Charles Goldoni*, Avocat de Venise & de l'Académie des Arcades ; il a quitté *Thémis* pour *Thalie*; il a lieu de s'en féliciter. Ses pièces ont le plus grand succès dans sa patrie, & il faut avouer que, malgré les défauts qui les déparent, il y a de l'invention du vrai comique dans cet auteur. (*L'année littéraire*, 12 juillet 1757; vol.IV, pp.289-290).

Fréron loda Goldoni per il dialogo e per la condotta dell'azione (p.313) Gli rimprovera, invece, di non osservare l'*unità di luogo*, ma accetta a nome di un certo relativismo culturale tale particolarità : conviene giudicare a modo del paese donde è oriundo Goldoni (p.307 e 314).

Per un'altra curiosa riserva si veda la citazione 28. Prima di passare a dire della *Figlia obbediente* e del *Servitore di due padroni* conclude così la presentazione del *Vero Amico*:

(55) Si cet auteur soumettoit sa Muse aux loix dramatiques qu'il ne doit pas ignorer, j'ose dire qu'il seroit le plus grand poëte dramatique de ce siècle (p.307)

Si tratta certo di una lode, ma non senza riserve. D'altro canto se Fréron tesse le lodi di Goldoni, ciò non può essere interpretato soltanto come una critica implicita di Diderot (v.

p. 52). Di Goldoni si fa un esame dettagliato con insistenza su molti particolari, ciò che attesta un interesse genuino per il suo teatro e Fréron pesa accuratamente i pregi e i difetti del Suo.

Torniamo alle recensioni del 1753: ci si aspetta una piccola sorpresa. È noto che nella prefazione all'edizione Paperini Goldoni riprende dall'edizione Bettinelli l'esposizione del suo programma, situandosi come riformatore del palcoscenico italiano. Fréron coglie benissimo l'intento di Goldoni riformatore, ma rimane scandalizzato dalle libertà di Goldoni di fronte alla poetica aristotelica,²³ (non lascerà mai di insinuare rimproveri aristotelici a Goldoni, persino nelle lodi ditirambiche che seguiranno nelle ultime sue recensioni). Conclude con ironia in questi termini:

(56) D'après l'exposition de ces deux Pièces vous pouvez juger si le Docteur *Goldoni* est fondé de se dire l'heureux réformateur du théâtre italien. Ce n'est pas que cet écrivain, comme vous l'aurez remarqué, n'ait de l'esprit et de l'imagination ; mais jusqu'à présent il me semble manquer de jugement et de goût (*Lettres sur quelques Ecrits de ce temps*, 7 settembre 1753; vol. 11, p. 68).

Fréron riconosce a Goldoni spirito e immaginazione, ma gli disconosce giudizio e gusto. La valutazione è certo dura, ma i criteri al giudizio non divergono molto da quelle dell'ulteriore valutazione favorevole. Soltanto le riserve e le lodi cambiano peso (v. citazione 54 e 56).

Ma esiste un altro criterio forse più importante, ma meno appariscente, perché era meno teorizzato, perché era piuttosto presupposto che posto: Fréron, non molto originale su questo punto, è scandalizzato dalla non osservanza della regola tacita, che prescrive di non mettere in scena personaggi dei ceti bassi in intrecci seri. Cito un suo commento al programma di Goldoni:

(57) Il regarde la Comédie comme l'imitation de la vie humaine; il a raison; il prétend que l'on doit imiter toutes sortes d'actions, introduire toutes sortes de personnages, même les plus bas & les plus vicieux ; il a tort (ib. p. 47, sottolineatura mia).

A tal proposito apro una parentesi per fare vedere quanto fosse insuperabile questa barriera opposta alla messinscena dei ceti umili. Si può citare l'esperienza del grande commediografo dano-norvegese, Ludvig Holberg. Egli andò nel 1725-26 a Parigi per proporre la recita di certe sue commedie tra le quali *Den politiske kandestøber* col titolo

²³ Fréron iniziò le sue *Lettres sur quelques écrits de ce temps* con un attacco contro Marmontel, il giovane amico di Voltaire. Nel primo tomo rese conto di *Denys le tyran* (1749), che conobbe alla *Comédie Française* un trionfo clamoroso. Fréron mischia le lodi con critiche acerbe, non senza ironia. Soprattutto nota le inverosimiglianze di certi caratteri e le declamazioni. È difficile non condividere tale critica, e, infatti, il successo del dramma di Marmontel, designato lì per lì come l'erede di Voltaire, fu di breve durata. Dopo due altre tragedie cambiò genere e pubblicò i *Contes moraux* (che servirono poi da fonti per molti drammi).

Fréron fu un gran lettore di Aristotele; lo si vede nella sua recensione di Marmontel, sempre nelle *Lettres sur quelques Ecrits de ce temps*, tome 3, p.217ss, 15 novembre 1750). Anche in musica fu tradizionalista: nella 'Querelle des bouffons' prese parte per Rameau contro l'opera italiana, cui gli enciclopedisti erano favorevoli).

Ma dietro la polemica estetica s'indovina un'opposizione politica. Fréron, il difensore del trono e dell'altare, si oppone al tirannicidio al quale invita *Denys le tyran*. Ciò non impedì che Fréron andò qualche volta in prigione e vide censurare le sue riviste da magistrati favorevoli agli enciclopedisti. Forse inizia con questi fatti il lungo odio tra Voltaire e Fréron.

francese: *Le Fondateur d'étain politique*. Questa commedia si annovera oggi tra i suoi capolavori, ma venne bocciata dagli attori francesi. Il protagonista è il personaggio eponimo, un artigiano dunque. Nella prima epistola autobiografica sulla sua vita, Holberg fa la critica del sistema teatrale francese e scrive fra altro:

(58) ... ut nulla plebejæ sortis persona in scenam prodeat. Hinc, si luderetur *stannarius Politicus*, necesse mihi foret opifices transformare in doctores. advocatos aliosque non infimi ordinis hominis. Quô factô comœdia ista, cujus satyra in infimam plebem collineat, omnem vim ac energiam perderet, cum doctores, advocati & id genus alii homi(n)es solidè interdum ac scitè de rebus publicis judicent ... (p.310).

... che nessun personaggio di ceto inferiore si presenti sul palcoscenico. Se quindi si dovesse recitare *Il fonditore di stagno politico*, dovrei mutare gli operai in dottori, avvocati e signori. Ciò farebbe perdere alla commedia, la cui satira prende di mira il popolino, ogni forza ed energia, poiché dottori, avvocati e tali uomini portano a volte giudizi seri e fondati sugli affari dello Stato .. (p. 310-11, traduzione mia).

Holberg è un illuminista conservatore, certo moderato; sarebbe probabilmente andato d'accordo con Goldoni per insistere sul diritto dei lavoratori a essere pagati per il lavoro fornito (v. l'inizio della *Casa nova*). Ma non devono fare politica, sebbene Holberg non accordi nemmeno una fiducia incondizionata ai ceti alti. Anche Goldoni fu un illuminista piuttosto moderato e Fréron fu senza dubbio 'plus royaliste que le roi'. Ma Fréron è francese; per lui la segregazione estetica tra i ceti alti e bassi è un presupposto di cui forse si accorge quando viene trasgredita.

Fréron non è un grande ammiratore della cultura italiana. Il 13 novembre 1753 riprende la penna per parlare in modo più generale di »comédies italiennes« (tome 12; pp.157-168). Apre con il *topos* della *translatio studii*. L'Italia è, a suo parere, in piena decadenza, dopo un rinascimento glorioso:²⁴

(59) L'Eloquence, la Poésie, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture n'y sont plus reconnoissables. Il y a des Concetti dans leurs Palais, dans leurs Tableaux & dans leurs Statues, comme dans leurs ouvrages d'esprit (p.158).

La musica soltanto fa eccezione, ma Fréron dice che a lui non piace. Goldoni viene poi citato come esempio di tale decadenza, prima dei riassunti dell'*Uomo prudente* e della *Vedova scaltra*:

(60) Je ne crois pas que l'esprit humain puisse enfanter rien de plus absurde, de plus ridicule, de plus bas & de plus indécent que ces Pièces (p.161).

Si può quindi pensare che il capovolgimento nella recensione del Vero amico sia dovuto in buona parte all'astio nutrito contro i 'philosophes' e, nella fattispecie, contro Diderot, ma fin dall'inizio Fréron riconosce la grandezza dell'opera di Goldoni. Per giustificare ciò che a prima vista assomiglia a una palinodia, insiste su un relativismo culturale:

(59) Peut-être reprocherez-vous au Docteur Goldoni d'avoir fait succéder trop d'événemens, & jette trop d'embarras dans l'intrigue. Je ne parle pas des changemens du lieu de la Scène que j'ai déjà reprochés à cet auteur, & qu'il se permet dans toutes ses pièces. Mais observez, Monsieur, que ce qui

²⁴ Fréron, come anche Rousseau e Diderot, ritiene che le civiltà sono mortali. Implicitamente prevede anche la decadenza della cultura francese, dopo il secolo di Luigi XIV: »Pour nous, nous sommes encore trop près du dernier règne, & les Lettres sont trop protégées par le Gouvernement actuel, pour en craindre la décadence« (p.156).

seroit un défaut en France n'en est point un en Italie, où il faut amuser le peuple par des lazzi, & où le Théâtre est encore si loin de sa perfection. On doit, comme on l'a dit si souvent, pour juger avec équité les ouvrages des Anciens & des Etrangers, se transporter dans les temps & dans les lieux, & ne prononcer sur leur mérite que d'après le Costume établi. Au reste, en faisant l'éloge du *Valet de deux Maîtres*, je ne prétends pas vous le donner pour une bonne Comédie, mais pour une très-bonne Farce, qui doit faire beaucoup de plaisir à la représentation ; ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle m'a fort divertì à la lecture (p. 313-14).

Nessun criterio importante è stato modificato, ma i difetti sono scusati con il ricorso al relativismo culturale: per un italiano Goldoni non fa mica cattive commedie!

Dopo la recensione del *Vero amico* (1757) Fréron rimarrà su una posizione piuttosto favorevole a Goldoni per sboccare alla fine su lodi iperboliche. Nella recensione della traduzione della *Vedova scaltra* (*L'Année littéraire* 1761, tome 7, p.73-108), se prevale la censura, si riconosce a Goldoni la facoltà di »dialoguer supérieurement«. Due anni dopo gli conferisce il titolo di »le Molière de l'Italie« (1763, tome 7, p.22). Poi, per *Le bourru bienfaisant* Fréron passa quasi all'apoteosi, non senza ricordare che:

(61) c'est pourtant ce même homme, qu'un de nos grands philosophes a traité de *Farceur*, après lui avoir dérobé une de ses meilleurs pièces; donné la copie qu'il en avoit faite comme un original de sa façon (ib. 1771, tome 8, p.118).

A 14 anni di distanza *Il vero amico* diventa non soltanto una buona commedia, bensì un capolavoro e *Le fils naturel* una semplice copia, un furto! Ma eccettuato il *Bourru* Fréron non concede quasi mai a Goldoni un elogio incondizionato; difetta al suo parere il rispetto delle regole. Fin che visse rimase un aristotelico.

Si può concludere che tra Fréron e gli illuministi francesi esiste un accordo o, meglio, un presupposto di gusto estetico per respingere 'realismi' diversi sul palcoscenico francese. Caso mai fu Fréron, il conservatore, che fu in grado di capire parzialmente il genio di Goldoni, probabilmente per la sua vicinanza a Molière e la commedia classica francese. Al riguardo di Holberg Fréron mostrò ugualmente una grande comprensione e rese conto del suo teatro in modo molto favorevole, pur esprimendo, anche in questo caso, riserve per la messinscena del popolino. Anche la saggistica di Holberg (*Epistler e Moralske tanker*) venne accolta nella rivista di Fréron in modo favorevole. (si veda al riguardo Olsen 2008 e Olsen e Andersen 2009b).

Le bourru bienfaisant

Solo col *Bourru bienfaisant* (1771) Goldoni venne preso sul serio senza riserve e, forse, il suo dramma ebbe un certo effetto sui tardi lavori teatrali di Diderot che sboccarono su *Est-il bon? Est-il méchant?*.

L'intreccio assomiglia alquanto a quello della *Casa nova* (1760). Ho studiato la differenza ideologica tra *La casa nova* e *Le bourru bienfaisant*: nella commedia veneziana un conflitto teso tra i giovani che spendono troppo e uno zio severo che impone loro una vita morigerata. La commedia finisce con la capitolazione dei giovani. In quella francese, invece, si tratta d'un conflitto causato da una serie di fraintendimenti con uno zio burbero, ma buono e pronto a pagare (tali fraintendimenti in serie furono utilizzati anche in Diderot: *Est-il bon? Est-il méchant?* e dal danese P.A. Heiberg: *Menneskekjenderen* (Il fine

psicologo). Goldoni, da ottimo conoscitore del suo pubblico, aveva capito che una delle poche correnti comiche non prosciugatesi nel drame larmoyant (dramma lacrimoso) era il comico basato sui fraintendimenti.

La commedia fu un successo, e fu bene accolta dalla *Correspondance littéraire*. Madame *** (= M^{me} d'Épinay, v. Kølving, 1984 I, p.275) dà un giudizio molto favorevole con qualche riserva però. Forse, l'ammetto, mi piace la sua recensione perché mi sembra convalidare la mia analisi:

(62) 15 novembre 1771.

ARTICLE DE MADAME ***.

Le 4 de ce mois, on a donné sur le théâtre de la Comédie-Française la première représentation du Bourru bienfaisant, comédie en trois actes et en prose, par M. Goldoni. Cette pièce, annoncée depuis longtemps, était attendue avec impatience : elle a eu beaucoup de succès. C'est en effet un événement assez intéressant, et peut-être unique dans l'histoire des théâtres, que de voir un étranger donner sur un théâtre étranger une pièce bien écrite dans une langue qui n'est pas la sienne, et qu'il était loin de parler correctement il n'y a pas encore cinq ans. Ces circonstances seules méritaient un accueil favorable ; mais il y a eu plus de justice que d'indulgence dans les applaudissements que le public a donnés à la pièce du *Bourru bienfaisant*. Je ne suis cependant pas du nombre de ceux qui la trouvent sans défauts. La pièce me paraît fortement conçue, mais faiblement exécutée. Peut-être le rôle principal, celui du Bourru, est-il susceptible du reproche contraire; mais aussi il est trop également fort et sans nuance. L'intrigue de la pièce est simple, naturelle, bien soutenue, bien dénouée, et elle est une suite nécessaire des caractères que l'auteur a mis en supposition. Le tableau qui en résulte est neuf et piquant au théâtre, quoique très-commun dans le monde. Toute une famille d'honnêtes gens [p.390] vit ensemble dans une même maison ; ils se jugent tous injustement et à faux ; ils se jugent pourtant comme nous nous jugeons tous dans la société, et conformément aux apparences; ils n'ont pas tort: pas un d'eux n'est méchant, ni maldisant; mais à la fin de la pièce ils se sont tous trompés; de sorte que la pièce de M. Goldoni est tout à la fois une pièce de caractère, d'intrigue et de mœurs. Peut-être le spectateur devrait-il être plus dans la confiance des intentions des personnages; mais je ne voudrais pas prononcer là-dessus, car peut-être aussi une connaissance plus prompte nuirait-elle à l'intérêt. Il y a quelques répétitions dans le cours de la pièce, mais elles sont toujours accompagnées de circonstances différentes et si naturelles ou si piquantes, qu'on aurait tort de chicaner. La scène du valet blessé fait peine, ne produit rien, et est trop uniquement dans la vue de faire sortir le caractère de bienfaisance du Bourru Gêronte. La lettre du procureur, apportée à Dalancour en présence de sa femme, est un petit moyen pour l'instruire de sa position; il n'était pas nécessaire, et il gâte la scène. Elle aurait été bien autrement forte, si l'aveu de Dalancour avait suivi le repentir de son caprice et de ses brusqueries; il venait tout naturellement, la scène l'exigeait. La femme aurait dit à son mari tout ce qu'elle se dit étant seule, et cette scène aurait pu être d'un grand effet. Marton serait venue également leur crier à tous deux : Que faites-vous ici? on enlève vos meubles. Ils seraient sortis tous deux de la scène, et l'acte aurait continué et fini de même. Beaucoup de gens blâment M. Goldoni d'avoir laissé le spectateur, à la fin de sa pièce, admirateur forcé du bonhomme Gêronte; on confond, disent-ils, le défaut et la vertu, et l'on applaudit à l'un et à l'autre sans s'en apercevoir. Ah ! messieurs!... Mais répondre au public, j'aimerais autant entreprendre de prouver que *le Misanthrope* n'est pas une mauvaise pièce. Il y aurait peut-être eu une seule manière de donner une leçon au Bourru : c'eût été de faire serpenter dans toute la pièce un personnage, ancien ami de toute la famille, qu'ils auraient perdu de vue depuis longtemps, parce que le caractère de Gêronte est incompatible avec le sien. Il rend pourtant justice à ses vertus. Forcé par une situation critique et pressante, il serait venu plusieurs fois pour le prier de lui rendre service; il se serait fait annoncer, mais au moment de parler à Gêronte, la crainte d'en être mal reçu, de recevoir quelque rebuffade, d'être forcé de se rebrouiller avec lui, le ferait toujours s'enfuir au moment où Gêronte est près de le recevoir. Mais enfin sa situation le commanderait, il arriverait au dénouement; il serait d'autant plus mal accueilli que Gêronte est tout occupé du mariage de sa nièce, et se ressouvient d'ailleurs que cet homme, qui s'est fait annoncer deux ou trois fois, a toujours disparu. Il le brusquerait, le traiterait indignement, lui dirait même des choses dures, et finirait, comme à son

ordinaire, par lui promettre de le tirer de la presse. L'homme refuserait son bienfait : il avait bien prévu ce qui lui arrive, voilà pourquoi il répugnait depuis si longtemps à venir trouver Geronde. Jamais, lui dirait-il, il ne serait en votre pouvoir de me faire autant de bien que vous venez de me faire de mal. Alors le Bourru serait au désespoir, emploierait tout pour lui faire accepter son bienfait, et sentirait qu'il oblige bien moins de monde qu'il n'en blesse, et qu'il y a tout lieu de croire qu'il n'a fait que des ingrats de tous ceux qu'il a obligés; et les gens qui aiment à se flatter et à voir l'humanité en beau auraient eu l'espérance de le voir corrigé. Heureux sont ces gens-là ! Je me contenterai d'ajouter que le seul reproche que je ferais à M. Goldoni est qu'on remarque dans son ouvrage l'homme plus habitué à faire des canevas qu'à détailler des pièces; et voilà la cause de ce que j'ai dit au commencement de cet extrait; car enfin, c'est le détail des scènes qui donne la couleur aux personnages, et c'est la partie faible du Bourru bienfaisant. Depuis la première représentation, on a fait quelques coupures et quelques légers changements dans le détail des scènes. Cette pièce a eu un égal succès à la cour et à la ville; il est à désirer que M. Goldoni ne s'en tienne pas à cet essai, et son séjour en France n'aura pas nui à son génie (nov. 1771, pp.389ss.).

Do tutto l'estratto, sia perché potrebbe essere difficile trovarlo, sia perché M^{me} d'Épinay propone un'aggiunta interessante: una critica più esplicita della virtù del *burbero*, vale a dire dei rapporti umani negletti nel culto della virtù, nell'imporre la propria superiorità tramite i benefici imposti al prossimo. Alla fine il burbero benefattore sarebbe ridotto, dopo avere umiliato il beneficiario, a pregarlo di accettare il beneficio. C'è un'inversione comica delle parti: il beneficiario diventa benefattore, accettando il beneficio, ciò che costituisce una critica implicita della beneficenza ostentata. Si ricordi che *Le père de famille* (1758), dramma borghese, comédie larmoyante, si apre con una beneficenza vistosa che deve mettere in rilievo la virtù del padre. Questo dramma non pone ancora il problema dell'umiliazione possibile del povero.

E poi c'è sempre il rimprovero solito: »l'uomo più avvezzo a fare scenari che non a elaborare i dettagli dei drammi.« è un rimprovero ingiusto per il Goldoni italiano, ma forse contiene un grano di verità per *Le bourru*. Tranne il burbero tutti i personaggi sono buoni, ma non individualizzati: la lingua francese – corretta, ma probabilmente ritoccata da una mano amica – non consente tratti individuali sviluppati, come nella *Casa nova* e in tanti altri drammi veneziani. Goldoni aveva colto nel segno, aveva scritto un dramma borghese, anzi un meta-dramma. Aveva capito un sistema, una drammaturgia, ma il successo, forse, non si poteva ripetere.²⁵

L'aggiunta di M^{me} d'Épinay può ricordare la proposta di miglioramento fatta da Diderot in *Jacques le Fataliste*:

(63) J'aurais introduit dans cette pièce, si j'en avais été l'auteur, un personnage qu'on aurait pris pour épisodique, et qui ne l'aurait point été. Ce personnage se serait montré quelquefois, et sa présence aurait été motivée. La première fois il serait venu demander grâce ; mais la crainte d'un mauvais accueil l'aurait fait sortir avant l'arrivée de Geronde. Pressé par l'irruption des huissiers dans sa maison, il aurait eu la seconde fois le courage d'attendre Geronde ; mais celui-ci aurait refusé de le voir. Enfin, je l'aurais amené au dénouement, où il aurait fait exactement le rôle du paysan avec l'aubergiste (Diderot vient de raconter une nouvelle où ce paysan, venu pour demander un secours financier, réussit finalement à se faire prier de l'accepter par l'aubergiste qui a d'abord refusé) ; il

²⁵ Il problema si può osservare in molti scrittori in lingua straniera. Lingua e descrizioni spaziali possono essere alquanto astratte, per esempio i testi inglesi (spazio concreto e reale) e francesi (spazio quasi vuoto o irreali) di un Beckett nei suoi testi stesi in francese; una certa astrattezza in Ionesco. Questo non è un giudizio di valore; è solo un suggerimento che si potrebbe elaborare.

aurait eu, comme le paysan, une fille qu'il allait retirer des écoles pour entrer en condition ; lui, il se serait déterminé à mendier jusqu'à ce qu'il se fût ennuyé de vivre. On aurait vu le Bourru bienfaisant aux pieds de cet homme ; on aurait entendu le Bourru bienfaisant gourmandé comme il le méritait ; il aurait été forcé de s'adresser à toute la famille qui l'aurait environné, pour fléchir son débiteur et le contraindre à accepter de nouveaux secours. Le Bourru bienfaisant aurait été puni ; il aurait promis de se corriger : mais dans le moment même il serait revenu à son caractère, en s'impatientant contre les personnages en scène, qui se seraient fait des politesses pour rentrer dans la maison ; il aurait dit brusquement : *Que le diable m'emporte les cérem...* Mais il se serait arrêté court au milieu du mot et, d'un ton radouci, il aurait dit à ses nièces : » Allons, mes nièces ; donnez-moi la main et passons «. – Et pour que ce personnage eût été lié au fond, vous en auriez fait un protégé du neveu de Géronte ? – Fort bien ! – Et ç'aurait été à la prière du neveu que l'oncle aurait prêté son argent ? – A merveille ! – Et ce prêt aurait été un grief de l'oncle contre son neveu ? – C'est cela même. – Et le dénouement de cette pièce agréable n'aurait pas été une répétition générale, avec toute la famille en corps, de ce qu'il aurait fait auparavant avec chacun d'eux en particulier ? – Vous avez raison. – Et si je rencontre jamais M. Goldoni, je lui réciterai la scène de l'auberge. – Et vous ferez bien ; il est plus habile homme qu'il ne faut pour en tirer bon parti. (*Œuvres Romanesques*, p.785). s.).

Dal settembre 1771 alla fine di gennaio 1772 Grimm, il redattore della *Correspondance*, soggiornò in Inghilterra. Durante la sua assenza M^{me} d'Épinay e Diderot furono gli editori della *Correspondance littéraire*;²⁶ erano dunque in stretta collaborazione, e Diderot scrisse probabilmente *Jacques le fataliste* tra il 1762 e il 1780 (v. Versini in Diderot I, p.lxxiv e III, p.710s.). Potrebbe essere lo stesso Diderot ad avere suggerito la recensione, anzi di avervi contribuito. Le due aggiunte segnano la stessa preoccupazione che informa la lunga elaborazione di *Est-il bon, est-il méchant ?*, vale a dire i guai causati per la virtù. Siamo nel tempo autocritico del culto della bontà del cuore umano. La vista o la lettura del *Bourru* avrebbe così aiutato Diderot a superare la sua drammaturgia impossibile e controproducente del *Drame bourgeois*, del culto della sensibilità. Le interpretazioni del *Bourru*, sia quella di M^{me} d'Épinay, sia quella dello stesso Diderot, sono aperte al tono leggermente ironico che anche io credo sentire nell'unico capolavoro francese di Goldoni. E vanno un passo oltre: sviluppano il lato umiliante che implica una certa beneficenza, un certo amore – ostentato – del prossimo.

Per fare sentire quanta violenza può esercitare la beneficenza conviene citare qualche verso dell'illustre monologo di Augusto, *pièce de bravoure* di Corneille, spesso imparato a memoria qualche generazione fa. Augusto accorda il perdono a Cinna che ha cospirato contro di lui:

(64) Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler;
Je t'en avais comblé, je t'en veux *accabler*:
Avec cette beauté que je t'avais donnée,
Reçois le consulat pour la prochaine année.*Cinna* V,3

Cosa può fare un Cinna moderno? Il rifiuto è impensabile. Ma non è difficile immaginarsi l'effetto negativo di una tale ostentazione di generosità. Ai tempi di Corneille (e di Goldoni) le parole d'Augusto erano forse codificate; segnano un compromesso, e certo non, come certi studiosi di ieri pensavano, un perdono senza condizioni, quasi evangelico.

²⁶ La *Correspondance littéraire* contiene 6 articoli di MADAME ***, da ottobre a dicembre 1771.

Parentesi sulla sincerità

Nella Venezia l'importanza delle convenzioni occultava forse questo problema: nella beneficenza e nella sincerità ciascuno, ricco e povero recitava, per così dire, la sua parte. Perciò un'impostazione in chiave di sincerità non è sempre valida nel teatro di Goldoni. Faccio un esempio icastico: nel *Bourru bienfaisant* come nella *Casa nova* la moglie si pente delle troppe spese che ha incitato il marito a fare, e nelle due commedie esprime il pentimento davanti allo zio, l'ultimo ricorso. M^{me} Dalancour (la moglie) dice:

(65) Hélas ! Monsieur, si vous me croyez la cause des dérangemens de votre neveu, il est juste que j' en porte seule la peine. L' ignorance dans laquelle j' ai vécu jusqu' à présent, n' est pas une excuse suffisante à vos yeux. Jeune, sans expérience, je me suis laissé conduire par un mari que j' aimois ; le monde m' a entraînée, l' exemple m' a séduite ; j' étois contente, et je me croyois heureuse : mais je parois coupable, cela suffit ... (III,8).

Il suocero non è convinto:

(66) Eh! Madame, croyez-vous m'abuser? (ib.).

Segue uno svenimento di Madame Dalancour; la sua sincerità è fuori dubbio, e tale espressione di un sentimento sincero di disperazione (facciamo astrazione dal fatto che anche lo svenimento era in via di codificazione comportamentale) sveglia il sentimento dovuto alla sfortuna: la compassione. Rinvenuta M^{me} Dalancourt esprime la prontezza ad andarsene e quindi la rinuncia.

Nella commedia italiana invece, il carattere di Cecilia è più sviluppato di quello di M^{me} Dalancour. Ha un cicisbeo, disprezza sul serio la cognata, la sua ignoranza delle spese fatte non è convincente, ecc. Non è soltanto spensierata; è una spavalda che domina il marito e lo trascina dietro di sé all'incontro col suocero che è quindi progettato. Soltanto dopo interviene il marito. Nel *Bourru* l'ordine delle scene è inverso: prima interviene M. Dalancour, poi sua moglie che si precipita nella stanza e assume spontaneamente la sua responsabilità.

Nella *casa nova* l'argomentazione di Cecilia, è più complicata e, direi, calcolata; le costa fare questa *démarche*; si dice:

(67) (Oh l'è duro sto passo, ma bisogna farlo). (III,)

Ricorda discretamente al suocero le regole del gioco:

(68) quando una dona civil se umilia, prega, e domanda perdon, ogni galantomo s'ha da calmar, e el s'ha da degnar de ascoltarla.

rammenta la parentela che costituisce un obbligo:

(69) Mi son muggier de so nevodo. So nevodo xè fio de un so fradelo, onde più parenti de cussi no podemo esser.

Certo ammette i suoi errori, ma allude anche allo scandalo di una casa di noti *cittadini*.

(70) Tutti ne burla, tutti ne desprezza : mio mario xè diventà el ludibrio de sto paese. E chi xèlo ala fin mio mario ? El xè Anzoletto Argagni, el xè de quel sangue de quei onorati galantomeni, che xè stai, e che xè el specchio della pontualità, della onoratezza. El xè nevodo de sior Cristofolo, e mi son so nezza ; do poveri sfortunai, che s'ha precipità per mala condotta:

E finalmente nota l'effetto prodotto:

(71) El me da del vu, xe bon segno (III,13).

Riccardo Bacchelli vede in questa battuta 'i moti et gridi di natura', (Goldoni, vol. VII, p. 1405, note 7), Mirella Saulini invece si chiede se si tratti di una finta (1991, p. 134). Forse più semplicemente si tratta di un comportamento codificato, di una cerimonia di capitolazione (v. anche Olsen 1995, p.133).

Anche nella favorevole recensione del *Bourru* Goldoni stenta a liberarsi dalla fama d'ottimo fabbro di scenari. Alla prima lettura tale critica mossa a Goldoni pare mostruosa, ma per un conoscitore del suo teatro e, soprattutto, delle sue ultime commedie, si può capire: le scene nei suoi particolari, le battute, le mini-situazioni, le didascalie, costituiscono un elemento molto caratteristico, che lo distingue, detto tra parentesi, dal rivale Chiari. Perciò la critica potrebbe essere giusta. Goldoni era vissuto in Italia e soprattutto a Venezia, sapeva distinguere ceti, sessi, età. Una tale conoscenza forse non era raggiungibile per uno straniero, quantunque bene avesse imparato la lingua della sua nuova patria.

Nell'ottobre 1772 la *Correspondance littéraire* recensisce la recita della *Sposa Persiana*:

(72) On donna sur le même théâtre, le 25 du mois dernier, la première représentation de *la Sposa Persiana*, comédie héroïque en vers et en cinq actes, par M. Goldoni. Je ne sais si M. Goldoni a fait cette pièce depuis qu'il est en France, mais c'est une de ses meilleures pièces.... On n'a point d'idée de la manière détestable dont tous les rôles, à celui de Colalto près, ont été joués. Le séjour des Italiens en France leur a fait oublier jusqu'à la déclamation de leur langue naturelle; et comme ils ne sont pas accoutumés à réciter des rôles appris par cœur, et encore moins des vers, il n'y a point de village en Italie où l'on n'eût joué cette pièce mieux qu'à Paris. Après cela, on ne peut s'étonner que cet essai de nous enrichir d'un nouveau genre ait été absolument malheureux. Mais cela ne prouve rien contre la pièce de M. Goldoni, qui m'a paru un bel ouvrage, et, ce qui n'est pas commun chez lui, un ouvrage bien écrit, autant qu'il m'a été possible d'en juger en l'entendant estropier par nos acteurs d'une manière révoltante (X, p. 70-71).

Questo giudizio, favorevole alla *Sposa persiana* che si considera come una pièce »ben scritta« a differenza delle altre commedie di Goldoni. Lo stile della *Sposa* non mi sembra superiore a tante commedie veneziane, anzi! È più vicino alla norma francese. La strana lode si potrebbe quindi spiegare per la volontà di censurare gli attori, più colpevoli, se hanno mal recitato un testo ben scritto. Seguono della *Correspondance* due recensioni dell'*Avare fastueux* (ottobre 1776) e della *Dupe de soi-même* (giugno 1785), tutte e due negative.

Mercure de France

Forse non conviene attribuire troppa importanza alla *Correspondance littéraire*. Il suo pubblico era limitato, giacché le copie manoscritte circolavano soprattutto alle corti straniere.

Importantissimo era invece il *Mercure de France*.²⁷ Questa grande rivista, che ebbe una ampia diffusione, è molto favorevole a Goldoni. Vale dunque la pena di percorrere i numeri per correggere l'immagine contraddittoria formatasi alla lettura delle *Lettres* di Fréron e della *Correspondance* di Grimm e altri.

Nel luglio 1761 (vol.1, p. 187s.) *La bonne fille*, adattamento di un testo di Goldoni riceve una recensione moderata. Vien però giudicata sullo sfondo dei *Caquets* (*I pettegolezzi delle donne* nell'adattamento di M^{me} Riccoboni; il 4° febbraio dello stesso anno). Di questa commedia si dice:

(73) Le 8 du même mois, on représenta; pour la première fois, *la Bonne Fille*, Comédie nouvelle Italienne, mêlée d'Ariettes, tirée de *Goldoni*, Musique de M. *Duni*.

Les Ouvrages de M. *Goldoni* offrent sans doute un champ très-fertile pour enrichir tous les Théâtres de l'Europe, sans en excepter le nôtre. La Jolie Comédie des *Caquets* l'a bien prouvé : mais tous ces fruits transplantés ne réussissent pas également. *La Bonne Fille*, telle qu'elle a paru, même après toutes les réformes, n'empêchera pas de regarder cette Comédie des *Caquets*, comme l'unique tentative heureuse, jusqu'à présent, sur le transport des richesses du nouveau Théâtre Italien, en France (luglio 1761, p. 187s.).

È qui riconosciuta l'importanza del teatro di Goldoni: si tratta di un "nuovo teatro italiano" che può arricchire la Francia. A tale proposito si ricorda il rifiuto di Fréron a riconoscere l'importanza della riforma di Goldoni (v. sopra).

Nel luglio (vol.2, p.189) il *Mercure* aveva annunciato il successo del *Fils d'Arlequin perdu et retrouvé*, promettendone un resoconto, che viene pubblicato in agosto dello stesso anno (pp. 166ss.) *Le fils 'Arlequin perdu e retrouvé* ottiene l'onore di un sunto importante (cinque pagine, più due pagine di osservazioni). Si riconosce il 'talent' di Goldoni, che è già un 'celebre autore', nell'annodare un intreccio chiaro per lo spettatore quanto è impenetrabile per i personaggi. Soprattutto l'aspetto patetico deriva dall'argomento stesso e si lega senza problema a quello buffo: p.es. il dolore di Camilla quando crede di avere perduto il bimbo commuove e fa sorridere nello stesso tempo. Il *Mercure* accetta quindi la mescolanza del patetico e del buffo, come nella citazione), prendendo in contropiede l'estetica della *Correspondance littéraire* (v. 48). Aggiunge la recensione, toccando un problema della 'comédie larmoyante' e del 'drame bourgeois', che tale non è il caso per parecchie nuove commedie francesi.

(74) A l'enchaînement de cette intrigue, à la clarté dont elle est pour le Spectateur, pendant qu'elle devient de plus en plus impénétrable pour les personnages de l'action, on reconnoît sans peine le talent du célèbre Auteur qui a imaginé ce Sujet, & qui en a tracé la conduite : mais on auroit peine à se former une idée juste de ce qu'y ajoute le jeu vif & naturel des Acteurs principaux, & particulièrement celui de Mlle *Camille* (agosto 1761, p. 172).

²⁷ Il nome di Goldoni non figura nell'indice fatto da Joannis Guigard, ma questo indice contiene soltanto i nomi su cui il *Mercure* dà 'notices biographiques et généalogiques'. Nell'indice di Ortolani (Goldoni vol.XIV), il *Mercure* p.924) è spesso citato, a volte perché Goldoni ne fa menzione, a volte perché qualche nome è collegato alla rivista, ma soltanto in casi limitati si cita ciò che scrive sulle *pièces* di Goldoni. Si ricava però dalle citazioni date un atteggiamento più favorevole a Goldoni.

»Monsieur di Marmontel mi onora della sua amicizia«, scrive Goldoni. (lettera a A. Paradisi 28.03.1763, XIV, p.279). Ma se Marmontel onorava Goldoni della sua amicizia, non sembra che lo ricordi nei suoi *Mémoires*. Una ricerca elettronica nei *Mémoires* di Marmontel (scannarizzati) rimase senza esito, ma tale ricerca non è attendibile al 100%.

Pare la solita caratteristica del teatro francese di Goldoni: eccellenti scenari portati a compimento da bravissimi attori, ma dopo aver parlato del patetico, il resoconto aggiunge:

(75) Au reste, ce Pathétique, quoique lié à un Sujet presque bouffon, ne fait point disparate, & touche le cœur sans répugner à l'esprit, parce qu'il naît nécessairement du fond de ce même Sujet, & qu'il ne paroît pas détaché des Scènes comiques, comme on a lieu de le reprocher à plusieurs Comédies de notre Théâtre moderne. Quelques Amateurs desireroient que notre Scène profitât de l'attention avec laquelle le célèbre M. *Goldoni* recherche les traces des Comiques de l'Antiquité. *Thalie*, selon eux, trop déguisée de nos Jours sous la parure Francoise, reprendroit son premier empire, si plus d'un Auteur avoit le courage de lui rendre ses premiers ornemens : la Nation rira encore au Théâtre, disent ces mêmes Connoisseurs, & rira sans honte, quand les Auteurs ne rougiront pas de la faire rire (ib. p. 173).

Goldoni è lodato per aver ritrovato la commedia antica e tale lode non è l'iperbole di un censore cui manca una fine del resoconto; viene ripetuta in aprile 1763 da La Garde :

(76) Le 4 Février (1763) on donna la première représentation. de l'*Amour Paternel*, ou la *Suivante reconnoissante* Comédie Italienne en 3 Actes en prose de M. Goldoni. C'est la première que ce célèbre Auteur ait composée & fait représenter depuis son séjour en France. Elle a été très-applaudié par les Spectateurs en état de sentir les beautés de la langue Italienne, & le genre caractéristique de ce théâtre, on pourroit dire même en général celui de la vraie Comédie, que l'illustre M. Goldoni a rétabli dans sa Patrie. Cette Pièce a été interrompue après la deuxième représentation par l'indisposition successive de plusieurs Acteurs qui ne pouvoient y être remplacés (aprile 1763, p. 195).

Anche qui Goldoni è il rappresentante della vera commedia e il giudizio è ben più positivo di quello di Grimm (v. citazione 48). La Garde, nella sua recensione dell'*Extrait* dell'*Amour paternel*, recitato in febbraio, raggiunge l'iperbole e cerca di definire un merito particolare di Goldoni: quello di abbinare la comicità dei lazzi con l'espressione del sentimento:

(77) ON trouve chez *Duchesne* à Paris un Extrait imprimé de l'*Amour paternel*, Comédie Italienne dont nous avons parlé dans nos précédens Mercurus. Cet Extrait, ainsi que les Lettres du Traducteur pour faire connoître à ceux qui n'auroient pas lu les dEuvres de M. GOLDONI, combien cet Auteur mérite la célébrité qu'il s'est acquise. L'habitude où nous sommes de ne nous plaire, de ne rire & de ne prêter quelqu'attention qu'aux scènes où paroissent ce qu'on appelle les *Masques* ; d'ailleurs, les grands talens des Acteurs qui les portent actuellement, entr'autres l'Arlequin & le Pantalon, tout cela n'a pas permis à M. GOLDONI de les bannir ici comme il a fait de son Théâtre patriotique. Malgré cette espèce de servitude, qui assujettit au comique un peu chargé, il n'en a pas mis moins d'intrigue, moins de conduite & d'enchaînement dans la plupart des Scènes, moins d'ordre, & d'éloquence naturelle dans le style. Comme de nouvelles difficultés font ordinairement créer de nouveaux moyens aux véritables génies, celui-ci a tourné en plusieurs endroits de ses nouvelles Pièces. le Lazi au profit du Sentiment ; c'est particulièrement ce qu'on ne peut contester dans une Scène de l'*Amour paternel*, où l'art consommé de M. CARRELIN est admirablement secondé par l'heureux naturel de Mlle CAMILLE. On peut dire la même chose de plusieurs parties des rôles de *Pantalon*, dans cette Comédie & dans celles qui, l'ont suivie, exécutées avec un pathétique admirable dans le genre par M. COLALTO acteur Italien de ce Théâtre.

Dans la Comédie. Italienne en un Acte, intitulée *Arlequin cru mort*, M. GOLDONI s'est prêté encore plus aux Spectateurs François en mettant les scènes plus étendues entre l'*Arlequin* & le *Scapin*, qui sont dans l'usage de parler François dans les Comédies Italiennes. On sent, malgré cette conformité avec les farces sur *Canevas*, combien l'esprit de l'Auteur & son génie pour le vrai comique ajoutent d'agrément à cette nouvelle scene, par l'ordre des idées, & par l'esprit qui forme les plaisanteries, conditions sans lesquelles il n'y a nulle-part de plaisanterie que pour ceux qu'il est quelquefois humiliant d'amuser. Cette Pièce, donnée pour la première fois le 25 Février, a donc eu un succès plus étendu dans tous les ordres des Spectateurs, même parmi ceux qui ne peuvent plus s'amuser que de

l'Opéra-Comique : Avantage sans doute fort au-dessous des talents de l'Auteur & du mérite de ses Ouvrages, mais qui doit être aussi précieux pour lui que l'étoit autrefois pour MOLIERE, l'honneur d'introduire la Comédie, en la masquant quelquefois des livrées de la farce. Ceci doit s'appliquer aussi à une Comédie en cinq Actes du même Auteur, intitulée *Arlequin Valet de deux Maîtres*, représentée pour la 1^{re} fois le 4 Mars. Cette Pièce contient un *Imbroglia* soutenu avec un Génie singulier & qui produit des Scènes fort comiques. Elle a été suivie & a paru réussir généralement (avril 1763 p. 192-93).

Qui non c'è soltanto ripetizione, ma anche approfondimento: si fa menzione dei problemi incontrati in Francia e insolubili: le maschere e la lingua.

Dopo alcune brevi menzioni (maggio 1763, p. 189s.) arriva un resoconto delle *Jalousies d'Arlequin* :

(78) AVEC quelqu'éloge que nous ayons parlé précédemment des *Amours d'Arlequin* & de *Camille*, peut-être encore moins que n'en mérite cette Pièce de M. GOLDONI ; le Public, dont nous ne sommes que l'écho, nous force, d'en ajouter encore pour celle des *Jalousies d'Arlequin*, Pièce Italienne du même Auteur & suite de la première. On en attendoit une troisième suite, ce qui formera, en, tout neuf Actes du même Sujet. Cette singularité blesse d'abord nos préjugés d'habitude. Trois dénoûmens! Toujours les mêmes personnages ! Toujours les mêmes intérêts! On ne contracterait pas ces préjugés si l'on pensoit que la Comédie n'étant ou plutôt ne devant être qu'un tableau fidèle de la vie et des actions familières des Particulier, rien ne s'oppose à ce que les époques ou divers incidens de leurs aventures ne produisent des dénoûmens suffisans. Ce que je dis ici, est pour les Lecteurs qui n'auront pas vu ces Pièces ; les autres n'ont besoin pour perdre ces préventions, que du plaisir & de la surprise continuels que donne cette fécondité du plus rare génie qui dispose des incidens si nécessaires, si propres d'ailleurs à intriguer, qu'il est impossible que les Personnages ne se trouvent pas dans les situations comiques> souvent intéressantes, & toujours vives, ou l'Auteur les présente. Il faut rendre justice en même temps aux grands talents des Acteurs de ce genre, le *Pantalon*, l'*Arlequin*, (l'un des deux Personnages essentiels du Sujet) particulièrement de Mlle CAMILLIE. On affoiblirait la vérité en essayant de donner une idée du jeu de cette Actrice, du naturel, du pathétique, de la justesse, de la variété & des détails sans nombre qu'exige le caractère de ce genre de Drame (décembre 1763, p. 180ss.).

In gennaio 1764 di nuovo un elogio entusiasta:

(79) Le lendemain Mardi 20, on donna sur le même Théâtre, la première représentation de *l'Inquiétude de Camille*, Comédie Italiennes féconde suite & conclusion des *Amours d'Arlequin* & de *Camille*, par M. Goldoni. Nous avons précédemment rendu compte du mérite & du succès des deux premières suites : celle ci, loin de céder en rien aux autres, semble au contraire avoir généralement entraîné encore plus de suffrages. Le pathétique en est si naturellement lié au comique, qui naît de la naïveté des deux Personnages intéressants, que le cœur est incessamment partagé entre deux sentimens opposés; mais qui, par un art qu'on ne sauroit trop admirer, se réunissent pour le plaisir continu du Spectateur. Plus on aime, plus on connoît ce grand art de la véritable & bonne Comédie, plus on admire les rapports réguliers des caractères & de l'action, de cette dernière suite, avec les précédentes plus aussi on regrette ce que font perdre les interruptions qu'occasionne dans chacune, le talent, fort agréable en soi, mais déplacé, de la meilleure Cantatrice. Nous comptons donner une idée de ce Drame singulier, dans une courte Analyse, qui mettra du moins les Lecteurs en état de juger par eux-mêmes du génie de son célèbre Auteur, & de la justesse de nos éloges. L'espace de cet Article ne nous permet pas d'y placer une partie de ceux que méritent les Acteurs, entre autres M. CARLIN & Mlle CAMILLE. Cette dernière peut être regardée aujourd'hui comme la première & la plus grande Actrice de son genre (gennaio 1764, p.162s.).

Ancora si parla della vera e buona commedia che, secondo l'autore riunisce patetico e comico, caratteri e azione. Si vede anche che il canto dei virtuosi che piacevano al pubblico è ancora considerato come un disturbo. Poi nel numero di settembre:

(80) Le Vendredi 17 Août, on joua pour la première fois le Portrait d'Arlequin, nouvelle Comédie Italienne, en deux Actes de M. GOLDONI. L'intrigue de cette Pièce roule sur un Portrait *d'Arlequin* & un autre de *Celio* avec lequel *Camille*, amoureuse à *Arlequin*, trompe la jalousie de *Scapin*. Tous les événemens, tous les *imbroglio* qu'occasionnent ces deux portraits qui passent alternativement dans les mains de tous les personnages, & qui y passent par des incidens si naturels qu'ils paroissent en quelque fortes néceflaires, attachent, amusent, & même intéressent tant le Spectateur, qu'il n'y a ni vuide, ni langueur dans la conduite de cette Pièce. Toutes les scènes sont autant de nouveaux sujets d'admirer l'immense fécondité du génie de l'Auteur. Mlle CAMILLE & M. CARLIN ont donné de nouvelles preuves, s'il en restoit encore à donner, du plus haut degré où puisse atteindre dans leur genre, la ridelle & la plus aimable imitation de la Nature (settembre 1764, p.203).

In ottobre 1764 si rende conto di uno spettacolo dato per la corte a Fontainebleau. Dal resoconto si può desumere un dettaglio interessante: alla corte si capiva l'italiano (che si capiva poco a Parigi); un tale pubblico può quindi riconoscere le sfumature dello stile di Goldoni, ciò che non fu il caso del pubblico parigino.

(81) Les Comédiens Italiens ont joué le Samedi 6, sur le même Théâtre, l'*Inimitié d'Arlequin et de Scapin*, Pièce Italienne de M. Goldoni, qui a beaucoup amusé. Le mérite de ce célèbre auteur est d'autant mieux senti à la Cour, que la Langue dans laquelle il écrit yest entendue, & que l'on en connoît plus généralement les délicatesses. Le jeu des principaux Acteurs, & spécialement celui des Masques, est en possession d'y plaire. Celui de la Mlle Camille a produit sur ce Théâtre le même effet qu'à la Ville; c'est-à-dire, qu'au milieu des ris qu'excite le Comique, elle a ému, attendri & touché jusqu'aux larmes (octobre 1764, p.177s.).

Nel seguito del resoconto dicembre si riparla del *Portrait d'Arlequin*, sempre in modo elogiativo:

(82) Les Comédiens Italiens représentèrent, le Samedi le *Portrait d'Arlequin*, Comédie Italienne en deux Actes de M. GOLDONI. nous avons bû confirmer par les Suffrages de la Cour ceux dont le Public avoit accueilli, cette ingénieuse plaisanterie, & ce que nous en avons dit, dans un de nos Journaux, lorsqu'elle a été donnée sur le Théâtre de Paris, Le jeu des Acteurs Italiens a très-bien secondé le génie du célèbre Auteur de cette petite Pièce (dicembre 1764, p. 166).

Dopo la fine del contratto di Goldoni i resoconti si fanno rari. Ma una sorpresa ci aspetta : la recensione del *Bourru bienfaisant*, il grand successo di Goldoni, steso in francese (dicembre 1771, p. 147ss.). Il resoconto del *Mercur* è esteso ma si dilunga in un riassunto dettagliato dell'azione. Si fa il nome di Goldoni una sola volta e senza termini elogiosi : ecco il giudizio globale (e finale):

(83) Cette comédie a réussi; elle est bien dialoguée; le caractere du Bourru bien-faisant se développe dans des situations qui font d'un bon comique. Les rôles ont été très-bien rendus, surtout celui du Bourru, par M. Préville, qui a parfaitement saisi les traits du caractere qu'il avoit à représenter.

Nella recensione dei *Mémoires la Correspondance littéraire* ci da un'ultima valutazione complessiva dell'opera di Goldoni; un ritorno sulle posizioni negative:

(84) Ces mémoires n'offrent qu'un long tissu de petits événemens sans intérêt, et dont le récit a beaucoup plus de niaiserie que de naïveté; c'est le radotage d'un bon vieillard qui, avec un vrai talent pour la comédie et de nombreux succès au théâtre, ayant pensé mourir de faim dans son pays, ne peut se lasser de bénir les bonnes petites pensions et les bons dîners qu'il a trouvés en France, où son génie a presque toujours été méconnu, où il n'a fait du moins qu'un seul ouvrage qui ait réussi, le Bourru bienfaisant. Il est aisé de juger combien ce sentiment, délayé en trois volumes, devient plat et fastidieux. Ce qu'il y a de plus supportable dans tout l'ouvrage, c'est la critique qu'il y fait lui-même

de son Théâtre italien ; mais il faut convenir encore que ces critiques sont presque toujours si vagues, si négligées, qu'on n'en peut guère tirer aucune vue [?] vraiment instructive (septembre 1789).

Mi chiedo, nelle righe sottolineate, se si tratta di uno stile indiretto libero ironico, equivalente a: «en France où mon génie a presque toujours été méconnu, où je n'ai fait du moins qu'un seul ouvrage qui ait réussi, *le Bourru bienfaisant*», oppure se è l'autore che caratterizza Goldoni come 'misconosciuto', purtroppo la lettura in chiave ironica è la più probabile. Quasi nulla del grande Goldoni è ricordato, forse perché non è stato percepito.

L'Année littéraire da una lunghissima recensione dei *Mémoires* (1787. Vol. 7, pp.217-247). Vengono criticati come superficiali e trivoli, ma il testo è composto per più della metà di citazioni — superficiali e trivoli! e Goldoni, autore e persona, viene portato alle nuvole e si dà un sunto biografico, come si fa per una persona importante. Non scrive più Fréron, morto nel 1776; i redattori sono Geoffroy e l'abate Royou. Il tono è pacato. Il *Bourru* è sempre considerato come il capolavoro di Goldoni, ma non si fa più la sempiterna menzione del 'furto' del *Vero amico*. Viene evocato Fréron, e il suo lungo litigio con Voltaire, ma con una citazione dei *Mémoires* e quindi Goldoni nella parte dell'arbitre!

(85) *L'Année Littéraire* est une feuille Périodique qui paroît tous les mois, & dont **Monsieur Freron** étoit l'Auteur à mon arrivée à Paris; c'étoit un homme très-instruit, & très-sensé ; personne ne faisoit l'extrait d'un livre, ou d'une Pièce de Théâtre mieux que lui ; il étoit méchant quelquefois, mais c'étoit la faute du métier.

Ce qui rendoit ce Journal si piquant, c'étoit la guerre qu'il avoit déclarée au Philosophe de *Ferney* ; l'homme célèbre eut la foiblesse de s'en fâcher : *Freron* étoit sa bête noire ; il le fourrait partout, il le chargeoit de sarcasmes, de ridicules, & cela fournissoit au Journaliste de nouveaux matériaux pour remplir ses feuilles & pour amuser le Public (*Mémoires* II^e éd., pp.233-34/I^e éd. cap. xxxiii, p.575-76).

La polemica antifilosofica sembra del tutto spenta; J.J. Rousseau (morto anche lui) è ormai una curiosità e la visita che gli fece Goldoni (*Mémoires* III,16) è sunteggiata e seguita da un aneddoto sul comportamento paranoico del filosofo (all'epoca il *tout-Paris* aspettava con curiosità e timore le rivelazioni contenute nelle *Confessions* di Rousseau, uscite nel 1788, l'anno dopo i *Mémoires*).

Si preferisce la terza parte dei *Mémoires*, che tratta del soggiorno a Parigi, più interessante per un francese e si insiste sull'apertura di Goldoni alla società ove vive, su un Goldoni, uomo moderno.

Italia è ormai riconosciuta come la culla della rinascita delle lettere, senza che però l'arte drammatica si potuta alzarsi a un certo livello, malgrado Ariosto, Machiavelli e Trissiono (autore di *Sofonisba*, la prima tragedia regolare!). La Francia rimane la patria della buona commedia ma Goldoni è »le seul génie vraiment créateur que notre siècle ait produit« (p. 218). Viene presentato ormai come il riformatore di un teatro italiano in decadenza, ma non si fa più caso della sua non osservanza delle regole, tanto care a Fréron. Basta che Goldoni introducesse »la decenza, la regolarità, la verosimiglianza« (p.220). Poi si trova, forse per la prima volta che Goldoni diede »un'immagine fedele della società« (ib.).

La recensione rivaluta anche, fondandosi sul testo dei *Mémoires*, *L'avare fastueux* e spiega il fallimento con l'impossibilità di interessare il grande pubblico con un conflitto tra

due passioni che si combattono (p. 239s.). Cita a riprova il fallimento del *Jaloux honteux*, »excellente commedia de *Dufreni*«.

Nello stesso fascicolo (p. 3020ss.) troviamo la recensione di una recita de *La Maison de Molière* o *La journée du Tartuffe*, una traduzione del *Moliere* di Goldoni. Della recita di una scena si dice: »La scène est digne de Goldoni, digne de Moliere«. Quest'espressione fa vedere che per il recensore la grandezza di Goldoni è ovvia, non necessita argomentazione. E la recensione si conclude così:

(86) ... c'est *Moliere* dont il s'agit, & c'est Goldoni que le fait parler : l'ouvrage peut-il manquer de réussir ?

Da quest'annata de *l'Année littéraire* salta dunque fuori l'immagine di un uomo sensato, di ottimo cuore e senza pregiudizi e soprattutto di un grandissimo autore, e ciò senza che Goldoni debba servire alla denigrazione di altri.

Voltaire

Voltaire, ammiratore dell'Ariosto, che leggeva e scriveva l'italiano e capisce certi aspetti della novità di Goldoni, gli scrive il 10 maggio 1763:

(87) Je viens de relire l'*Avventuriere onorato*, il *Cavaliere di buon gusto* e *La locandiera*. Tout cela est d'un goût entièrement nouveau; et c'est, à mon sens, un très-grand mérite dans ce siècle-ci. Je suis toujours enchanté du naturel et de la facilité de votre style« (citato da Ortolani, XIV,813).

Cercando nell'edizione elettronica di Voltaire, ho trovato una menzione nella prefazione all'*Écossaise* (1761, tome 50), ove Voltaire preferisce »l'estimable Goldoni« a Hume, autore fittizio della commedia e, cioè, pseudonimo di Voltaire stesso. Si fa qui tutt'un gioco, giacché *L'Écossaise* di Voltaire sfrutta *La bottega di caffè* di Goldoni, che poi imitò *L'Écossaise* con *La scozzese*.

D'un certo interesse sono le menzioni nel *commentaire sur Corneille (le Menteur, 1761, tomes 53-55)*. Loda la moralità del *dénouement*, del *Bugiardo*, dove questo, contrariamente al *menteur* di Corneille, viene punito, e gli piacciono alcuni effetti di speculari:

(88) Il y a dans Goldoni deux choses fort plaisantes; la première, c'est un rival du *Menteur* qui rexit bonnement pour des vérités toutes les fables que le *Menteur* lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures; la seconde est le valet qui veut imiter son maître, et qui s'engage dans des mensonges ridicules dont il ne peut se tirer (p.364).

Seconda edizione dei Mémoires

Per trovare un omaggio sincero e quasi senza riserve conviene oltrepassare di qualche decennio i limiti di questo capitolo. La seconda edizione francese dei *Mémoires* (ormai in rete) porta l'anno 1822, data confermata nel catalogo della *Bibliothèque nationale* di Parigi. (Ortolani scrive che uscì nel 1823). Si tratta di una edizione abbreviata.²⁸

²⁸ Nous le répétons, quelques inutilités, quelques descriptions un peu longues de monumens ou de lieux publics que tout le monde connaît à Paris, se rencontraient dans la première édition des *Mémoires de Goldoni*. Ces taches ont disparu dans l'ouvrage que nous offrons au public. Nous n'avons supprimé dans ces *Mémoires* aucun fait important, aucune réflexion judicieuse ; mais, n'y trouva-t-on que les analyses de près de cent cinquante pièces de l'auteur, dont la plupart n'ont jamais

Ho citato la recensione negativa fatta dei *Mémoires* nella *Correspondance littéraire* e quella assai più favorevole nell'*Année littéraire*, dedicata ai *Mémoires* e che perciò non coglie il teatro di Goldoni nel suo insieme.

Nella prefazione Moreau, curatore dell'edizione, viene finalmente presa sul serio l'opera di Goldoni, cui si attribuisce, come nell'*Année littéraire* il merito di aver creato, e non soltanto restaurato il teatro italiano.

(89) Il a présenté sur la scène presque toutes les classes de la société et leurs différens ridicules n'ont point échappé à son esprit observateur. Sincère admirateur du peintre immortel de *Tartufe*, on voit qu'il cherche à imiter son inimitable manière. L'imagination du *Molière italien* paraît inépuisable; et si les intrigues dans lesquelles il aime à se jeter semblent quelquefois un peu forcées, si les ressorts qu'il invente ne sont pas toujours aussi vraisemblables que dramatiques, on ne saurait en revanche trop louer dans ses comédies le naturel et la vérité des détails. Ses moindres bagatelles offrent souvent des traits, et même des scènes entières d'un excellent comique.

Les Italiens critiquent sa diction, qu'ils trouvent en général dépourvue d'élégance et de pureté. Ils lui reprochent vivement d'avoir trop *francisé* son style. L'auteur de tant de comédies justement estimées, celui dont les œuvres imprimées en dix-sept volumes forment à peu près tout le théâtre comique d'Italie, n'aurait-il pas pu lui-même adresser un reproche plus grave à ses concitoyens? N'était-il pas en droit de leur dire : Avant que je prisse la plume, d'informes canevas, de bizarres mascarades avaient presque seuls l'heureux privilège de divertir la nation qui sortit la première des ténèbres de la barbarie. Dante, Pétrarque, Boccace, ont créé notre langue, mais j'ai créé notre théâtre (Moreau, pp. xxvii-xxviii).

Se a Moreau spetta il merito di conoscere abbastanza bene il teatro italiano del '500, ignora purtroppo quasi tutto del '700. Ma rende giustizia a qualità importanti del teatro di Goldoni, lo coglie nel suo insieme, come un grandioso affresco della società italiana.

Moreau ci offre anche un elenco abbastanza completo di ciò che fu tradotto in francese:

(90) Le théâtre complet de Goldoni, imprimé si souvent en Italie, n'a jamais été traduit en français. M. Amar Durivier avait eu le projet de faire passer dans notre langue les meilleures comédies de l'auteur vénitien, mais trois volumes seulement de sa traduction ont été publiés à Lyon en 1801.²⁹ Quelques auteurs ont arrangé pour notre scène différentes pièces de Goldoni. *La Domestique généreuse* et les *Mécontens* ont été traduits par Sablier. Deleyre a donné *le Père de Famille* et *le Véritable Ami*. On doit à Bonnet du Valguier une traduction de *la Veuve rusée*. *Paméla*, *Paméla mariée* et *le Valet a deux Maîtres* ont été traduits plusieurs fois et représentés à Lyon et à Paris. Riccoboni a imité *les Caquets*, Flins *la Locandiera*, et M. Roger *l'Avocat vénitien*. Enfin, M. Aignan a publié dernièrement une traduction élégante et fidèle du *Menteur*, du *Molière*, du *Térence* et de *l'Auberge de la Poste*. Depuis Goldoni, l'art de la comédie n'a fait aucun progrès chez les Italiens : ils semblent au contraire l'avoir tout-à-fait oublié. Les auteurs qui essayent de se passer sur leurs théâtres de l'indispensable appui du musicien, mettent à peu près dans le dialogue autant d'esprit, de vérité et de naturel que nous en retrouvons dans les poèmes d'opéras bouffons qu'on exécute à Paris (xxx-xxxii).

In Italia Goldoni dovette pertanto fare un soggiorno in Purgatorio, soggiorno che ebbe veramente fine soltanto nel secolo scorso. Ciò fa pensare, ma in peggio, alla sorte

été traduites ni imitées en français, la lecture en serait encore fort agréable à tous les amateurs de l'art dramatique (p. xxxi).

²⁹ Vol. I: *Paméla jeune fille*. *L'Auberge de la poste*.

Vol. II: *Paméla mariée*. *Molière*. *L'Avare*.

Vol. III: *La plaisante aventure*. *Renaud de Montauban*. *La Pauvreté de Renaud de Montauban*.

toccatagli in Italia (v. Bosisio). L'importanza che ebbe Goldoni in Francia è così assai minore di quella che conobbe in Germania e in Danimarca (Olsen 1996a).

Breve nota sulla Germania

Tutt'altra è la situazione in Germania (v. Maurer 1982 e Olsen 2010). Ivi Goldoni fu adottato con entusiasmo e vengono immediatamente tradotte le ultime opere. Anche nella piccola Danimarca Goldoni ebbe la sua importanza. Ho dato in appendice un conteggio molto provvisorio delle traduzioni in danese, francese e tedesco.

Notevole è l'annotazione di Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie* (19 aprile 1768):

(91) Io devo quindi (perché Lessing, dice, lavora lentamente) rinunciare a fare per il teatro tedesco ciò che Goldoni fece per il teatro italiano, arricchendolo in un anno con tredici nuove commedie. (Traduzione mia. Lessing allude alle sedici commedie promesse per la stagione 1750-51).

Si può rimpiangere che Lessing non parli di nessuna rappresentazione di commedie goldoniane.³⁰ La prima rappresentazione a Amburgo fu quella del *Bugiardo*, nell'agosto 1768, cioè, dopo la fine delle recensioni di Lessing (Maurer, p. 99.).

Vediamo che soltanto in Germania vennero tradotte o recitate commedie del '60 e del '61: Si tratta delle commedie seguenti *La guerra* (1767), *I rusteghi* (1770), *Un curioso accidente* (1767), *La donna di maneggio* (1771), *La casa nova* (1768), *La buona madre* (1769), *Le smanie per la villeggiatura* (1777).

Su questo punto esiste un altro parallelo con il nostro Holberg. Egli divenne, per breve tempo, fino alla comparsa di Lessing, accolto molto bene in Germania. Nelle diverse edizioni della poetica di Gottsched il suo teatro comico è presentato come un modello e alcuni delle sue grandi commedie sono tradotte,³¹ a volte dalla stessa moglie di Gottsched (v. Olsen 1995, p. 12ss.)

In Germania la commedia di Holberg non si sarebbe potuto imporre al tempo del dramma borghese; ebbe la fortuna di essere tradotto a tempo, prima del dramma di Lessing, che, sembra, non parla delle commedie del barone danese.³² Goldoni invece è riuscito a farsi un posto sul repertorio tedesco. Sta di fatto che Lessing lo ammira, e una delle ragioni potrebbe essere che soltanto di rado Goldoni adopera l'esclusione del 'ridicoloso' (un'eccezione è *Il bugiardo*), mentre in Holberg l'esclusione e la reintegrazione si distribuiscono senza ragione apparente (v. Andersen 1992 e 1993).

³⁰ Menziona soltanto *en passant* *La Bottega di caffè* a proposito dell'*Écossaise* di Voltaire (*Hamburgische Dramaturgie*, 12. Stück).

³¹ Per-es. (date della pubblicazione in danese): *Der deutsche Franzose* ← *Jean de France* 1723), *Bramarbas* ← *Jacob von Tyboe* (1725): miles gloriosus. *Der politische Kanngießer* ← *Den politiske Kandstøber* (1723); in: *Die deutsche Schaubühne* 1741.

³² Da una ricerca nella *Digitale Bibliothek* risulta che Lessing non sembra aver esaminato il teatro di Holberg. Fa soltanto la critica, negativa, di una fabula di Holberg, che, si sente nullo stile, non ha in grande stima. v. [Lessing: *Abhandlungen [über die Fabel... . Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*, S. 346573 (vgl. Lessing-W Bd. 5, S. 364-365) <http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>.

Dopo un primo successo a Venezia Goldoni ebbe a soffrire dall'estetica classicista rappresentata tra altri da Gozzi e in Italia sono meno le 'irregolarità' (unità di tempo e di luogo) che non la non osservanza dell'ostracismo contro la rappresentazione seria del popolino. Poi avvenne la caduta della Serenissima e la sparizione dei ceti interessati al mondo di Goldoni che venne accantonato come una figura antiquata e inoffensiva. Conviene aspettare i tempi moderni e i grandi registi (soprattutto lo Strehler) per vedere risuscitato il teatro goldoniano, non com'evocazione storica, ma come un possibile modello per decifrare la nostra realtà.

Bibliografia

Gli studi miei segnati con asterisco *, si possono consultare su <http://akira.ruc.dk/~Michel/>

- Alberti, Carmelo (éd) (1986) : *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*. Atti del convegno 'Un rivale di C. Goldoni. L'Abate Chiari e il teatro europeo del Settecento'. Neri Pozza Editore.
- Alberti, Carmelo (1986) : 'Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana'. In Alberti 1986 p. 49-75.
- Andersen, Jens Kristian (1992) : *Handling & Moral. En strukturel studie i elleve Holberg-komedier*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- (1993) : *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- (1994): 'Normes, valeurs et groupes sociaux dans le théâtre de Holberg' (Conférence faite à l'Académie Danoise à Rome, en avril 1993). In Olsen 1994.
- Bordin, Michele (2001) : »Retorica della negazione e morale della rinuncia: altre postille alla 'sinderesi' di Giacinta (Goldoni, *Avventure della villeggiatura*, III,4) « In *Problemi i critica goldoniana* n° 8, pp. 93-131.
- Bosisio, Paolo (1993) : *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*. Electa, Milano.
- Bruun, Chr. V. (éd) (1902) 1963 : *Bibliotheca Danica IV* (répertoire systématique de la littérature danoise de 1482 à 1830). Rosenkilde og Bagger, Copenhagen.
- Chavaray, Étienne (1875): *Diderot et Fréron: documents sur les rivalités au XVIII^e siècle*. A. Lemerre, Paris.
- Chiari, Pietro : (1751-52) : *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità dall'abate Pietro Chiari*. Venezia.
- (1763) : *Den flanevurne Kone. Et lystigt musikalsk Skue-spil, til at opføres paa den Kgl. Danske Skueplads i Efterhøsten 1763. Oversadt paa Dansk af R. Soelberg. [Musiken af Galuppi detto Buranello.[...] Kbh. u. A. [Anche con titolo e testo italiani. Efterhøsten, 1763]*.
- (1774) : *Commedie in Versi*. 1-10. Bologna.
- (1987) : *Il filosofo viniziano* in Turchi, Roberta (ed) : *Il teatro italiano. 4. Teatro del Settecento. La commedia del Settecento*. Vol. 1. Einaudi, Torino.
- (1999) : *La schiava cinese: Le sorelle chinesi*. A cura di Marco Catucci. Vecchiarelli Editore. Roma.
- (2004) : *La filosofessa italiana ; o sia; Le avventure della Marchesa N.N.* Manni, Lecce.
- Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting*

- consciousness in fiction. Princeton University Press, Princeton.
- Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*, <http://www.digitale-bibliothek.de/band125.htm>.
- Descartes, René (1973) : *Œuvres philosophiques* III. Garnier, Paris.
- Diderot, Denis (1875-77) : *Œuvres Complètes, 1-20* ; éd. Maurice Tourneux. Garnier frères, Paris.
- (1994) : *Œuvres II, Contes* ; éd Laurent Versini. Robert Laffont, Paris.
- Doyle, William (1980, 1988) : *Origins of the French Revolution*. Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1979) : *Lector in fabula*. Bompiani, Milano.
- (1990) : *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano.
- Elias, Norbert 1985 : *La Société de cour*. Flammarion, Champs, Paris.
- Elias, Norbert 1990 (1969) : *Die höfische Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt a/Main.
- Fido, F. (2000[1977]) : *Guida a Goldoni, teatro e società nel Settecento*. Torino.
- (1984) : *Da Venezia all'Europa, prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma.
- Fréron, Élie et al. (1753) : *Lettres sur quelques écrits de ce temps*. Paris
- (1757) : *L'Année littéraire*. Paris.
- Goldoni, Carlo (1935-1956) : *Tutte le Opere di C.G.* a.c.d. G. Ortolani. Mondadori, Verona.
- (1822) : MÉMOIRES DE Goldoni [...] PAR M. MOREAU. Vol. 1-2. PARIS. PONTHEU, LIBRAIRE, AU PALAIS-ROYAL, GALERIE DE BOIS, N^o 252. 1822. (<http://gallica.bnf.fr/>)
- Gottsched, Johann Christoph (1732-44): *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*.... Breitkopf, Leipzig, Anche in: *Ausgewählte Werke*. éd Joachim Birke, Brigitte Birke & Philipp M. Mitchell; Walter de Gruyter, Berlin, New York Gottsched, 1968--1987.
- (1998): *La serietà del gioco*. maria pacini fazzi editore. Lucca.
- Granges de Surgères, Paul de (1902-1906) : *Répertoire historique et biographique de la Gazette de France depuis l'origine jusqu'à la révolution 1631-1790*.
- Guigard, Joannis (1968 [1869]) : *Indicateur du 'Mercure de France' 1672-1789*. Slatkine Reprints, Genève.
- (1988) : *Le donne gelose, Le donne curiose, Le donne de casa soa* ; éd Gastone Geron, Mursia, Milano.
- Libretti per musica: <http://opera.cab.unipd.it> :8080/carlogoldoni/libretti/arcadi50
- Gozzi, Carlo (1994) : *Fiabe teatrali*, Garzanti, Milano. E-text a cura del Bolero di ravel. www.ilbolerodiravel.org. marzo 2002.
- Grimm, M. ed altri (1754-1794) : *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot Raynal, Meister, etc. Revue sur les textes originaux* a.c. di Maurice Tourneux. Vol. 1-16. (<http://gallica.bnf.fr/>).
- Holberg, Ludvig (1965) : *Ludvig Holbergs tre levnedsbreve 1728-1743*. A cura di A. Kragelund. Gads forlag. Copenaghen.
- Jensen, Anne E. (1968) : *Europæisk drama i Danmark 1722-1770 I-II*. Akademisk forlag, Copenaghen.
- Kölving, Ulla et Cabriat, Jeann (1984) : *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*. The Voltaire Foundation. Oxford.

- Lanson, G. (1903) : *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*. 2^e éd. Paris.
- Mangini, Nicola (1980) : *Dizionario bibliografico degli italiani*.
- Marchi, Armando (1986) : 'Il mercato dell'immaginario'. In Alberti, pp. 77-113.
- Marmontel, Jean-François (1891) : *Mémoires* ; éd. Maurice Tourneux. Librairie des bibliophiles, Paris.
- Maurer, Arnold E. (1982) : *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jhs.* Bouvier Verlag Hermann Grundmann, Bonn.
- Momo, Arnaldo (2001) : »Considerazioni intorno a qualche 'lieto fine' goldoniano fra testo e scena«. In *Problemi i critica goldoniana* n° 8, pp. 7-91.
- Nisard, Charles (1853) : *Les ennemis de Voltaires* (L'abbé Desfontaines, Fréron, La Beaumelle). Paris.
- Olsen, Michel (1976) : *Les Transformations du Triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenaghen.
- *- (1995) : *Goldoni et le drame bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. » L'Erma « di Breitschneider, Rome, 248 pp.
- *- (1996a) : » Norme e valori: teatro e *Mémoires* «. *Memorie di Goldoni e memoria del teatro* ; éd F. Angelini, Bulzoni, Roma, pp. 99-107 (*Actes du congrès » Memorie di Goldoni e memoria del teatro* «, Rome mars 1993).
- *- (1996b) : "Goldoni et le désir bourgeois". Colloquio *Le sens et la modernité urbaine*. Università di Odense. 26-27 gennaio 1995.
- *- (2008) : En brik til den franske Holberg-reception. *Danske Studier*, Vol.103. Videnskabernes Selskabs forlag. Copenaghen.
- *- (2009a) : « Goldoni tra modernismo e tradizione ». In *Atti del VIII Congresso degli Italinisti Scandinavi Aarhus- Sandbjerg* 21-23 giugno 2007. Aarhus. Ed. S. Bach, L. Cecchini, A. Kratschmer. Istituto di lingue, Letteratura e Cultura. pp. 27-62.
- *- (2009b) : I samarbejde med Jens Kristian Andersen. « Til den europæiske Holberg-reception. Et par fund og deres perspektiver ». *Danske Studier*. pp. 165-180.
- *- (2010) : «La Recezione di Goldoni in Danimarca. Un fallimento parziale.» In *Terre Scandinave in Terre d'Asti*. Atti del 1. Convegno internazionale. 25-26-27 novembre 2004, pp. 37-49. A cura di Giuliano D'Amico e Maria Pia Muscarello.
- Rousseau, Jean-Jacques (1852-53) : *Œuvres complètes*. A. Houssiaux, Paris.
- Saulini, Mirella (1991) : 'Indagine sulla donna in Goldoni : frequenze e funzioni dei personaggi femminili nelle 'grandi commedie' (1760-62). *Guidebook of Italian Studies* pp. 122-146.
- Todd, Emmanuel (1988) : *La Nouvelle France*. Seuil, Paris.
- Todd, Emmanuel (1990) : *L'Invention de l'Europe*. Seuil, Paris.
- Truchet, Jacques (1972-74) : *Théâtre du XVIII^e siècle I-II*. Pléiade, Paris.
- Varese, Claudio (1986) : 'Per una imparziale lettura'. In Alberti 1986 pp. 49-75.
- Voltaire, A. de (1998) : Commentaire sur Corneille 1761. *Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire* ; éd. Ulla Kölving et al (Genève, Banbury, Oxford, Voltaire Foundation. Version électronique. Chawick-Healey.

Statistiche

Menzioni di Goldoni

Do il risultato di una piccola ricerca fatta in edizioni digitalizzate (indicate nella bibliografia). Ripeto che tali ricerche non sono affidabili al 100%.

Marmontel *Mémoires* 0

Rousseau, Jean-Jacques 0, eccezionee fatta delle note (moderne).

Sullo schema indico soltanto la prima pubblicazione datata (o, per la Danimarca, la recita). Per più informazioni si veda Maurer (1982), Bruun (1963) e A. E. Jensen (1968). In più ho sfogliato il *Catalogue général des livres imprimés de la bibliothèque nationale* (di Parigi), e un catalogo sul net della *National Library*.

	DE	FR	DK	
			recita	public.
La donna di garbo	1764	1783		
Il servitore di due maestri	1762	1763	1761	0
I due gemelli	1752			
1748				
La vedova scaltra	1751	1761	1755	1760
1749				
Il cavaliere e la dama	1755		1762	1780
L'avvocato veneziano	1758	1768		
1750				
Il padre di famiglia	1771	1768 ¹	1761	0
La famiglia dell'antiquario	1767			
L'erede fortunata	1784			
Il teatro comico	1752			
Le femmine puntigliose	1769			
La bottega del caffè	1771		1762	0
Il bugiardo	1768		traduzione pagata	
L'adulatore	1768			
La Pamela	1757	1759	?	1765
Il cavaliere di buon gusto	1761			
Il vero amico	1766	1758		
La Finta ammalata	1767			
1751				
La dama prudente	1762			
L'avventuriere onorato	D. Sch. 35			
I pettegolezzi delle donne		1761		
Il Moliere	1769	1776		
L'amante militare	1769			
1752				
Il tutore	1768			
La moglie saggia	1761	1779	1755	0
Il feudatario	1770			
La serva amorosa	1761	1761		
I puntigli domestici	1769			1778
La figlia obbediente	1771			
1753				
I Mercatanti	1771			
La locandiera	1770	1791		

Le donne curiose	1768			1775 ²
La donna vendicativa	1761			
Il geloso avaro	1777			
1755				
I malcontenti		1761 ³		
1756				
Il raggiratore	1760			
L'avarò	1770			
1757				
Il padre per amore	1769			
1759				
Gli innamorati	1764			
La Pamela maritata	1763	1804		
L'impressario delle	1777			
1760				
La guerra	1767			
I rusteghi	1770			
Un curioso accidente	1767			
La donna di maneggio	1771			
La casa nova	1768			
La buona madre	1769			
1761				
Le smanie per la	1777			
1762				
Le Bourru	1772	1771		1784

(1) in francese, Londra, (2) Bibliothèque Nationale, (3) A Londra, Bibliothèque nationale. Di più delle pubblicazioni e recite indicate sullo schema, si recitarono in Danimarca due commedie musicate: *La sposa persiana* (1759), *La serva patrona* (1770), e si pubblicò *L'amore artigiano* (1781).