

Il teatro Italiano nel settecento: Carlo Goldoni

Visintin, Giulia

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:968857>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI / UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIUME
FILOZOFSKI FAKULTET / FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
Odsjek za talijanistiku / Dipartimento di Italianistica**

GIULIA VISINTIN

**IL TEATRO ITALIANO NEL SETTECENTO: CARLO GOLDONI
ZAVRŠNI RAD/ TESI DI LAUREA**

JMBAG / N. Matricola: 0009068668

Preddiplomski studij *Talijanski jezik i književnost / Povijest umjetnosti*

Corso di laurea triennale in *Lingua e letteratura italiana / Storia dell'arte*

Mentor/ Relatore: doc. dr. sc. Corinna Gerbaz Giuliano

Rijeka/ Fiume, 2017

Indice

Introduzione	1
1 La cultura e i caratteri del secolo dei lumi	2
1.1 La scena teatrale in Europa	4
2 Il Melodramma	5
2.1 Pietro Metastasio	6
3 La tragedia	7
3.1 Vittorio Alfieri	8
4 La commedia	10
5 La Serenissima e il teatro comico	12
6 Carlo Goldoni - il commediografo del secolo	13
6.1 Il primi contatti e i primi lavori teatrali	13
6.2 L'intervallo pisano	17
6.3 Il rientro a Venezia	19
6.4 Lo spostamento al teatro San Luca	23
6.5 I capolavori della fase matura	25
6.6 La fase parigina	26
6.7 I più accesi oppositori veneziani	27
Conclusione	28
BIBLIOGRAFIA	29

Introduzione

Gran parte dei critici teatrali ritiene che scrivere su un argomento complesso come il teatro sia un lavoro estremamente faticoso. Innumerevoli sono infatti gli elementi aggiuntivi che ne costituiscono la pienezza. Non solo è di rilevante importanza la relazione tra i proprietari di teatri, i commediografi, i capocomici e gli attori, ma è anche fondamentale il ruolo del pubblico. Il gusto degli spettatori e il loro consenso in fin dei conti è quello, a parte la bravura dei medesimi nello svolgimento del proprio lavoro, decisivo per l'accettazione, il successo oppure il grossolano fiasco di una rappresentazione teatrale.

L'intento principale di questa tesi è quello di presentare il carattere del Settecento, anche come secolo innovatore in ambito teatrale. Verranno rappresentati i personaggi più significativi del secolo. Sinteticamente verrà esposta la situazione della tragedia e delle difficoltà legate ad essa. Inoltre, si ritrarrà il riformatore del melodramma, il romano Pietro Metastasio. In modo più ampio si tratterà la commedia e la figura centrale della tesi, ossia Carlo Goldoni. Saranno riportati principalmente gli aspetti del pensiero e della riforma goldoniana del teatro attraverso la vita, *in primis* riferendosi alle sue *Memorie*.

1 La cultura e i caratteri del secolo dei lumi

IL XVII secolo è stato per l'Europa un periodo di grandi sconvolgimenti politici e di incessanti devastazioni. L'intero continente è stato insanguinato da tre diverse guerre di successione: quella spagnola (1701-1713), polacca (1733-1738) ed austriaca (1740-1748). La visione della politica europea a metà secolo era alquanto mutata da quella seicentesca. Gli orrori della guerra furono vissuti anche in Italia il cui territorio, sul quale si svolsero diversi combattimenti, fu ampiamente risistemato. Successivamente alla sconfitta della Grande Alleanza (formata da Inghilterra, Olanda, Portogallo, Impero asburgico e Prussia), i Borbone di Spagna giunsero a governare il regno di Napoli e quello di Sicilia e indirettamente i ducati di Parma e Piacenza. In seguito, in gran parte dell'Italia settentrionale l'influenza franco-spagnola fu sostituita dalla prevalenza dell'Impero asburgico di Maria Teresa. Oltre a ciò, dopo l'estinzione della dinastia dei Medici, il Granducato di Toscana passò nelle mani della famiglia dei Lorena. Il Piemonte crebbe territorialmente a danno della Lombardia e inoltre, con l'annessione della Sardegna, i principi Savoia diventarono re. Questi nuovi assetti politici rimasero praticamente invariati, a parte il periodo napoleonico alla fine del secolo e all'inizio del Ottocento, fino al Risorgimento e all'Unità d'Italia nel 1861, e pertanto furono di rilevante importanza pure per gli ambiti culturali e artistici.¹

Nelle menti degli intellettuali e dei letterati settecenteschi fu impressa la parola "ragione". Le radici filosofiche di questa svolta culturale vanno cercate nella rivoluzione scientifica di Galileo Galilei e Isaac Newton, nel razionalismo di Cartesio, come pure nell'empirismo di John Locke. La corrente di pensiero andò oltre le conquiste intellettuali del secolo precedente, difatti l'analisi razionale e il metodo sperimentale, propri delle scienze naturali, furono applicati al campo della politica, della morale, della religione. In questo modo si sfiorarono i problemi riguardanti la vita di ogni uomo e si investì in ogni campo della cultura comprendendo anche principi trascendentali come Dio, l'anima e l'autorità che nel Seicento furono stati inflessibilmente tutelati da censure e autocensure. Denis Diderot proclamò nella sua *Enciclopedia* del 1751: "Bisogna esaminare tutto, buttare all'aria tutto, senza eccezioni e senza riguardi", implicando così il conflitto tra le "tenebre" dell'ignoranza e i "lumi" della ragione da cui prese nome l'illuminismo.²

Agli inizi del secolo questa posizione di pensiero si sviluppò in primo luogo nella borghese e liberale Inghilterra, ma dalla metà del secolo fu Parigi a diventare la capitale culturale d'Europa.³ Francia ed Inghilterra furono appunto i paesi europei culturalmente più avanzati secondo i quali l'immagine

¹ C. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte, Da Giotto all'età barocca*, Volume II, Bologna, Zanichelli, 2011, pp. 739-740.

² G. ARMELLINI, *Guida alla letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1995, pp. 226-227.

³ *Ivi*, p. 227.

dell'Italia era marchiata dalla decadenza intellettuale e morale e dalla schiavitù politica. Dopo la caduta della dominazione spagnola nel 1713, gli intellettuali italiani iniziarono a ristabilire i contatti con l'Europa. Gli scambi epistolari e i primi giornali letterari di grandezza nazionale come il *Giornale de' letterati d'Italia*⁴ di Venezia e le *Novelle letterarie*⁵ di Firenze li resero consapevoli della loro arretratezza e li spronarono a un'attività di rinnovamento e d'innovazione. Gli innovatori rimasero quasi sempre all'interno dell'ortodossia cattolica e non misero in discussione le autorità dei sovrani. Tuttavia, le idee di Cartesio e Newton si espansero e prevalsero la mentalità controriformista⁶ e l'aristotelismo⁷ dominante. Si polemizzò contro il "malgusto" del barocco⁸ evocando un'arte imperniata su uno stile pulito, sulla chiarezza e sulla semplicità con la quale si sarebbe dovuto parlare al lettore per educarlo a una vita dignitosa e attiva. Alcuni intellettuali avvertirono la necessità di una cultura "utile" che, priva di scopi edonistici o riflessivi, permettesse di guardare alle problematiche del presente con maggiore attenzione e criticità.⁹

Nel Settecento si analizzò e si discusse su tutto, ma fu il genere tragico quello che ha potuto includere in sé proclami, insoddisfazioni, esemplificazioni e argomentazioni. I teorici più celebri del secolo, quali Gian Vincenzo Gravina, Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Ranieri de' Calzabigi e Melchiorre Cesarotti, si concentrano sulla dimostrazione delle proprie teorie, orbitate quasi senza eccezione intorno alla tragedia. Una delle conseguenze principali fu che i drammaturghi, eccetto Alfieri e Goldoni, componendo le proprie opere ponderarono maggiormente al componimento di un manifesto programmatico, alla distaccata realizzazione dei loro teoremi, anziché all'aspetto artistico.¹⁰

⁴ Il periodico letterario (1710- 1740) fu fondato a Venezia da Zeno Apostolo, il direttore e estensore principale, con Scipione Maffei e Antonio Vallisnieri. Dal 1718 al 1732 fu diretto dal fratello di Zeno, Pier Caterino.

⁵ Il periodico di cultura e di informazione bibliografica fu fondato a Firenze dal bibliotecario Giovanni Lami, il quale lo diresse dal 1740 al 1769.

⁶ Riguardante la grande azione svolta dalla Chiesa cattolica nel XVI secolo e parzialmente nel XVII con l'intento di restaurare una più intensa, sincera e disciplinata vita religiosa.

⁷ L'insieme delle dottrine filosofiche di Aristotele riguardanti l'etica, la politica, la metafisica, la teologia e l'utilizzo della logica formale.

⁸ Con il termine *barocco* (spagnolo *barrueco* o portoghese *barroco*- un tipo di perla, detta *scaramazza*, di forma irregolare e non perfettamente sferica) non si intende individuare uno stile o una precisa corrente artistica bensì, più complessivamente, lo spirito stesso del Seicento.

⁹ G. ARMELLINI, *op. cit.*, pp. 232-233.

¹⁰ A. GARAFFELLI, *Le teorie letterarie del Settecento. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Roma, Armando Curcio Editore, 1990, p. 1025.

1.1 La scena teatrale in Europa

Il Settecento fu “il secolo del teatro” fondamentalmente in tutto il territorio europeo. In conseguenza dell’allargamento del numero degli spettatori, nelle città di maggior notorietà fiorirono teatri a pagamento frequenti da spettatori appartenenti a diverse classe sociali. Nel periodo quando i concetti illuministici furono in espansione, lo spettacolo teatrale fu giustappunto il mezzo ideale per diffonderne il pensiero, educando un pubblico ben più ampio di quello della letteratura scritta. A poco a poco, l’attività teatrale e lo status dell’attore si svincolarono dalle catene del dispregio attribuitele nei secoli precedenti dalla Chiesa e dalla moralità regnante. Un graduale cambiamento di gusto, dovuto alla prevalenza di un pubblico borghese, portò a un rinnovamento dei sussistenti generi tradizionali e alla formazione di nuovi generi, quali il “dramma borghese” e la “commedia lacrimosa”.¹¹

La sentimentalità, inevitabile per i temi moraleggianti dei copioni teatrali, fu una delle caratteristiche principali del teatro durante tutto il periodo del rococò¹². A dare l’avvio a questa “moda” fu l’inglese Colley Cibber (1671-1757)¹³ con la commedia *The Careless Husband*, messa in scena prima del 1698 quando Jeremy Collier (1650-1726)¹⁴ attaccò il teatro appunto per il suo atteggiamento moralistico. L’esito fu un modello di dramma circospetto, destinato prevalentemente al ceto medio. Uno degli esempi più tipici citati fu la commedia sentimentale del 1722, *The Conscious Lovers* di Richard Steele (1672-1729)¹⁵. La produzione di Molière e Racine suggestionò molto i colleghi dell’Inghilterra per tutto il XVII secolo, tuttavia, fu l’Inghilterra a dare un significativo contributo al teatro francese. Il pendant francese delle commedie di Steele furono le *comédie larmoyant* (commedie lacrimose) di Philippe Destouches (1680-1754)¹⁶ e le opere di altri commediografi, come Pierre Marivaux (1688-1763). La rinascita della tragedia si svolse grazie al filosofo, drammaturgo e poeta Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778)¹⁷ il quale volle aumentare la libertà di espressione nei brani drammatici tradizionali. Questo pensiero fu elaborato durante il suo esilio in Inghilterra nel terzo decennio del Settecento, quando entrò in contatto con gli intellettuali più importanti e fu moderatamente attratto

¹¹ G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 259.

¹² Stile architettonico caratterizzato da elementi ornamentali, fiorito a Parigi nella prima metà del Settecento a Parigi, da dove si diffuse nel resto d’Europa.

¹³ Attore ed autore drammatico inglese al quale si attribuiscono trenta opere, tra le quali il capolavoro *Apology for his life* del 1741.

¹⁴ Ecclesiastico e storico inglese, noto soprattutto per le polemiche contro la corruzione del teatro del tempo. Nel 1697 pubblicò gli *Essays on several moral subject*.

¹⁵ Saggista, drammaturgo e giornalista irlandese. Contribuì alla creazione della commedia sentimentale con *The tender husband* (1705).

¹⁶ Commediografo francese esordì con *Le curieux impertinent* (1709). Dopo un periodo a Londra scrisse *Le philosophe marié ou Le mari honteux de l’être* (1727) e *Le glorieux* (1732).

¹⁷ Lo scrittore e filosofo francese, fu uno dei maggiori esponenti dell’Illuminismo. Scrisse numerose opere, tra le quali le tragedie *Edipo* (1718), *Zaire* (1732), *La morte di Cesare* (1735).

dai capolavori shakespeariani.¹⁸ La sempre più sentita esigenza per l'arte lo spinse alla decisione che l'usuale occupazione del palcoscenico da parte degli spettatori in Francia doveva terminare, quindi nel 1759 per la prima volta il pubblico fu allontanato dalla scena.¹⁹

La commedia francese fu quasi unicamente nelle mani della troupe *Comédie Italienne*, fondata nel 1716 quando il duca d'Orléans dopo la morte del fratello Luigi XIV decise di introdurre nuovamente in Francia la Commedia dell'arte²⁰. I drammaturghi italiani furono ampiamente concentrati sull'opera. Uno dei personaggi *clou* fuori da questa norma fu il veneto Carlo Goldoni e le sue allegre commedie, volutamente ispirate dalle commedie molieriane.²¹

2 Il Melodramma

Politicamente e culturalmente dipendente da altri paesi europei, la lingua e la letteratura italiana mantennero la propria notorietà per merito del melodramma. Nel secolo precedente il genere teatrale in questione fu caricato con scenografie grandiose e complicate e trame improbabili, sottolineandone il virtuosismo canoro. Per questo motivo il testo letterario fu quasi regolarmente condizionato dalle necessità della rappresentazione scenica, dei compositori musicali e dai cantanti.²² Dal punto di vista dei letterati del primo Settecento questi caratteri furono i risultati del malgusto barocco. Gli autori di melodrammi furono perciò determinati a ridare quella nota di dignità poetica ai testi e ridurre la prevalenza della musica e degli elementi eccessivamente spettacolari.²³ Nella forma della canzonetta e quella del melodramma si espressero certi aspetti della società aristocratica del periodo e della circondante società borghese che allora non padroneggiava con una cultura propria ed indipendente.²⁴

I tentativi del veneziano Apostolo Zeno (1668-1750) furono tra i primi. Egli fu uno degli ideatori del "Giornale de'letterati d'Italia" e dal 1718 "poeta cesareo" presso la corte di Vienna. Per i più rinomati musicisti europei del periodo scrisse testi dai temi seri e moraleggianti, mantenendo la

¹⁸ H. W. JANSON, A. F. JANSON, *Kazalište u razdoblju rokoka. Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin, 2013, p. 628.

¹⁹ M. FAZIO, *Regie teatrali, Dalle origini a Brecht*, Editori Laterza, Edizione digitale 2015, <https://books.google.hr/books?id=Xn-ODAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q=voltaire&f=false>

²⁰ Genere teatrale che nacque in Italia intorno alla metà del Cinquecento da compagnie di attori professionisti che si spostavano di città in città. Fu in uso fino alla fine del Settecento. Si definisce anche "buffonesca", commedia "all'improvviso", "a soggetto" oppure "a braccio". Le commedie non erano scritte per intero, bensì abbozzate in "canovacci", permettendo così l'improvvisazione degli attori che si specializzavano nell'interpretazione di una maschera (Arlecchino, il Capitano, Pantalone, Brighella, Pulcinella, Balanzone ecc.). Questi "tipi fissi" erano caratterizzati dal dialetto con il quale si esprimevano, dal costume e dai diversi tratti fisici e psicologici appartenenti.

²¹ H. W. JANSON, A. F. JANSON, *op. cit.*, p. 628.

²² G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 259.

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. PETRONIO, *L'attività letteraria in Italia*, Seconda edizione, Roma, Palumbo Editore, 1964, p. 483.

regola di unità di tempo ed azione. Fu però il romano Pietro Metastasio²⁵ a meritarsi il titolo di riformatore del melodramma, liberandolo dal gusto seicentesco.²⁶

2.1 Pietro Metastasio

Nel Settecento fu di rilevante importanza anche la poesia estemporanea ed è appunto la perizia di Pietro Bonaventura Trapassi per l'improvvisazione di versi che entusiasmò Gian Vincenzo Gravina (1664-1718)²⁷, il quale lo "ribattezzò" greccamente col nome di Metastasio. Nel 1714 incaricò l'amico Gregorio Caloprese, uno dei principali cartesiani italiani del periodo residente alla Scalea in Calabria, di prendersene cura. Nato nel 1698 in un famiglia disagiata romana, Metastasio ritornò nella città eterna nel 1715, quando intraprese gli studi giuridici, fundamentalmente per scelta di Gravina, il quale voleva che il giovane diventasse il suo successore per eccellenza sia nel diritto che nella poesia tragica.²⁸ Metastasio scrisse il *Giustino*, la sua prima opera ed unica tragedia, all'età di quattordici anni. In una lettera del 1754 destinata a Calzabigi egli scrisse: "Avrei desiderato che non si ritrovassero nella ristampa parigina alcuni miei componimenti poetici [...] ma particolarmente la tragedia del *Giustino*, da me scritta in età di quattordici anni, quando l'autorità del mio illustre maestro non permetteva ancora all'ingegno mio di dilungarsi un passo dalla religiosa imitazione de' greci [...]".²⁹ Come già anticipato, Gravina impose una dura educazione classica, ma contemporaneamente trasmise all'giovane l'inestimabile consapevolezza che l'opera d'arte non può venire alle luce per diletto, bensì come frutto di un faticoso lavoro e rigorosa applicazione.³⁰ Risulta necessario rammentare che anche se la composizione non accoglie un vigore poetico di rilevante importanza, Metastasio offrì un accurato intreccio il quale preannunciava una ripetuta caratteristica delle sue opere, ossia il tragicomico snodamento di agnizione e svolte improvvise nella trama.³¹

Dopo la morte di Gravina nel 1718, Metastasio si recò a Napoli dove continuò gli studi ma entrò in contatto con il mondo teatrale. Degli spettacoli d'occasione, quali l'*Endimione* e *Gli orti esperidi*, gli assicurarono dei contatti amichevoli con l'alta società napoletana e l'amore della Romanina, la cantante Marianna Bulgarelli in cui onore compose la *Didone abbandonata* (1724). Il

²⁵ Poeta, drammaturgo, librettista e riformatore del melodramma italiano.

²⁶ G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 259.

²⁷ Giureconsulto e letterato, fu uno degli ideatori dell'Accademia dell'Arcadia.

²⁸ G. PETRONIO, *op.cit.*, pp. 484-485.

²⁹ G. MANFRIDI, *Metastasio e il melodramma. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, p. 1045.

³⁰ *Ivi*, pp. 1044-1045.

³¹ *Ivi*, p. 1045.

suo primo melodramma ebbe un clamoroso successo che non sbiadì in quelli a venire (*Cattone in Utica, Demetrio, Adriano in Siria, Olimpiade, Achille in Sciro* ecc.). Nel 1730, cinque anni dopo il ritorno a Roma, fu invitato a occupare il posto di Zeno come poeta di corte a Vienna, dove godette l'ammirazione di Carlo VI e Maria Teresa d'Asburgo fino alla morte avvenuta nel 1782.³²

La sua carriera fu cosparsa di numerosi successi, i quali gli assicurarono l'acclamazione di spettatori e lettori in tutta Europa. Tuttavia, questa notorietà fu per il poeta motivo di lamento. Narrò che fu "assediato da musicisti e attori che, pieni di buona fede, credono che si possa fare di ciascuno di loro un Roscio Amerino".³³ L'andamento lineare delle trame attribuì regolarità e spessore alle azioni narrate. I temi per i suoi melodrammi furono ripresi dalla storia e della letteratura antica. Tragici ed eroici, sono regolarmente fondati sull'opposizione dell'amore e il dovere, sul conflitto tra sentimenti incompatibili ma profondi che spinge i protagonisti a decisioni estreme e dolorose. L'ammarezza che ne potrebbe scaturire viene ammorbidita con versi scorrevoli e leggeri.³⁴

3 La tragedia

La tragedia, lungo quasi tutto il Settecento, restò strettamente legata al modello classicistico dei capolavori di Corneille e Racine, senza però equivalerle all'altezza artistica. I letterati arcadici sottolineavano in tono negativo la mancanza in Italia del genere teatrale gerarchicamente più alto.³⁵ Tradizionalmente si considerava il più "nobile" stile della gamma teatrale perché portava in scena con solenne compostezza vicende di eroi e sovrani. Fu anche Vittorio Alfieri a lamentarsi del fatto che l'Italia, celebrata grazie al poema dantesco, la lirica petrarchesca e l'epopea cavalleresca di Ariosto e quella eroica di Tasso, scarseggiava di "un quinto serto augusto"³⁶. Inoltre, fu Giuseppe Parini a sollecitarlo ad attribuire all'Italia quella corona "ch'al suo crin glorioso unica manca".³⁷ L'intento era quello di realizzare tragedie analoghe alla regolarità della tragedia del Cinquecento e alla compostezza dignitosa del teatro francese. Pertanto, era necessario discostarsi dalle redini del teatro barocco italiano e dal teatro shakespeariano, allora considerato "barbaro", privo di misura e senza regole. Ne uscirono diverse combinazioni e variazioni delle norme aristoteliche e dei modelli francesi. Certuni, come i gesuiti, erano dei forti sostenitori di un teatro senza donne, altri tentavano di eliminare quelli che, a loro parere, sembravano elementi troppo romanzeschi del teatro francese, derivati appunto dalle presenze femminili, mentre altri ancora si concentravano sul risolvimento di

³² G. PETRONIO, *op. cit.*, pp. 484-485.

³³ R. MINORE, *Ritratto di Metastasio. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, *op.cit.*, p. 1039.

³⁴ G. ARMELLINI, *op. cit.*, pp. 260-261.

³⁵ *Ivi*, p. 262.

³⁶ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 494.

³⁷ *Ibidem*.

vari problemi tecnici.³⁸ Le tragedie che ne risultarono, scritte da Gravina ed altri autori, apparvero freddi esperimenti linguistici, maggiormente adeguati alla letteratura che alla messa in scena su un vero e proprio palcoscenico.³⁹ Eppure, queste accanite discussioni, molteplici tentativi, ripetitivi dibattiti sul valore del teatro francese e sul doverlo oppure no imitarlo in Italia e i confronti riguardanti le regole aristoteliche, fondamentalmente caratterizzano l'aspirazione, indicando la direzione comune del gusto e del lavoro, di quel periodo. Inoltre, alcuni si impegnarono a trovare nuovi versi tragici.⁴⁰ Scipione Maffei⁴¹ nella sua *Merope* (1713) cercò di unire l'intonazione alta della tragedia classica con dei dialoghi di fluido andamento in endecasillabi sciolti⁴², mentre Pier Iacopo Martello inventò il "martelliano", un settenario doppio che va imitando il modello dell'alessandrino francese.⁴³ Verso la fine del secolo la rivalutazione del talento di Shakespeare e l'espansione delle tematiche dello *Sturm und Drang*⁴⁴ diedero vita ad un clima diverso sul cui si fondano le tragedie di Alfieri.⁴⁵

3.1 Vittorio Alfieri

Vittorio Alfieri fu un personaggio in continuo conflitto con se stesso e con il mondo e ostile ai limiti posti dalla società nei confronti dell'individuo. Nel 1749 nacque in una agiata e nobile famiglia di Asti. Nella *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da lui medesimo* (iniziata a Parigi nel 1790 e pubblicata postuma nel 1809) raffigurò gli anni della propria infanzia, segnati dalla morte del padre e dalla separazione con l'amata sorella, come un periodo generalmente di privo di azione, ma con occasionali esplosioni dovuti da impulsi d'orgoglio e ribellione contro la sopraffazione degli adulti.⁴⁶ Dal 1758 iniziarono gli "otto anni di ineducazione" presso l'Accademia militare di Torino dalla quale uscì col grado di portinsegna. Nel seguente decennio effettuò svariati viaggi in Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Russia, Scandinavia, Olanda, eternamente deluso dagli amori che intrecciò ed insoddisfatto dai posti visitati.⁴⁷ Gli unici che apparentemente accolsero il suo animo furono i solitari paesaggi nordici, nei quali, annotava, "ti parrebbe quasi di esser fuori del globo".⁴⁸ Il problema più grave per il giovane Alfieri fu quello della lingua, per l'esattezza della lingua-madre. Inizialmente, la

³⁸ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 495.

³⁹ G. ARMELLINI, *op. cit.*, pp. 262-263.

⁴⁰ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 495.

⁴¹ Il veronese Scipione Maffei (1675-1755) fu uno storico e drammaturgo italiano. Scrisse numerosi trattati di vari argomenti. Tra le sue tragedie va ricordata *Merope* (1713).

⁴² G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 263.

⁴³ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 495.

⁴⁴ Movimento culturale e letterario tedesco della seconda metà Settecento. Prevedeva una totale rivalutazione dell'irrazionale nella vita e nell'arte come reazione all'intellettualismo illuministico.

⁴⁵ G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁶ G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 286.

⁴⁷ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 579.

⁴⁸ P. DEL COLLE, *Vita e opere di Alfieri. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 1160.

lingua toscana lo infastidì. Commentò che parlare l'italiano rappresentava "un vero contrabbando in Torino, città anfibia". Tuttavia, brevemente si impadronì di questa nuova identità linguistica e ne fece un argomento tecnico con difficoltà specifiche: "perché mai questa nostra divina lingua, sì maschia ancor ed energica e feroce in bocca di Dante, dovrà ella farsi così sbiadita ed eunuca nel dialogo tragico? (...) noi italiani non avendo altro verso che l'endecasillabo per ogni componimento, bisognava creare una giacitura di parole, un rompere sempre variato di suono, un fraseggiare di brevità e di forza, che venissero a distinguere assolutamente il verso sciolto tragico da ogni altro verso sciolto e rimato sì epico che lirico".⁴⁹

Il totale contrasto con il mondo circostante diede vita a dei trattati politici. In quello intitolato *Della tirannide* (1777) si concentrò sul conflitto tra l'uomo libero e il potere assoluto. Analizzò la struttura della tirannide, delle forze dell'ordine e degli altri elementi che la circondano, indicando delle soluzioni di resistenza e ribellione. Alla figura del tiranno contrappose quella dell'uomo eccezionale che preferisce la solitudine, il suicidio o tenta l'uccisione del tiranno, pur di non vivere nella schiavitù. La figura dell'eroe solitario contrario al potere fu riproposta nel trattato *Del principe e delle lettere* (1778-1786), ma come incarnazione del "sublime scrittore". Nei trattati espresse principalmente le proprie aspirazioni invece di affrontare questioni sociali o politiche più concrete.⁵⁰

La sua intellettuale e sentimentale tensione di astrazione politica si manifestò in pieno nelle diciannove tragedie (con l'aggiunta di certe lasciate incompiute oppure pubblicate postume) che produsse. In concordanza delle regnanti aspirazioni del secolo circa il rinnovamento di una tragedia italiana, Alfieri riuscì a dar voce alle passioni del suo mondo interno. Egli accettò, e in parte semplificò, gli schemi che si erano stabiliti in Italia e in Francia dopo la scoperta della *Poetica* di Aristotele (cinque atti, l'argomento proveniente dalla mitologia, dalla storia antica o più raramente dalla Bibbia o dalla storia medievale, pochi personaggi, rispetto delle unità d'azione, di tempo e di luogo).⁵¹ Quasi tutte furono fondate sul conflitto mortale tra un tiranno e un eroe della libertà. Questo tema venne riproposto in tutte le trame, ma in forme e modi diversi. Uno dei più caratteristici esempi del fascino sinistro del tiranno fu rappresentata nel *Filippo* (1775-1776) in cui il re di Spagna, Filippo II, dopo aver obbligato il figlio Carlo e l'amata moglie Isabella a suicidarsi, percepisce l'insoddisfazione: "Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio.../ Ecco, piena vendetta orrida ottengo;/ ma, felice son io?".⁵²

Ci sono inoltre le cosiddette "tragedie della libertà", focalizzate sul tema del tirannicidio, nelle quali l'eroe rischia la vita, spinto dall'incolmabile bisogno di risvegliare la consapevolezza della gente. Di

⁴⁹ E. RASY, *Ritratto di Vittorio Alfieri. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 1155.

⁵⁰ G. ARMELLINI, *op. cit.*, pp. 288-289.

⁵¹ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 587.

⁵² G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 290.

massima intensità sono considerate le tragedie nelle quale viene trattata una guerra interiore. Tale contrasto, sollecitato dalle più oscure e profonde ombre dei personaggi stessi, è presente in due capolavori: il *Saul* (1782) e la *Mirra* (1784-1786).⁵³ Della complessità e dell'originalità del *Saul* ne fu consapevole l'Alfieri stesso. Questa tragedia interiore segue gli avversi dell'animo del re, abbandonato da Dio ma deciso nella protezione della propria dignità reale. Il rapporto che Saul ha con se stesso, con il potere, con i figli e soprattutto con David è sollecitato da tale ostilità. Per quest'ultimo egli prova un alternato sentimento di odio, intuendo in lui il successore del trono, e amore, rivedendo in lui l'agguerrimento della propria giovinezza. Il continuo conflitto di Saul è dovuto dall'insoddisfazione che egli prova verso se stesso.⁵⁴ Il vecchio re pazzo ed iracondo, manifesta comunque dei sentimenti totalmente "umani" manifestati in momenti di malinconia e la sua caduta può dare l'impressione shakespeariana del crollo di un gigante: "(...)Fui padre./Eccoti solo, o re; non un ti resta/ dei tanti amici, o servi tuoi.../ Sei paga/ d'inesorabil Dio terribil ira?/ (...) /Empia Filista,/ me troverai, ma almen da re, qui... morto."⁵⁵

4 La commedia

Come il melodramma, la Commedia dell'arte, genere teatrale egemone fra Seicento e primo Settecento, ai letterati razionalisti ed arcadici risultò come un'ulteriore frutto, disordinato e privo di regole, dell'età barocca. Muratori disapprovò il possesso del teatro "in mano di gente ignorante" che adopera "atti buffoneschi, sconci intrecci, equivoci laidi e poco onesti".⁵⁶

L'opportuna riforma del teatro comico non ebbe luogo nel primo Settecento ma più tardi con la figura di Carlo Goldoni, il quale appartenendo in circostanze culturali ormai diverse, apportò le premesse razionalistiche della sua riforma. Ciò nonostante, nella prima metà del secolo non mancò la presenza di autori comici i quali si allontanarono dal teatro dei Cicognini e seguaci, facendo riferimento sul teatro italiano rinascimentale e su quello più attuale di Molière.⁵⁷

A Napoli nella restaurazione di tipo arcadico della commedia fu di rilevante importanza la figura di Niccolò Amenta (1659-1717). Il maggior rappresentante di Siena, dove si formò un'intera scuola, fu Gerolamo Gigli (1660-1722). Egli, forse meglio di chiunque altro, anticipò il teatro goldoniano inserendo nelle sue commedie scene di vita contemporanea. La sua feroce satira della bacchettoneria e della moglie, *La sorella di don Pilone*, provocò forte disapprovazione.⁵⁸ A Siena fu attivo anche

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ P. DEL COLE, *Vita e opere di Alfieri La letteratura italiana, a cura di Enzo Siciliano, op.cit.*, p. 1166.

⁵⁵ G. PETRONIO, *op.cit.*, p. 590.

⁵⁶ G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁷ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 492.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 492-493.

Iacopo Angelo Nelli (1673-1767). Nelle sue numerose commedie si appoggiò a fonti diverse, come Plauto, il teatro italiano del Cinquecento, la novellistica italiana e l'immane Molière. Da quest'ultimo Nelli apprese il collegamento logico delle scene, l'uso di un dialogo semplice e agevole, come lo studio della natura umana, nonostante i personaggi quasi sempre restassero generici e sostanzialmente teatrali. Tra le sue commedie più conosciute spiccano *La serva padrona* e *Le serve al forno*. Il fiorentino Giambattista Fagiuoli (1660-1742) fu strettamente legato alla Commedia dell'arte e al teatro rusticano. Una delle sue opere più note è *Il marito alla moda*. Inoltre, il già nominato Scipione Maffei scrisse due commedie: *Le cerimonie* e il *Raguet* (1747), satire verso il sempre più diffuso uso di francesismi. Con lui polemizzò Pier Iacopo Martello, il quale scrisse *Il femia sentenziato*, commedia in eleganti endecasillabi nella quale si prese gioco di Maffei e di Gravina.⁵⁹

Un incisivo cambiamento di tendenze si fece strada con l'unione del pensiero illuministico e le necessità del pubblico borghese. Tale svolta si propose nell'insigne figura del francese Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, nel suo *Barbiere di Siviglia* (1775) e nella *Folle giornata ovvero il matrimonio di Figaro* (1784). L'equivalente italiano di questo teatro realistico con la celebrazione della indipendenza della classe borghese in confronto con la declinante aristocrazia, ebbe il suo glorioso momento ovviamente durante la creativa attività di Carlo Goldoni.⁶⁰

⁵⁹ G. PETRONIO, *op. cit.*, pp. 493-494.

⁶⁰ G. ARMELLINI, *op. cit.*, p. 262.

5 La Serenissima e il teatro comico

Durante i primi decenni del XVIII secolo Venezia fu indubbiamente la capitale non solo del teatro italiano ma anche di quello europeo con frequenti prime assolute mondiali. Le tre canoniche “stagioni” si svolgevano dal 1 settembre al 30 novembre, dal 28 dicembre al 30 marzo e dall’Ascensione al 15 giugno. Indiscussa fu la preferenza per l’opera in musica dagli spettatori sia nobili, sia appartenenti alla media e piccola borghesia. Anche se presente, il teatro di prosa fu praticato meno frequentemente perlopiù nel contempo del rumoroso Carnevale.⁶¹ Nel Settecento nella città lagunare erano attivi almeno dodici teatri, di diversa grandezza e appartenenti a diversi periodi.⁶² I più rinomati teatri della metropoli lagunare di quell’epoca furono considerati San Cassian, San Samuele, Sant’Angelo e San Salvador.⁶³ Quest’ ultimo è il più antico teatro veneziano tuttora operante. La sua costruzione fu commissionata nel 1622 dalla famiglia Vandremin dalla quale inizialmente prese il nome. In seguito fu rinominato San Salvador e San Luca e dal febbraio 1875, per iniziativa dell’attore Angelo Moro Lin e la regina De Marchi, fu intitolato in onore di Carlo Goldoni, uno dei più gloriosi “figli” della Serenissima.⁶⁴ La produzione teatrale del Settecento sembra inflessibilmente divisa tra due uniche soluzioni: lo spettacolo popolare della Commedia dell’arte con le convenute maschere, i canovacci e le situazioni, ormai iterative, stabilite negli *zibaldoni*, e il teatro di genere elevato rappresentato da melodrammi e tragedie. Semplificando la grandezza di Goldoni in poche parole, va ribadito che egli conseguì con successo l’apertura di una nuova prospettiva nella drammaturgia, convertendo il modello ormai invecchiato della commedia in un soggetto moderno e attendibile, cosciente delle sofferenze dell’uomo e delle sue personalità.⁶⁵ Egli morì venti giorni prima di compiere 86 anni e questo lungo periodo di vita gli consentì di trarre giovamento dai cambiamenti della società urbana e di essere cosciente delle condizioni, spesso burrascose, legate al teatro del XVIII secolo.⁶⁶

⁶¹ G. DAVICO BONINO, *Ritratto di Carlo Goldoni. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, *op.cit.*, p. 1129.

⁶² L. MELLO, *Il Settecento veneziano: Il teatro comico, Autori, attori e contesti*, Corbo e Fiore Editori, 2013, Venezia, pp. 20-21.

⁶³ G. DAVICO BONINO, *op.cit.*, p. 1129.

⁶⁴ Il Teatro Stabile del Veneto, <http://www.teatrostabileveneto.it/sedi/goldoni/> (accesso 12 giugno 2017)

⁶⁵ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, *op.cit.*, p. 1139.

⁶⁶ *Ibidem*.

6 Carlo Goldoni - il commediografo del secolo

6.1 Il primi contatti e i primi lavori teatrali

L'ardente passione per il teatro fu parte della vivace personalità di Carlo Goldoni già dai primi anni di vita.⁶⁷ Nacque a Venezia il 25 febbraio 1707.⁶⁸ Dalle sue *Memorie* (1787) si scopre che in un angolo particolarmente pittoresco di Venezia sorge il suo luogo di nascita⁶⁹ “[...] grande e bella abitazione situata tra il ponte di Nomboli e quello di Donna Onesta, al canto di via di Cà Cent’anni, nella parrocchia di San Tommaso”.⁷⁰ Il nonno paterno, Carlo Alessio Goldoni, di Modena (città dalla quale proveniva la famiglia originariamente di cognome Guldoni) si trasferì a Venezia, centro che molto probabilmente poteva andare a genio con le sue aspirazioni di uomo di mondo.⁷¹ Fu anche grazie a lui se Goldoni sin da bambino fu introdotto all’arte teatrale.⁷² “Egli era un brav’uomo, ma punto economo. Amava i piaceri, e si affaceva benissimo all’amenità dei veneziani. [...] Aveva in casa commedia e opera; tutti i migliori attori, tutti i più rinomati musici stavano al suo comando, vi si concorrevano da ogni parte. Io nacqui in questo strepito, in questa dovizia; potevo disprezzar gli spettacoli, potevo non amare l’allegria? [...] Ero la gioia di casa. La mia governante diceva che avevo ingegno. Mia madre prese cura di educarmi, e il mio genitore di divertirmi. Fece fabbricare un teatro di marionette, le maneggiava in persona con tre o quattro suoi amici, e in età di quatt’anni trovai esser questo un delizioso divertimento.”⁷³ Ovviamente, Goldoni fu particolarmente affascinato dal palcoscenico. Egli stesso sostenne di aver letto con appassionata devozione una notevole quantità di classici teatrali, frutto di grandi nomi come Plauto, Terenzio, Aristofane. Inoltre, attenuò la sua sete con la *Mandragola* di Niccolò Machiavelli, Molière e i Francesi attivi tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento, nonché i commediografi toscani e lombardi dell’inizio del secolo, quali Giovan Battista Fagiuoli, Francesco Lemene, Girolamo Gigli, Carlo Maria Maggi.⁷⁴ Di particolare rilevanza fu la figura del commediografo francese Molière, la cui attività simboleggiava per Goldoni il “magico astro apparso nel XVII secolo a rischiare le sorti del teatro francese”.⁷⁵

⁶⁷ G. CUCCHETTI, *Carlo Goldoni: i suoi tempi e il suo teatro*, Roma- Palermo, Istituto Editoriale Cultura Europea, 1967, p. 7.

⁶⁸ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 540.

⁶⁹ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, tradotto da Francesco Costero, edizione elettronica del 6 maggio 2002, p. 5.

⁷¹ G. CAPRIN, *Carlo Goldoni: la sua vita e le sue opere*, Milano, Fratelli Treves, 1907, p. 55.

⁷² G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, *op. cit.*, p.5.

⁷⁴ G. DAVICO BONICO, *op. cit.*, p. 1129.

⁷⁵ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 10.

Goldoni, già dagli anni adolescenziali, fece propria la capacità di studiare i propri simili con un'osservazione attenta, ingegnosa e acuità.⁷⁶ Il giornalista e scrittore Gino Cucchetti descrive eccezionalmente quello che Goldoni, "l'osservatore", ebbe la possibilità di cogliere nella "sua Venezia, dai mille volti incantevoli, fra calli, campi, canali e *salizàde*, in un gioco di luci ed ombre, dove vive e si muove una folla di gente della quale ogni individuo può dirsi proprio un attore se, solo per un istante, ti arresti a udir le *ciàcole* e i suoi proverbiali modi di spirito, a godere dei procaci sorrisi delle sue *putèle* e del caratteristico vociare dei *barcarò*i e dei *peatèri* all'angolo dei rii, e del canto, a sera, dei serenatanti...".⁷⁷

Seguì il padre, medico, prima a Perugia e poi a Rimini.⁷⁸ Mentre compiva gli studi a Perugia dimostrò un'insolita tendenza alla scena durante le recite in vesti femminili (giacché le donne non erano presenti nelle scuole dei gesuiti) nel piccolo teatro privato del nobile mecenate Antinori.⁷⁹ Essendo la sua notorietà ancora lontana, egli dovette farsi strada in quell'ambiente chiuso del mondo teatrale. Dai primi contatti con impresari e direttori di Compagnie, attori e attrici, Goldoni ambiva allo stabilire di un rapporto di reciproco rispetto, di reciproca stima e collaborazione. Un aneddoto raccontato nelle *Memorie* ritrae una sorta di "iniziazione" con le vicende teatrali, conoscendone i personaggi e partecipando alla loro vivace esistenza. Continuando gli studi di filosofia sotto la protezione del conte Rinalducci e della scuola del domenicano Padre Cardini, all'età di circa quindici anni si infiltrò per la prima volta nel mondo dietro il palcoscenico.⁸⁰ "Avevo gran bisogno, per alleviare la noia che mi opprimeva, di procurarmi qualche piacevole distrazione: mi se ne porse l'opportunità, e io ne approfittai; né dispiacerà forse di passar meco dai circoli filosofici a quelli di una compagnia di commedianti. Ve n'era una a Rimini che mi parve deliziosa. Era la prima volta che vedevo le donne sul teatro, e trovai che ciò abbelliva la scena in una maniera più seducente. [...] Andai alla commedia molto modestamente in platea nei primi giorni, e vedevo alcuni giovani come me tra le scene; tentai di penetrarvi, né vi trovai difficoltà; davo furtive occhiate a quelle signorine, ed esse mi fissavano arditamente. A poco a poco mi addomesticai e di discorso in discorso, di domanda la domanda, intesero che ero veneziano. Erano tutte mie compatriote. Mi fecero carezze e mi usarono attenzioni senza fine. Il direttore medesimo mi colmò di gentilezze e mi pregò di pranzare da lui: vi andai, né vidi più il reverendo Padre Candini. Erano i commedianti per terminare le recite pattuite, e dovevano partire; la loro partenza mi dava veramente pena. [...] Il direttore annunciò la partenza tra otto giorni, e aveva già assicurata la barca che doveva condurli a Chioggia. - A Chioggia? dissi pieno di stupore.

⁷⁶ G. DAVICO BONICO, *op. cit.*, p. 1129.

⁷⁷ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸ G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 540.

⁷⁹ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁰ *Ibidem*.

[...] - Ah mio Dio! mia madre è a Chioggia, e io la vedrei con molto piacere. - Venite con noi. - Sì sì, (tutti gridarono un dopo l'altro) con noi, con noi, nella nostra barca; ci starete bene, non spenderete nulla; si gioca, si canta, si ride, ci divertiamo. - Come resistere a tanto allettamento? Perché perdere un'occasione così bella? Accetto, mi impegno, e fo i miei preparativi. [...] Rimini, addio!”⁸¹

Dal 1723 al 1725 studiò legge a Pavia, ma fu espulso dalla città dopo aver scritto una satira contro le pavesi.⁸² In seguito a questi anni pavesi, riportati da Cucchetti come un periodo mistico-religioso nel quale “la chiesa rischiò di guadagnare un abate di dubbia disciplina teologica”, tornò allora presso la famiglia a Chioggia dove fu dal 1728 al 1729 coadiutore del cancelliere criminale.⁸³ Dopo la laurea in legge conseguita a Padova nel 1731 iniziò la professione di avvocato che intraprese per sedici anni avvicinandola con altri impieghi, come quello di console della repubblica genovese a Venezia.⁸⁴ Nella città lagunare, anziché dedicarsi unicamente al proprio studio legale, in gran parte impiegò le proprie giornate frequentando platee e conoscendo comici⁸⁵

Spesso gli esordi letterari di un autore non esprimono pienamente il proprio mondo immaginario, ma si fondano sulla tradizione aulica. Goldoni, infatti, si misurò con il teatro metastasiano realizzando gli intermezzi *Il buon padre* (1729) e *La cantatrice* (1730), e quello tragico, con la *Amalásunta* (1733).⁸⁶

A poco più di vent'anni diede avvio alla sua ribellione contro le regnanti, immutabili regole aristoteliche del teatro. Dopo aver dato alle fiamme il copione dell'*Amalásunta*, spinto dal non glorioso debutto a Milano, cominciò a scrivere il suo primo lavoro comico, il *Gondoliere veneziano* (1732), per il Teatro ducale. Anteriormente all'idealizzazione della riforma, l'inizio della carriera di Goldoni già dimostrava le sue intenzioni nel ricostruire la forma ed il contenuto scenico. Il *Gondoliere veneziano* può essere definito come punto di partenza del teatro comico di costume e di carattere, “di osservazione sociale”, dal quale successivamente, con precisione dal 1733, derivò il teatro dialettale italiano.⁸⁷

A Milano conobbe Casali, che incontrò nuovamente all'Arena di Verona dove fu introdotto al capocomico genovese Giuseppe Imer⁸⁸ e fu appunto questo cruciale evento a legare Goldoni per il resto della vita con l'attività del teatro.⁸⁹ “Lascio il posto per salir subito sul palco [...] Cerco del signor Casali; viene, mi vede, rimane in estasi. Mi fa salire, mi presenta al direttore, alla prima attrice,

⁸¹ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., pp. 9-10.

⁸² G. PETRONIO, op. cit., p. 540.

⁸³ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 16.

⁸⁴ G. PETRONIO, op. cit., p. 540.

⁸⁵ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 16.

⁸⁶ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, op. cit., p. 1142.

⁸⁷ G. CUCCHETTI, op. cit., pp. 8-9.

⁸⁸ Giuseppe Imer (1700-1758) nacque a Genova. Fu attore e successivamente capocomico del Teatro veneziano di San Samuele.

⁸⁹ G. CUCCHETTI, op. cit., pp. 16-17.

alla seconda, alla terza, a tutta la compagnia. Tutti volevan parlarmi [...] La compagnia era [...] addetta al teatro Grimani a San Samuel in Venezia, ove andava tutti gli anni per fare le sue recite l'autunno e l'inverno [...] Direttore era il signor Imer genovese, uomo sommamente garbato, che m'invitò a desinare con lui l'indomani [...] accettare l'invito promettendogli in cambio la lettura del *Belisario*.”⁹⁰ Secondo la testimonianza di Goldoni, il giorno seguente, dopo aver letto il suo testo, si guadagnò l'approvazione e l'apprezzamento di tutta la compagnia. Continua la descrizione di questo ricordo scrivendo:” Imer mi tira da parte e mi prega di accettare un quartiere da servitù nella stessa casa accanto al suo, come pure di non sdegnare la sua tavola per tutto il tempo che la compagnia resta a Verona. Nella condizione in cui ero nulla potevo ricusare.”⁹¹

Il 1734 fu l'anno nel quale ebbe l'avvio definitivo la sua appassionata relazione con il mondo teatrale. Essendo in contatto con i primi collaboratori, il nominato capocomico Imer e il proprietario del teatro Michele Grimani⁹², Goldoni stese intermezzi, tragicommedie e drammi per musica. Ma fu nel 1738 che ebbe la prima vera e propria possibilità di lavorare, anche se parzialmente, a una commedia.⁹³ In base alle abitudini del periodo inizialmente si limitò ad adeguare testi già esistenti, successivamente lavorò su scritti propri. Secondo Guido Davico Bonino, critico letterario e storico del teatro, in ambedue casi l'autore faticò a trovare un'espressione indipendente e i suoi versi apparvero privi di cura ed eleganza. Tuttavia, consapevole delle difficoltà presenti nella sistemazione scenica, il giovane Goldoni negli intermezzi riuscì a collocare sul palcoscenico, allora in maniere parzialmente ancora rigide, motivi della quotidianità dall'animo umile. Bonino continua scrivendo: “Tra una caricatura e una macchietta, in quelle rustiche storie in settenari e novenari, che parlano di gondolieri e di “birbe” o malandrine, di “pelarine” o avventuriere o garzoni da caffè, senti circolare un'aria un poco più naturale e fresca del solito.”⁹⁴

Avendo conquistato i comici e il pubblico con *La cantatrice* (1730) e *La pupilla* (1735), due intermezzi in prosa e musica, con Imer si stabilì a Venezia. Lì visitò il proprietario del Teatro di San Samuele, il conte Grimani, il quale lo indusse a lavorare per la Compagnia. Nel novembre del 1734 andò in scena il *Belisario*, ottenendo un maestoso trionfo.⁹⁵ “Il pubblico, assuefatto allo strepito, rompeva il freno tra atto e atto; e con gridi di gioia, battimani e segni ripetuti a vicenda, ora dalla platea, ora dai palchetti, si profondevano all'autore e agli attori gli applausi più strepitosi. (...) gli attori stessi n'erano commossi. Gli uni piangevano, gli altri ridevano ed era la gioia medesima che

⁹⁰ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., pp. 57-58.

⁹¹ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., pp. 57-58.

⁹² Michele Grimani (1697-1775) fu un nobile veneziano, nonché proprietario del Teatro di San Samuele.

⁹³ G. DAVICO BONICO, op. cit., p. 1129.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ G. CUCCHETTI, op. cit., pp. 17-18.

produceva effetti diversi.⁹⁶ Attuando una forte autocritica, Goldoni nelle sue *Memorie* ricorda che il *Belisario*, con il quale volle sollecitare il risveglio del pubblico e distendere la strada alla riforma del teatro italiano, ebbe un'importante successo in confronto ai suoi primi lavori dei quali non andava affatto fiero e non voleva che si tramandassero attraverso le stampe. Tra essi, il *Don Giovanni* (1735), il *Rinaldo di Montalbano* (1736), l'*Enrico re di Sicilia* (1740), furono concepiti alla vecchia maniera, permettendo dunque una ampia quantità di improvvisazione da parte degli attori.⁹⁷

A questo punto è doveroso soffermarsi un attimo sul rapporto tra Goldoni e i comici. Esso infatti fu caratterizzato da un'intensa stima e ammirazione reciproca. Mentre seguiva la Compagnia di Imer, Goldoni spesso svolse obblighi che non gli appartenevano. Con grande serenità riusciva a frenare potenziali litigi tra gli attori e cercava di accontentare le richieste dei direttori di teatro, degli impresari e dei capocomici.⁹⁸ Questo legame confermava la grande bontà della personalità di Goldoni, il quale appunto scrisse: "Non occorre dissimulare questa verità che abbiamo tutti bisogno gli uni degli altri. Dobbiamo amarci, dobbiamo stimarci a vicenda, *servatis servandis*."⁹⁹ Non risparmiava elogi per i suoi comici, portando alle stelle il pantalone Golinelli, l'arlecchino Sacchi e la servetta Baccherini. La prematura morte di quest'ultima, come la successiva perdita del interprete milanese Angelieri, lo turbarono profondamente.¹⁰⁰

6.2 L'intervallo pisano

Dal 1745 al 1748 Goldoni si stabilì a Pisa con l'intento di esercitare la professione di avvocato. Nonostante l'apertura di uno studio legale a Pisa, fu sufficiente che Sacchi desse sprone per la stesura di una commedia e Goldoni ridò nuovamente tutto se stesso al teatro.¹⁰¹ Furono questi gli anni nei quali scrisse una delle prime opere che incarnò perfettamente il profilo della sua vena produttiva. Il definitivo superamento dei vecchi schemi e l'allontanamento dalla Commedia dell'arte fu segnato da *Il servitore di due padroni* (1745). In questa prima versione la commedia fu stesa a soggetto per Antonio Sacchi, uno dei più eccezionali attori del periodo, mentre fu nel 1753 che uscì la definitiva versione a stampa. Vengono narrate le mosse di Truffaldino, il quale appunto serve due diversi padroni. Essi sono Beatrice e Florindo, due amanti volenti a realizzare la propria storia. Ovviamente, questa ambiguo servizio porta ad una catena di equivoci ed astuzie con le quali Goldoni cercò di conquistare il pubblico, e ci riuscì in pieno, tanto che *Il servitore di due padroni* è una della commedie

⁹⁶ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., p. 60.

⁹⁷ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 13.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 18-19.

⁹⁹ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁰ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 19.

¹⁰¹ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 19.

goldoniane più tradotta e rappresentata all'estero.¹⁰² Il dialogo che segue è ripreso dalla quindicesima scena del secondo atto, una delle tante situazioni nelle quali si intravede la furbizia di Truffaldino nello svolgere due lavori.

“Beatrice: *Truffaldino. (dalla camera lo chiama)*

Truffaldino: *Vegno. (risponde colla bocca piena)*

Florindo: *Truffaldino (lo chiama dalla sua camera)*

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

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

Truffaldino: *(Mette il bodino in terra, ed entra in camera di Beatrice)*

Florindo: *(Esce dalla sua camera) Truffaldino. (chiama) Dove diavolo è costui?*

Truffaldino: *(Esce dalla camera di Beatrice) L'è qua. (vedendo Florindo)*

Florindo Dove sei? Dove ti perdi?

Truffaldino: *Era andà a tor dei piatti, signor.*

Florindo: *Vi è altro da mangiare?*

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

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

Truffaldino: *Presto i frutti. (...) L'arrosto lo porterò a questo. (entra da Florindo)*

Cameriere: *Ecco la frutta, dove siete? (con un piatto di frutta)*

Truffaldino: *Son qua. (di camera di Florindo)*

Cameriere: *Tenete. Volete altro?*

Truffaldino: *Aspettè. (porta la frutta a Beatrice)*

Cameriere: *Salta di qua, salta di là; è un diavolo costui.*

Truffaldino: *Non occor'altro. Nissun vol altro. (...) Parecchiè per mi. (...) Togo su el me bodin; evviva, l'ho superada, tutti i è contenti, no i vol alter, i è stadi servidi. Ho servido a tavola do padroni, e un non ha savudo dell'altro. Ma se ho servido per do, adess voio andar a magnar per quattro.”¹⁰³*

Un testo meno frequentato è quello de *I due gemelli veneziani*, spesso definito privo di immaginazione. Eppure, fu proprio questa la commedia che aiutò Goldoni a risolvere una delle sue più profonde crisi, al seguito della quale decise di dedicarsi unicamente al teatro. La commedia risale

¹⁰² G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni, op. cit.*, p. 1143.

¹⁰³ C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, Roma, Società editrice l'Unità, 1993, pp. 54-55.

al 1747, quando Goldoni visse a Pisa.¹⁰⁴ Nel preambolo della commedia l'autore si confidò scrivendo: "Convien dire che io ami la Patria mia veramente, poich , lontano da essa, tre anni dopo ch'io n'era partito, dovendo scrivere una Commedia, sul gusto della mia Nazione ho voluto scriverla. In mezzo alla Toscana, in Pisa, dove la professione legale mi obbligava a parlare almeno nei Tribunali, comech  sia, la lingua Tosca, non mi sono dimenticato del mio dolce nativo linguaggio, e poich  non mi riusciva di poterlo continuamente parlare, mi ricreavo scrivendo di quando in quando."¹⁰⁵

6.3 Il rientro a Venezia

Quando Darbes¹⁰⁶ si trovava a Livorno con la Compagnia di Girolamo Medebach, Goldoni scrisse per lui un nuovo lavoro e glielo port  personalmente nella citt  toscana. Da questa visita nacque l'importante collaborazione, durata sei anni, con il capocomico Medebach. Segu  la Compagnia da Livorno a Mantova e da Mantova a Venezia. Fu proprio nella sua citt , specificamente nel teatro di Sant'Angelo, che l'opera scritta per sollecitazione di Darbes, il *Tognetto Bellagrazia*, fu alquanto accolto male. L'attore ne fu profondamente dispiaciuto. Le *Memorie* di Goldoni riguardanti questa situazione affermano nuovamente la sua grande e sincera persona.¹⁰⁷ "(...) fui costretto a ritirarla subito. In simili casi non   stato mai mio costume scagliarmi contro gli spettatori o i comici. Mi son sempre rifatto dall'esaminar me medesimo freddamente, e appunto questa volta conobbi d'avere io tutto il torto. Una commedia andata a terra non merita che se ne dia l'estratto; il male   che   stampata; peggio per me e per quelli che si daranno la pena di leggerla."¹⁰⁸ Fu questa una delle numerose circostanze nelle quali Goldoni dimostr  l'affetto riservava per i suoi interpreti. Inoltre, come gi  anticipato, fu proprio Goldoni il maggior critico di se stesso. Imparagonabile con altri autori di teatro, egli loda le opere che lo meritano con discrezione, mentre se c'  qualche ragione di disapprovazione, la critica duramente e senza riserva.¹⁰⁹

Fino ad allora, il nucleo della commedia italiana fu l'intreccio. Goldoni intravide che la base della commedia nella sua vera espressione doveva essere il carattere. In tale spirito nacque il *Sior Momolo Cortesan*, ovvero *L'uomo di mondo* (1738). Nonostante fu alla fase iniziale, la commedia di carattere si intravedeva chiaramente nel personaggio principale. Gino Cucchetti comment  che "l'uomo di mondo, il dongiovanni, il prodigo, il fallito...erano figure ormai ben scolpite, tratte dal vero della vita, riflettenti la natura, il pensiero, l'azione di anime vere".¹¹⁰ Inoltre, riguardante la fine del 1740,

¹⁰⁴ A. LIONELLO, *Commento per I due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni, Roma, Societ  editrice l'Unit , 1993, p. 5.

¹⁰⁵ C. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, Roma, Societ  editrice l'Unit , 1993

¹⁰⁶ Cesare Darbes (1710 – 1778) fu un attore veneziano, celebre nella maschera di Pantalone.

¹⁰⁷ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁸ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁹ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 24.

dopo l'esito positivo della *Bancarotta*, Goldoni scrisse: "(...) morivo di voglia di condurre una volta con sollecitudine a termine la bramata riforma. (...) Vi erano in questa commedia molte più scene scritte che nelle due precedenti; mi avvicinavo adunque adagio adagio alla libertà di scrivere addirittura per intero le mie composizioni, né tardai molto ad arrivarvi, malgrado le maschere che m'infastidivano".¹¹¹

La prima commedia interamente scritta fu *La donna di garbo* (1743), mentre *La vedova scaltra* (1748) marcava definitivamente il sigillo della riforma. Indubbiamente, le polemiche, che verranno accennate posteriormente, non furono poche.¹¹²

La vedova scaltra, seguita da *La putta onorata*, non furono pienamente immerse nella riforma. In esse infatti sopravvive ancora un'ombra di improvvisazione ed è presente la figura di Arlecchino affiancato da altre maschere. In ogni caso, le scene sono ormai ben formate e lo studio dei caratteri dei personaggi è indubbiamente molto accurato. Il trionfo de *La vedova scaltra* con trenta repliche consecutive fu enorme. In conseguenza, l'invidia e la disapprovazione dei anti-goldonisti veneziani fu equamente grande. Raggruppati principalmente presso il Teatro di San Samuele, questi abbozzarono addirittura un canovaccio intitolato *La scuola delle Vedove* come parodia alla commedia di Goldoni. Nonostante il suo essere calmo e cortese, egli non accettò mai ingiustizie e insulti nei suoi confronti, quantomeno in quelli degli attori o in quelli di una sua opera che, dopotutto, aveva manifestato tanto successo. Perciò, scrisse un memoriale, *Prologo apologetico della Vedova scaltra*, che diede alle stampe in ben tremila copie. In esso criticò severamente "il pericoloso abuso della libertà degli spettacoli" e appellava alla "necessità d'un provvedimento politico per la conservazione della decadenza teatrale".¹¹³ Pertanto: "Fu soppressa subito la Scuola delle Vedove, e due giorni dopo fu pubblicato un decreto del governo che ordinava la censura delle produzioni teatrali. La mia Vedova scaltra andò dunque avanti con maggior strepito e concorso di prima; così furono umiliati i nostri nemici, e noi raddoppiammo di zelo e di attività. Se il mio lettore fosse desideroso di conoscere l'autore della Scuola delle Vedove non potrei soddisfarlo. Io non nominerò mai quelle persone che hanno avuto l'intenzione di farmi del male".¹¹⁴

Durante il Carnevale del 1749 Goldoni realizzò, come egli stesso dichiarò, il "più brillante" componimento della sua riforma. Si tratta della *Putta onorata* che, con *La moglie saggia* (1752) e *La figlia obbediente* (1752), è tra le opere più moraleggianti di Goldoni. Essa fu completata come opposizione alle *Putte di Castello*, svoltesi al Teatro di San Luca, per la quale scrisse che rappresentava una Venezia "priva di spirito, senza costumi e senza morale condotta, in cui tutto era

¹¹¹ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., p. 71.

¹¹² G. CUCCHETTI, op. cit., pp. 24-25.

¹¹³ G. CUCCHETTI, op. cit., pp. 26-27.

¹¹⁴ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., p. 97.1

cattivo: caratteri, intreccio, dialogo, e tutto pericoloso”.¹¹⁵ In questi tre atti egli volle onorare l’onestà e la moralità delle ragazze veneziane. Bettina, “fanciulla di condizioni volgari”, è pura e riserva tutta la sua innocenza al promesso sposo Pasqualino. L’intreccio intero circola intorno questo personaggio principale, offrendo però la possibilità di situazioni di sorpresa, dalle quali si possono trarre insegnamenti morali di vita.¹¹⁶ “Vi sono in questa commedia scene di gondolieri veneziani prese dalla natura, e sommamente divertenti per quelli che hanno cognizione del linguaggio e dei modi del mio paese.” Stando alle parole dello stesso Goldoni, il suo intento era quello di riconciliarsi con questa “classe di servitori”, non particolarmente amichevole nei suoi confronti dal momento che non potevano mai essere presenti alle rappresentazioni delle sue commedie, ma aspettavano i padroni per strada o nelle gondole. Difatti, ai gondolieri era concesso assistere agli spettacoli unicamente se la platea non era piena.¹¹⁷ Goldoni riteneva che “Il linguaggio veneziano è senza dubbio il più dolce e il più piacevole di tutti i dialetti d’Italia. È chiara, facile, delicata la pronuncia, facondi ed espressivi i termini, armoniose e piene d’arguzia le frasi; e come il fondo del carattere della nazione veneziana è la bizzarria, così il fondo del linguaggio è la facezia”.¹¹⁸ Il pensiero di Goldoni nei confronti del “suo dialetto” si può dedurre dallo stile usato in questa commedia, i cui dialoghi riservano una parlata veneziana scattante e fresca.¹¹⁹

Come risposta alle insistenti offese dall’abate Chiari¹²⁰ e da Gozzi¹²¹, Goldoni la celebre sera del 10 febbraio 1750 farà annunciare dalla prima attrice che nei quattro mesi a venire “Tutte commedie nove el produrà, / e se ghe ne sarà, / se la so fantasia no vien al manco, / una a la settimana per almanco.”¹²² Fu così che vennero alla luce le note sedici commedie con caratteri vivi e perenni de *Le donne puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il teatro comico*, *Il bugiardo*, *La famiglia dell’antiquario*, *Pamela*, *La finta malata*, *I pettegolezzi delle donne*.¹²³

L’intervista che Sandro Onofri effettuò a Ugo Gregoretti (riportata come Commento per *Il teatro comico* del 1750), quest’ultimo spiega che si deve appunto a Goldoni la nascita del teatro italiano moderno, il quale fino ad allora “languiva nelle secche del recitare a soggetto e in quelle di un certo tipo di teatro di premeditazione che esisteva già, che richiedeva l’apprendimento a memoria della parte e la fedeltà alla parte imparata, ma che Goldoni disprezzava”.¹²⁴

¹¹⁵ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 28-29.

¹¹⁷ C. GOLDONI, *Memorie per l’istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 94.

¹¹⁹ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁰ Pietro Chiari (1712 – 1785) fu un gesuita, scrittore, drammaturgo e librettista bresciano.

¹²¹ Carlo Gozzi (1720 – 1806) fu uno scrittore e drammaturgo veneziano.

¹²² G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 29.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ U. GREGORETTI, *Commento per Il teatro comico* di Carlo Goldoni, Roma, Società editrice l’Unità, 1993, p. 7

La sua fonte di fantasia e ingegno fu inesauribile e non finì mai si stupire e produrre opere di altissimo livello, con caratteri reali e umani come la Corallina de *La moglie saggia* e la memorabile figura di Mirandolina ne *La locandiera* (1753), per non dimenticare Donna Cale e Donna Pasqua in altri due perle goldoniane, *Il campiello* (1756) e *Le baruffe chiozzotte* (1762).¹²⁵ La vastità che Goldoni donò alla cultura teatrale racchiude la bellezza di ben duecento e dodici opere comiche, tra cui centoventi commedie. Personaggi indimenticabili con una graziosa parlata veneziana sono presenti in celebri realizzazioni quali *I Rusteghi* (1760), *La casa nuova* (1761), *Il curioso accidente*, *Il ventaglio* (1763), la trilogia *La villeggiatura* (1759), il *Sior Todaro brontolon* (1762)¹²⁶ Con ogni opera, Goldoni rinsaldava nuovamente la sua grandezza di ritrattista dei pregi e dei difetti umani.¹²⁷ Nella presentazione per *La Bottega del caffè* scrisse: “Questa Commedia ha caratteri tanto universali, che in ogni luogo ove fu ella rappresentata, credevasi fatta sul conio degli originali riconosciuti. (...) I miei caratteri sono umani, sono verisimili, e forse veri, ma io li traggio dalla turba universale degli uomini, e vuole il caso che alcuno in essi si riconosca. Quando ciò accade, non è mia colpa che il carattere tristo a quel vizioso somigli; ma colpa è del vizioso, che dal carattere ch’io dipingo, trovassi per sua sventura attaccato.”¹²⁸

La *Pamela*, pubblicata in versione originale nel 1740, prese un posto a parte all’interno della vasta produzione di Goldoni. Il valore di questa commedia, che narra la storia di una giovane povera che sposa un cavaliere benestante, non si rispecchia tanto nell’importanza artistica, quanto nella fonte d’ispirazione. Effettivamente, Goldoni si ispirò al genere della *comédie larmoyante*¹²⁹ nel quale l’attenzione degli spettatori non si focalizza principalmente sui caratteri, bensì sul ammirazione delle situazioni ed atmosfere sceniche.¹³⁰

Nel 1753, quando il contratto con la Compagnia di Madebach stava per finire, Goldoni scrisse quello che per la maggior parte dei critici è il suo capolavoro supremo. Indubbiamente, la commedia de *La locandiera* è quella che si associa principalmente al nome di Carlo Goldoni. Semplificandola in poche parole, essa potrebbe definirsi come rappresentazione del trionfo della donna sull’uomo.¹³¹ Sicura di sé e fortemente realista, Mirandolina per dall’inizio alla fine della commedia resta fedele alla propria visione del mondo. Una personalità così accuratamente delineata si sovrappone all’intreccio narrativo. La sua elegante arte di seduzione non è l’unica a caratterizzare il suo famoso personaggio.

¹²⁵ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁶ *Ivi*, p. 34.

¹²⁷ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, *op. cit.*, p. 1147.

¹²⁸ C. GOLDONI, *La bottega del caffè*, L’autore a chi legge, Roma, Società editrice l’Unità. 1993, p. 3.

¹²⁹ La commedia lacrimosa (*comédie larmoyante*) è un tipo di commedia sentimentale in voga nel Settecento, particolarmente in Francia. L’iniziatore di questo genere teatrale fu il drammaturgo Nivelles de La Chaussée (*Mélanide*, 1741).

¹³⁰ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, *op. cit.*, p. 1148.

¹³¹ *Ibidem*.

Come sottolineato da Leonardo Mello, le appartengono numerosi elementi direttamente collegabili al nucleo dell'arte teatrale.¹³² In seguito, egli riporta l'accurato pensiero di Siro Ferrone riguardante la celeberrima opera goldoniana e la sua gloriosa "eroina": "Al centro dei rapporti fittizi è Mirandolina che sulla falsa apparenza fonda tutto il suo operare: si finge innamorata del Cavaliere per indurlo a cadere a sua volta innamorato e così punire la sua misoginia. (...) Alla base della sua azione c'è il piacere di recitare e d'ingannare. (...) Ma Mirandolina non è solo questo. Il suo personaggio minaccia di travolgere tutti gli altri perché ad esso Goldoni ha anche assegnato un duplice ruolo di seduzione. (...) Mirandolina è la prova scenica vivente del legame, sottile e inestricabile nel teatro, tra finzione e passione, tra artificio e amore. Solo per via d'inganno può nascere, quando esistono le doti necessarie, l'amore del Cavaliere. La finzione razionale della locandiera genera l'irrazionale del giovane misogino. Ed è per paura di questo irrazionale che Mirandolina riprende (forse) a fingere, si allontana dal Cavaliere e torna a Fabrizio, sposo promesso a lei dal padre, lo stesso che le aveva lasciato la proprietà dell'azienda familiare e i conseguenti obblighi borghesi di onesta amministrazione del patrimonio. Mirandolina è così la vittima, non umiliata ma serena, di un destino storico, ma anche il segale indicatore di quello che il teatro goldoniano avrebbe potuto essere (concatenazione perversa e fascinosa di artificio e di sensualità), se le cose del secolo XVIII a Venezia fossero andate diversamente. Ma Venezia è la locanda di Goldoni e il patrimonio della sua drammaturgia non può essere dissipato, e anche lui, come Mirandolina, si piega ad un'attenta amministrazione della riforma."¹³³

6.4 Lo spostamento al teatro San Luca

L'eclatante successo de *La locandiera* nel 1753 fu seguito dal termine del sodalizio tra Goldoni e la Compagnia di Madebach. Questo clima di cambiamento spinse Goldoni ad un nuovo rapporto di lavoro; quello con il nobile Antonio Vendramin presso il Teatro di San Luca. Contemporaneamente, il suo posto al Teatro Sant'Angelo fu occupato dal detestato Pietro Chiari. Questa fase, concentrata nel periodo tra il 1753 e il 1759 fu alquanto difficile per Goldoni in quanto la sua ispirazione apparentemente andò mancando. Allo stesso tempo però, il pubblico, sempre più folto, apprezzò molti titoli delle stagioni al San Luca. Da ricordare la trilogia *Sposa persiana* (1753), *Ircana in Iufta* (1755), *Ircana in Ispaan* (1756) avvolta dal gusto per l'esotico-favoloso. Inoltre, le commedie *Terenzio* (1754) e *Torquato Tasso* (1755) attestano il riferimento d'ispirazione dal mondo classico.¹³⁴

¹³² L. MELLO, *op. cit.*, p. 99.

¹³³ *Ivi*, pp. 99-100.

¹³⁴ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni, op. cit.*, p. 1149.

L'opera innegabilmente di maggior successo fu *Il campiello* (1756). Scritta in endecasillabi e settenari, il realismo linguistico dialettale servì per riannodare i contatti di Goldoni e l'ambiente veneziano. In scene di vita domestica e quotidiana, i personaggi possiedono una propria consistenza psicologica. Nello specifico, particolarmente affascinante è la figura della giovane Gasparina che sforza una parlata artificiosa, sostituendo la esse con la zeta. Nell'undicesima scena del secondo atto si svolge un dialogo di malintesi con il Cavaliere, il solo personaggio della commedia a parlare in italiano.¹³⁵

“Gasparina: *Zerva umilizzima.*

Cavaliere: *Lasciam le cirimonie, favorite:*

Siete zitella?

Gasparina: *No lo zo dazzeno.*

Cavaliere: *Nol sapete? tal cosa io non comprendo.*

Gasparina: *Zto nome de zitella io non l'intendo.*

Cavaliere: *Fanciulla voglio dir.*

Gasparina: *No zo capirla.*

Ze zon puta?

Cavaliere: *Così.*

Gasparina: *Per obbedirla.*

Cavaliere: *Troppo gentile! Avete genitori?*

Gasparina: *No l'intende n'è vero,*

Troppo el noztro parlar?

Cavaliere: *Così e così.*

Gasparina: *Me zaverò zpiegar.*

Cavaliere: *Avete genitori?*

Gasparina: *Mio padre zono morto,*

E la mia genitrice ancora ezza.

M'intendela?

Cavaliere: *Bravissima,*

Voi parlate assai ben.

Gasparina: *Zerva umilizzima.”*¹³⁶

¹³⁵ *Ivi*, p. 1149-1150.

¹³⁶ C. GOLDONI, *Il campiello*, Roma, Società editrice l'Unità. 1993, pp. 36-37.

6.5 I capolavori della fase matura

Dopo il soddisfacente soggiorno a Roma dove lo ricevette il papa Rezzonico e dove la rappresentazione della *Pamela* presso il teatro Capranica ebbe un notevole successo, Goldoni rientrò nella Serenissima nell'ottobre del 1759 e comprese che in sua assenza fu ammirevole il successo de *La sposa sagace* e *La donna sola*, ma non furono altrettanto apprezzate *Lo spirito di contraddizione* e *La buona madre*. Anche se la stagione del 1758, con *Le morbinose*, si concluse a buon fine, fu opportuno rimettersi in sella velocemente. In soli quindici giorni fu ideata e scritta la commedia de *Gli innamorati*¹³⁷, che stando alle parole dello stesso Goldoni, “ebbe una riuscita migliore di quella che mi aspettavo, ne feci seguire un'altra che la sorpassò di gran lunga, il cui titolo ora *La Casa nova*, commedia veneziana. Avevo mutato casa, e siccome andavo sempre in cerca di argomenti comici, ne trovai uno negli impicci del trasloco. Non trassi il soggetto della commedia da me stesso, ma l'occasione fornì il titolo e la fantasia fece il resto.”¹³⁸

L'ultima grande opera del periodo veneziano furono *Le baruffe chiozzotte* (1762). La commedia segnò il punto di arrivo della incessante ricerca di Goldoni nel ritrarre il mondo popolare. La raggiunta maturità dell'autore si intravede nell'attendibile rappresentazione scenica di situazioni e atmosfere caratteristiche. Questa commedia d'ambiente vede come protagonisti i pescatori di Chioggia, i quali si esprimono nel proprio dialetto.¹³⁹ Riguardo ad essa Goldoni scrisse: “La commedia, espressamente fatta per il gusto del basso popolo, produsse un effetto mirabile. Ero stato nella mia gioventù a Chioggia in qualità di coadiutore del cancelliere criminale [...] Avevo dunque trattato con quella numerosa e tumultuante popolazione di pescatori, di marinai e donnicciole, che non hanno altro salotto che la pubblica via. Conoscendo i loro costumi, il linguaggio, il brio e la malizia, mi trovavo in condizione di dipingerli; e nella capitale, non più di venticinque miglia distante da questa città, si conoscevano perfettamente gli originali.”¹⁴⁰

¹³⁷ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, p. 34-35.

¹³⁸ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, *op. cit.*, p. 155.

¹³⁹ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, *op. cit.*, p. 1152.

¹⁴⁰ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, *op. cit.*, p. 156.

6.6 La fase parigina

Nella primavera del 1762 Goldoni decise di accettare l'invito della *Comédie italienne* e si recò a Parigi. Questa scelta fu indubbiamente motivata dalle persistenti polemiche rivoltegli dai nemici veneziani.¹⁴¹

Il ventaglio (1763) fu l'ultima commedia che Goldoni scrisse in italiano. Dopo essere stata inviata a Vendramin, essa fu portata in scena al Teatro San Luca nel 1765. Molti ritengono che quest'opera fu condizionata dall'intenzione di Goldoni di finire il cerchio della propria produzione artistica ritornando in un certo modo alle origini del teatro dell'arte. Giuseppe Manfredi riporta una citazione di Mario Apollonio, secondo il quale *Il ventaglio* è “una commedia scritta che dalla Commedia dell'arte conserva tutta l'incantevole grazia, una libertà fantasiosa che traccia una vicenda avviluppata intorno ad un ventaglio che passa di mano in mano”.¹⁴² Si percepisce una quantità determinata di indebolimento, di stanchezza. Lo spessore della trama è più sottile e da un certo punto di vista, si ritorna a delle fragili soluzioni del teatro delle maschere.¹⁴³

Successivamente, Goldoni si allontanò dal cerchio culturale della sua attività precedente abbandonando la lingua italiana e adoperandone una nuova. In effetti, negli anni settanta scrisse due opere in francese.¹⁴⁴ La prima tra esse, *Le bourru bienfaisant*, ossia il *Burbero benefico* (1771) fu successivamente tradotta da Goldoni stesso in italiano. La difficoltà che trovò nel tradurre certe scene delle sue opere fu presente già durante i primi anni parigini.¹⁴⁵ Ammise che “(...) le traduzioni non mi son mai piaciute ed il lavoro stesso parevami insipido senza il diletto dell'immaginazione (...) Ho veduto anche una traduzione assai ben fatta del mio *Servo di due padroni*: un giovine che possedeva sufficientemente la lingua italiana, aveva con molta esattezza tradotto il senso, ma non eravi però punto calore, non eravi punto *vis comica*, ed oltre a ciò tutte le lepidezze italiane diventavano in francese tante goffaggini”.¹⁴⁶ Fu lui stesso a capire per primo che una riduzione stilisticamente fedele delle sue commedie risultava estremamente faticosa. Specialmente se dialettali e di contesti unicamente locali, gran parte delle opere goldoniane in rappresentazioni straniere rischiavano di perdere il proprio *pathos*.¹⁴⁷ Inoltre, in francese scrisse anche *L'avare fastueux* (1776). In queste due opere si intravede che la fantasia del commediografo si stava leggermente esaurendo.¹⁴⁸

¹⁴¹ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, op. cit., p. 1153.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, op. cit., p. 1153.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 29-31.

¹⁴⁶ C. GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, op. cit., p. 178.

¹⁴⁷ G. CUCCHETTI, op. cit., p. 32.

¹⁴⁸ G. MANFRIDI, *Vita e opere di Goldoni*, op. cit., p. 1153.

L'ultimo lavoro scritto da Goldoni a Parigi tra il 1784 e il 1787 non fu un'opera letteraria, bensì una raccolta di aneddoti incisivi per la sua esistenza. Queste *Memorie* autobiografiche, alle quali si è fatto riferimento in precedenza, sono un documento sostanzioso per cercare di comprendere la complessità dell'autore veneziano. Giunto ad un'età abbastanza avanzata, Goldoni volle, forse con informazioni non totalmente attendibili, rivivere significanti eventi, soddisfatto della propria esperienza artistica.¹⁴⁹ In una situazione economica non grata, e di debole salute, Goldoni morì nella capitale francese il 7 febbraio 1793, assistito dalla moglie Nicoletta Connio. La sua morte simbolicamente segnò la fine del secolo di decisiva importanza per il rinnovamento del teatro italiano, di cui Goldoni fu uno dei massimi protagonisti, seppur non unanimemente stimato.¹⁵⁰

6.7 I più accesi oppositori veneziani

Nel 1747 andava formandosi la cricca sfavorevole a Goldoni, capitanata dall'abate Pietro Chiari (1712-1785) e dal conte Carlo Gozzi (1720-1806). Non colpendo esplicitamente Goldoni, Chiari fece uscire dei libelli critici contro i comici di quest'ultimo. Bersagliò, ad esempio, la Compagnia del Madebach definendola "la Compagnia dei saltatori". Alla *Vedova scaltra* di Goldoni si contrappose la malfamata *Scuola delle vedove scaltre*, presso il Teatro di San Samuele. Questa parodia provocò scandali, diverbi e polemiche ed intervennero anche i censori della Serenissima.¹⁵¹ Come già riportato, Goldoni nelle sue *Memorie* volutamente non nominò l'autore di questa offensiva opera. Ma si sa che fu scritta dall'abate bresciano Chiari, modesto scrittore di romanzi e di commedie.¹⁵²

Il nobile veneziano Carlo Gozzi fu uno dei principali antagonisti della riforma goldoniana. Dalle idee rigorosamente anti-illuministiche, al realismo quotidiano di Goldoni oppose il genere delle fiabe teatrali. Scritte in versi e in prosa, opere quali *L'amore delle tre melarance* (1761), *Turandot* (1762), *L'augellin belverde* (1765), trattano temi fiabeschi e fantasiosi, attorcigliandosi con la satira degli avversari e del pensiero illuministico e riprendendo l'utilizzo delle maschere.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁵² *Ivi*, pp. 26-28.

Conclusione

Carlo Goldoni aveva tutte le virtù idonee per svolgere con enorme successo l'ardua impresa di rinnovare il genere teatrale. Impeccabili sono i ragionamenti di Gino Cucchetti riguardanti la sostanzialità di questa rinomata innovazione: "Riforma che si usa calcolare e valutare soltanto per quel che riguarda struttura scenica, lato di un puro tecnicismo: dalla commedia dell'arte, cioè, schema d'un sintetico canovaccio, improvvisazione di comici, alla commedia scritta in ogni sua parte dall'autore, al cui testo i comici dovevano d'ora innanzi attenersi. Ma Goldoni, con codesta sua riforma, rivoluzionava la storia del teatro italiano, le creava una tradizione, spezzata da tempo immemorabile, costruiva le salde basi d'una nuova letteratura scenica, di cui l'Italia era priva, facendosi iniziatore di un teatro borghese, in gran parte dialettale, di proporzioni colossali, vivo e vitale come apparirà in seguito su tutti i palcoscenici del mondo. Teatro di caratteri e di costumi, direi quasi cronistico, riflettente la natura, i gusti, le abitudini, le manie sociali del tempo, i modi di pensare, di sofisticare, più che di filosofare, del vivere, il tutto raggiata da un alone di poesia semplice ed onesta."¹⁵³

Dallo spirito ingegnoso e stupefacente, fu abile nel compiere in circa sessant'anni di attività teatrale la bellezza di oltre duecento opere. Indubbiamente, un valore aggiuntivo che abbelliva la sua persona fu proprio il suo carattere benevolo, disponibile, tollerante e socievole. Consapevole dei propri errori, fu sempre razionale nei confronti del proprio lavoro e non si attribuì mai meriti che non gli spettavano. Nonostante il carattere bonario e autocritico, in nessun caso si mostrò remissivo. Come è stato riportato, rispose prontamente alle accuse e ingiuste offese dei suoi concittadini più agguerriti, ma sempre con accurata compostezza. Ma la conferma della sua vittoria su questi nemici sta con certezza nella fama che il suo nome indelebilmente gode da oltre duecento anni, mediante numerose traduzioni e rappresentazioni dei suoi capolavori su palcoscenici di tutto il mondo.

¹⁵³ G. CUCCHETTI, *op. cit.*, pp. 6-7.

BIBLIOGRAFIA

- ARMELLINI GUIDO, *Guida alla letteratura italiana*, Zanichelli, Bologna, 1995.
- CAPRIN GIULIO, *Carlo Goldoni: la sua vita e le sue opere*, Fratelli Treves, Milano, 1907.
- CUCCHETTI GINO, *Carlo Goldoni: i suoi tempi e il suo teatro*, Istituto Editoriale Cultura Europea, Roma- Palermo, 1967.
- DAVICO BONINO GUIDO, *Ritratto di Carlo Goldoni. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- DEL COLLE PAOLO, *Vita e opere di Alfieri. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- DI TEODORO CRICCO, *Itinerario nell'arte, Da Giotto all'età barocca*, Volume II, Zanichelli, Bologna, 2011.
- FAZIO MARA, *Regie teatrali, Dalle origini a Brecht*, Editori Laterza, Edizione digitale 2015, <https://books.google.hr/books?id=Xn-ODAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q=voltaire&f=false> (accesso 28 maggio 2017).
- GARAFFELLI ANDREA, *Le teorie letterarie del Settecento. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- GOLDONI CARLO, *Il campiello*, Società editrice l'Unità, Roma, 1993.
- GOLDONI CARLO, *I due gemelli veneziani*, Società editrice l'Unità, Roma, 1993.
- GOLDONI CARLO, *Il servitore di due padroni*, Società editrice l'Unità, Roma, 1993.
- GOLDONI CARLO, *La bottega del caffè, L'autore a chi legge*, Società editrice l'Unità, Roma, 1993.
- GOLDONI CARLO, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro rivedute e corrette*, tradotto da Francesco Costero, Edizione elettronica del 6 maggio 2002, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/memorie_per_l_istoria_etc/pdf/memori_p.pdf (accesso 11 luglio 2017).
- GREGORETTI UGO, *Commento per Il teatro comico di Carlo Goldoni*, Società editrice l'Unità, Roma, 1993.

- JANSON HORST W., JANSON ANTHONY F, *Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin, 2013.
- LIONELLO ALBERTO, Commento per *I due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni, Società editrice l'Unità, Roma, 1993.
- MANFRIDI GIUSEPPE, *Metastasio e il melodramma. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- MANFRIDI GIUSEPPE, *Vita e opere di Goldoni. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- MINORE RENATO, *Ritratto di Metastasio. La letteratura italiana*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- MELLO LEONARDO, *Il Settecento veneziano: Il teatro comico, Autori, attori e contesti*, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 2013.
- PETRONIO GIUSEPPE, *L'attività letteraria in Italia*, Roma, Palumbo Editore, 1964.
- RASY ELISABETTA, *Ritratto di Vittorio Alfieri*, a cura di Enzo Siciliano, Volume 5, Armando Curcio Editore, Roma, 1990.
- Sito ufficiale del *Teatro Stabile del Veneto*, <http://www.teatrostabileveneto.it/sedi/goldoni/> (accesso 12 giugno 2017).