

Premessa

Raccolgo in questo volume i miei studi su Goldoni, iniziati su sollecitazione generosa di Sergio Romagnoli in occasione del convegno *Goldoni in Toscana*, e proseguiti con ventennale fedeltà attraverso il lavoro editoriale e interventi propriamente saggistici. In questi anni la critica goldoniana, favorita dalle ricorrenze centenarie, dal cantiere dell'Edizione Nazionale e dalle costanti e numerose messinscena, ha conosciuto una ricchezza e varietà di letture di cui il mio lavoro non è che piccola parte. Con esso ho inteso restituire la fisionomia dei testi nella loro individualità non riducibile, neanche sul piano editoriale, a uniformità e trasferire, per quanto mi è stato possibile, l'insegnamento della curatela filologica sul piano della drammaturgia. La scelta di editare singole commedie, o gruppi omogenei di esse, che rispondeva nelle intenzioni dei fondatori dell'Edizione Nazionale al convincimento della irriducibilità di ogni testo a una norma univoca, si accompagna a una pluralità di drammaturgie, di cui ogni commedia è spesso espressione unica: questa la ragione della presenza in questa sede delle introduzioni scritte per i volumi dell'Edizione Nazionale da me curati.

Ringrazio Gino Tellini, ancora una volta ospitale amico nella sua bella collana, e gli amici Riccardo Bruscaagli e Laura Riccò con i quali ho condiviso discussioni goldoniane nel clima amichevole della nostra stanza 21. Un grazie ad Anna Scannapieco, che non ha mai fatto mancare il suo aiuto a ogni mia richiesta, e grazie ai miei studenti con i quali a varie riprese sono tornata su argomenti goldoniani.

Un grazie affettuoso a Émmanuelle Démoris, Serge Corbillet, Gérard e Claude Gavarry, Jean Gruault, Laurence Gillery e Dominique Quero, Brigitte Aubin e Jean Taverne, Claude Djian e Louis Van Delft per la cara accoglienza nei miei soggiorni di studio a Parigi.

Firenze, febbraio 2012

NOTA BIBLIOGRAFICA

Esordi tragici è comparso con il titolo di *Considerazioni sul Goldoni tragico*, nel volume degli atti del convegno di studi di Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, *Goldoni in Toscana*, numero speciale di «Studi italiani», v, 1-2, 1993, pp. 183-195; il capitolo *Tra improvvisa e riformata: «I pettegozzetti delle donne»* costituisce l'introduzione all'edizione critica da me curata per l'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni, Venezia, Marsilio, 1994; *Libretti «alla roversa»*, inedito, è il testo ampliato di un intervento tenuto al convegno internazionale di studi *Les figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières, Hommage à Louis Van Delft*, Québec, 11-13 novembre 2010; *Una professione da commedia: il filosofo* è apparso con il titolo *Il filosofo in Carlo Goldoni. Mestieri e professioni in scena*, numero speciale di «La Rassegna della Letteratura Italiana», n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 76-85; *«Un ridicolo originale»: commedia e carattere* è apparso con il titolo *«Un ridicolo originale»: Goldoni e la commedia dei francesi*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, numero speciale della «Revue des Études Italiennes», n. 1-2, Janvier-Juin 2007, pp. 109-116; *Una commedia francese: «Le Bourru bienfaisant»* è l'introduzione all'edizione critica da me curata per l'Edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni, Venezia, Marsilio, 2003; *Avari moderni* è l'introduzione all'edizione critica da me curata, sempre per l'Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 2010; *La biancheria di Zelinda* è apparso con il medesimo titolo in «Esperienze letterarie», n. 3-4, luglio-dicembre 2007, pp. 169-184; *«Tableau» e «colpo d'occhio»: Diderot e Goldoni*, è apparso con lo stesso titolo nel volume collettivo *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, a cura di Andrea Matucci e Simona Micali, Roma, Aracne, 2010, pp. 95-106.

Tutti i saggi, specialmente i più lontani nel tempo, sono stati riveduti, ampliati e aggiornati.

PARTE PRIMA

Esordi tragici

L'espulsione dal collegio Ghislieri di Pavia suggerisce all'autore dei *Mémoires* l'avventurato proposito di una fuga a Roma, proposito di cui non v'è traccia nelle memorie italiane, per trovare rifugio quale discepolo dotato, ma da ricondurre sulla retta via, presso l'abate Gravina, maestro indiscusso di vita morale e di arte drammatica.

Non, je ne m'exposerai pas aux reproches le plus mérités et les plus accablans; non, je n'irai pas me présenter à ma famille irritée; Chiozza ne me reverra plus; j'irai partout ailleurs; je veux courir, je veux tenter la fortune, je veux réparer ma faute ou périr. Oui, j'irai à Rome [...] Ah! si je pouvois devenir l'Ecolier de Gravina, l'homme le plus instruit en belles lettres, et le plus savant dans l'Art Dramatique... Dieu! s'il me prenoit en affection comme il avoit pris Métastase! n'ai-je pas aussi des dispositions, du talent, du génie? oui à Rome, à Rome¹.

La citazione, al pari di numerose altre che possono raccogliersi dall'autobiografia goldoniana, conferma l'indole non tragica del protagonista, dal momento che l'invocazione del severo pedagogo assume tono volutamente semiserio. Tale indole del resto, ricondotta nelle pagine memorialistiche a bonomia di natura e quasi a temperamento fisiologico, è, come risaputo, un luogo comune che solo la critica più recente ha rimesso in discussione, scansando le trappole dell'autobiografismo. Non si tratta tuttavia di rovesciare il *topos*

¹ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1943, vol. 1, Parte 1, cap. XIV, p. 60.

nel suo esatto contrario, inventando un Goldoni tragico e pessimista, osservatore accigliato di fatti e costumi – operazione che pure ha una sua legittimità specie in zone meno conosciute della sua vastissima produzione quali le commedie degli anni di crisi da *L'Apertista* a *Il medico olandese* – quanto piuttosto, una volta messe da parte le considerazioni sempre vischiose sulla psicologia, soffermarsi sul ruolo che la tragedia occupa nella formazione di Goldoni, formazione che in certo qual modo si conclude nel corso degli anni pisani. Nonostante la minimizzazione operata dall'autobiografia, il soggiorno in Toscana, allontanando Goldoni dalle sollecitazioni della realtà teatrale veneziana, consente un distacco dalle precedenti esperienze che non è, a nostro avviso, senza importanza per le future scelte; proprio nel corso della permanenza in Toscana le potenzialità del drammaturgo si precisano, e al tempo stesso si riducono, per convergere esclusivamente sul teatro comico grazie anche a fortunate sollecitazioni esterne, quali, come noto, quelle dell'Arlecchino Antonio Sacchi. La citazione dei *Mémoires* col proposito semiserio di recarsi a Roma esprime per altro la consapevolezza da parte di Goldoni del ruolo ricoperto da Gian Vincenzo Gravina nella riforma dell'arte drammatica, consapevolezza tardiva, frutto della rilettura di sé operata dall'autore ormai vecchio; ma con la presenza, nei *Mémoires*, dell'olimpico dei teorici italiani, da Scipione Maffei a Pier Jacopo Martello ad Antonio Conti, si delinea una genealogia cui in qualche modo Goldoni ritiene, evidentemente, di appartenere. Oltretutto i riferimenti vanno, tranne il caso di Gravina, alle figure di un'area veneto-padana, circa la quale tale sentimento di appartenenza non può che rafforzarsi. Per quanto riguarda Scipione Maffei non va poi dimenticata la dedica del *Moliere*, nella quale il riconoscimento dei meriti del marchese nel campo dell'intera arte drammatica si allarga in riflessioni intorno alla riforma, condotte in piena autonomia e su un piano di sostanziale parità con l'autorevole ed eruditissimo autore del *Teatro italiano*². Se gli studi di Giuseppe

² CARLO GOLDONI, *All'illustrissimo e sapientissimo Signor Marchese Scipione Maffei nobile patrizio Veronese*, in *Tutte le opere*, cit., vol. III, pp. 1071-1076; si veda in particolare p. 1073: «Ecco il bene della Commedia onesta. Voi anche di questa ne avete dati gli esempi, ed io seguendo, benché da lungi, le tracce Vostre, non già con quella moderazione che Voi, per non abbandonare le serie occupazioni, osservaste, ma giunsi fino sopra i cartoni del Codice e dei Digesti ad abbozzare Commedie. Prendetevi la pena di leggere la prefazione alle mie Commedie, Illustrissimo Signor

Ortolani hanno assai bene illustrato il legame tra l'attività di riformatore del Goldoni comico e di quello tragico (un legame che caratterizza la vicenda del teatro italiano per almeno tutto il primo trentennio del Settecento), giova però ribadire il debito che questa impresa riformatrice apertamente contrae nei confronti della tradizione teorica. Alle testimonianze offerte dalle opere è allora forse utile affiancare quelle registrabili nelle prove tragiche degli esordi, non imputabili di consapevolezze postume.

Nel Goldoni giovane il conflitto tra opera in musica e tragedia acquista la medesima centralità che conosce presso scrittori come Gravina, Muratori e Martello, se si circoscrive la discussione ai primi decenni del secolo quando essa non è ancora migrata dalla trattatistica alla caricatura di romanzi o *pièce* teatrali. In Goldoni, tuttavia, tale conflitto non prende la forma del rilievo concettuale o del profilo teorico, bensì quella dell'elemento drammatico destinato a mettere in moto il racconto autobiografico. La carriera dello scrittore nasce infatti con un'opera per musica, la famigerata *Amalassunta*, la cui vicenda può essere letta anche in chiave di dibattito sui caratteri del teatro melodrammatico e tragico. La scelta strategica di Goldoni, fino alle memorie italiane, è invece quella di dissimulare tale possibile chiave di lettura dietro i termini più facili e spicciativi del desiderio di successo e di denaro. L'inesperto ma talentoso giovanotto, che affida i suoi sogni di ricchezza e di gloria al melodramma, ricorda lo studente disordinato che invoca la ferula del Gravina. Entrambi sentono, o credono, di avere una vocazione per il teatro, ma sono confusi non dalla povertà, bensì, paradossalmente, dall'abbondanza della scena italiana. Il racconto della lettura milanese dell'*Amalassunta*, che si svolge tra i commenti irridenti dei virtuososi e le pazienti spiegazioni del conte Prata, drammatizza la condizione personale dell'autore esordiente e documenta al tempo stesso la più generale condizione di quanti scrivono per il teatro, stretti tra le regole delle poetiche e le esigenze del pubblico e dei comici³. Ogni discussione tecnica sul numero e qualità delle arie, sui "diritti" di prime e seconde parti e via seguitando, che nelle memorie italiane è alquanto puntigliosa, si risolve nei *Mémoires* in un più

Marchese, se voglia aveste d'intendere con quai principii, con quai progressi mi sia avanzato in tal arte».

³ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, cit., Parte I, cap. XXVIII, pp. 127-129.

succinto richiamo alle regole dell'opera in musica di fronte al quale l'autore non può che reagire con la fuga e la successiva distruzione del manoscritto cosicché le ragioni del romanzo di formazione prevalgono su quelle del trattato. Molti episodi dei *Mémoires*, relativi soprattutto alle prime *pièce*, hanno questa duplice natura: di annuncio di un destino personale di autore drammatico, e di implicita risposta alle questioni teoriche sulle quali si sarebbe cimentata la vocazione. Il rogo dell'*Amalassunta*, drammatico nelle memorie italiane e seguito da abbondante cena e buon sonno nei *Mémoires*, non scioglie il rapporto di Goldoni col teatro musicale, al quale offre una produzione librettistica d'eccezione, ma segna la rinuncia all'opera seria per la tragedia, che, consigliatagli dagli ascoltatori dell'*Amalassunta*, si configura come la gemella nobile della prima. Non è questo il luogo per soffermarsi sul Goldoni librettista comico e tragico, sul quale esistono studi certo più numerosi di quelli dedicati alle tragedie⁴, bastando il richiamo all'interrelazione strettissima fra tragedia e melodramma. Del resto l'affermazione del Prata, allorché gli rimprovera di avere scritto l'*Amalassunta* seguendo le regole della tragedia, è il riconoscimento del legame tra i due generi che, rimproveri a parte, Goldoni ritiene inevitabile al punto che la sua attività di scrittore tragico si muove secondo modalità narrative ed espressive derivate dal melodramma, facendo propria la lezione metastasiana.

Un altro polo delle discussioni settecentesche sulla tragedia è costituito dalla favola, per la quale Goldoni senza esitazioni attinge alle fonti più eterogenee, lontano da ogni riverenza classicistica per eroi antichi o miti; le fonti sono allora le più varie e libere, quali gli scenari dei comici dell'arte per il *Belisario* e il *Don Giovanni Tenorio*; i romanzi per l'*Enrico* e la *Rosmonda*; la materia cavalleresca, utilizzata a sua volta dalla commedia dell'arte, per il *Rinaldo di*

⁴ Si vedano FRANCO FIDO, *Vacanza del referente e retorica della natura nei libretti per musica*, in *Guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 48-85; GIANFRANCO FOLENA, *Goldoni librettista comico*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 307-324; PETER WEISS, *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, in «Studi goldoniani», n. 3, 1973, pp. 7-40; GABRIELE MURESU, *Goldoni e il melodramma: il rifacimento della «Griselda» di A. Zeno*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», n. 3, 1981, pp. 475-500. Per i libretti comici, si veda *infra*, *Libretti «alla roversa»*, nota n. 23, p. 47.

Montalbano; il melodramma, di derivazione novellistica, per la *Griselda*, o di grande fortuna scenica per il *Giustino*⁵.

Il tributo di stima reso ai teorici della tragedia non esclude, riguardo all'azione, la totale indipendenza della scelta – originata spesso, è vero, da motivi pratici o da richieste esterne, ma consona a una idea onnicomprensiva di teatro, per la quale le partizioni dei generi risultano astratte. Se si pensa alla minuzia erudita con cui Scipione Maffei o Antonio Conti giustificano la favola, la spregiudicatezza avvicina Goldoni piuttosto a un drammaturgo dal registro più vario e dalle interpolazioni più spericolate, come Pier Jacopo Martello, di cui egli allestì in forma di spettacolo per burattini *Lo starnuto di Ercole*, ancor prima di prodursi sulle scene come autore di intermezzi. Anche il quesito sulla lingua e lo stile è ben presente a Goldoni, come si vede nell'uso dell'endecasillabo sciolto proposto dai massimi teorici quale verso vario e flessibile, sommatamente adatto a rendere la naturalezza del dialogo drammatico. La simpatia di Goldoni per Martello viene, in questo caso, semplicemente rimandata alla futura stagione tragica degli anni dal 1755 al 1761, allorché egli adotterà l'assai discusso verso martelliano. La prosa di romanzo e la cantabilità dell'opera per musica forniscono a Goldoni il linguaggio della naturalezza, rafforzato da una mezzanità di tono, la quale è certo comune a molti testi tragici del tempo ma non come risultante di una uniforme e coerente operazione espressiva. Allorché, intorno al 1730, Goldoni comincia la sua carriera di scrittore teatrale, le questioni sopra ricordate ne condizionano gli inizi e l'agio con cui nei *Mémoires* egli ripercorre le tappe della composizione, della lettura e della messinscena del *Belisario* e delle successive tragedie fa contrasto con le fonti, le quali smentiscono la leggenda autobiografica di una carriera fattasi quasi per forza di natura. Se dimenticassimo la carriera di Goldoni nel suo insieme e

⁵ Per le fonti si veda GIUSEPPE ORTOLANI, *Note storiche*, in CARLO GOLDONI, *Tragicommedie*, in *Opere complete*, edite dal Municipio di Venezia nel secondo centenario della nascita, Venezia, 1926, t. XXIII, poi parzialmente riprese in *Tutte le opere*, cit., t. IX. Sulla *Griselda* in particolare, si veda ANNA LAURA BELLINA, *Presenze della «Griselda» petrarchesca nel melodramma veneto del '700*, nell'opera collettiva *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 367-371; FRANCO FIDO, *Le tre «Griselde»*. *Appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, nell'opera collettiva *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 345-367; GABRIELE MURESU, *Goldoni e il melodramma*, cit.

ci limitatissimo agli anni che si concludono con il soggiorno in Toscana, il suo posto come autore drammatico si collocherebbe nel folto gruppo di infelici poeti tragici registrati dall'ancora utile *Settecento* del Natali. L'ipotesi mira soltanto a richiamare l'attenzione sulla natura degli esordi di Goldoni quale autore prevalentemente tragico. Si ricordino le date: 1734 *Belisario*, tragedia; 1734-1735 *Rosmonda*, tragedia; 1735 *La Griselda*, commedia; *Don Giovanni Tenorio*, commedia; *Rinaldo di Montalbano*, commedia; *Enrico*, tragedia; 1737-1738 *Giustino*, tragedia. Non inganni la denominazione di commedia apposta ad alcuni di questi testi, che sono tutti di argomento tragico, perché la denominazione intende soltanto annunciare il lieto fine dell'azione. Goldoni oscilla nella terminologia, adoperando spesso il termine di «opere sceniche» o, indifferentemente, quello di «tragedia» e di «commedia»; oscillazione risolta nell'edizione canonica del Municipio di Venezia dall'adozione del termine di «tragicommedie», per opere di fatto distanziate nel tempo, rispondenti a criteri diversi e soprattutto prive, da parte dell'autore, di simile rassicurante titolo classificatorio. Goldoni per primo è consapevole, dopo il *Belisario*, della natura ibrida di questi testi e della loro difficile collocazione all'interno della sua opera, tanto da escluderli dalle edizioni rappresentative dei vari momenti della sua carriera per recuperarli soltanto all'altezza dell'edizione Zatta⁶. Fa eccezione il *Don Giovanni Tenorio*, accolto nel tomo VII dell'edizione Paperini col corredo di un *Autore a chi legge* dal risentito tono apologetico, spiegabile con il riferimento a un canovaccio tra i più abusati dai comici dell'arte.

⁶ Per la situazione editoriale si veda ANNA SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242, in particolare pp. 31-34 e 137-138. Delle cosiddette tragicommedie, soltanto il *Don Giovanni Tenorio* venne accolto nel tomo VII, 1754, dell'edizione Paperini, e tutte le altre furono pubblicate nell'edizione Zatta. Quanto all'oscillazione terminologica si veda la *Lettera dell'Autore dell'opera intitolata Nerone scritta ad un suo amico che serve di prefazione all'opera stessa*, in *Tutte le opere*, cit., t. XVI, pp. 425-426: «Il mio Nerone potrebbe passare per una tragedia presso chi non sa tutti i precetti che si richiedono per un sì difficile componimento, ma in una città sì erudita, a fronte de' celebri autori delle tragedie italiane, non ho il coraggio di nominarla tragedia contentandomi intitolarla Opera scenica, come chiamar si potrebbe qualunque imperfetta rappresentazione», dove è evidente la falsa modestia teorica esibita.