

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestésie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*

a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Fabio Nicolosi

LA RIFORMA DELLA SCRITTURA SCENICA
E LA MALINCONIA DEGLI ADDII NELLE COMMEDIE DI CARLO GOLDONI:
«UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE»

L'allegoria non è male adattata. La similitudine sarebbe più vera se si trattasse di commedie a soggetto, nelle quali i comici ci mettono più del loro, ma può passare anche per le commedie scritte. E l'allegoria fu ben compresa, e gustata.

CARLO GOLDONI, *Mémoires*

Sul finire del gennaio 1762, al Teatro San Luca di Venezia, vanno in scena *Le baruffe chiozzotte*, alle quali fa seguito, un paio di settimane più tardi (il 16 febbraio), la rappresentazione della commedia *Una delle ultime sere di carnovale*, con la quale Carlo Goldoni si congeda dal suo pubblico e da Venezia¹. Sono due commedie profondamente diverse, caratterizzate da una differente connotazione stilistica. L'ultima produzione goldoniana per il San Luca è difatti costituita da *luci e ombre*, laddove il realismo laborioso delle piazze e i sanguigni accenti della “bassa” ambientazione chiozzese delle *Baruffe* cedono il passo alla malinconia degli addii e alle suggestioni degli stati d'animo ben rappresentati in *Una delle ultime sere di carnovale*². Ne consegue che la più significativa commedia del “distacco” – benché ambientata in un solido spaccato di vita comunitaria di alcuni tessitori – si colorisce di toni più

¹ Cfr. F. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 67.

² Cfr. L. ZORZI, *Note al testo*, in C. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnovale*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova n. 13, 1968, p. 98. Volumetto realizzato dallo Stabile di Genova per la messinscena di Luigi Squarzina.

morbidi e sospirosi³, tanto che le due *pièces* paiono scaturite dall'estro creativo di autori diversi, nonostante abbiano entrambe una similare struttura corale, tipica degli intrecci goldoniani.

Così si evince dalla materia stessa cui il commediografo attinge, il *Carnovale*, che nonostante sia un argomento "solare" e allegro appare evidente come contrasti, invece, con la dimensione più intima e crepuscolare dell'*humus* diegetico che aleggia fra un atto e l'altro, soprattutto come faccia capolino dai dialoghi dei personaggi, Anzoletto *in primis*.

Ed è l'Anzoletto/Goldoni, difatti, a congedarsi dalla sua città natale, giacché giunto alla fase più matura della sua produzione letteraria e amareggiato dalle critiche dei suoi avversari – ma anche dal conseguente affievolirsi del sostegno del suo pubblico – nell'aprile del 1762 si risolse ad abbandonare l'Italia per recarsi a Parigi, a seguito dell'invito della *Comédie Italienne*⁴, che negli stessi anni si crogiolava nel suo declinare artistico e confidava nell'aiuto del celebrato riformatore italiano per scongiurare la fine del glorioso *Théâtre de la Comédie Italienne*, mediante un auspicato rinnovamento del loro logoro e *routinario* repertorio scenico, basato ancora solo ed esclusivamente sulle maschere della Commedia dell'Arte.

A Venezia, per l'appunto, il commediografo, ritenendo oramai superati i *clichés* dei comici dell'Arte, i loro personaggi fissi, gli abusati *lazzi*, le trame scontate e infarcite sempre più di oscenità, aveva messo in atto un ammodernamento dei caratteri, sostituendo ai *canovacci* i dialoghi scritti⁵. In poche parole, Goldoni aveva portato a compimento una riforma della Commedia all'Improvisata, suggerendo che d'ora innanzi all'attore non rimanesse che imparare per intero la sua parte e che non si affidasse più al solo talento personale o al virtuosismo tecnico dell'improvvisazione – peculiarità dei comici dell'Arte – ma si compenetrasse in maniera realistica nel proprio ruolo, cioè facesse proprio il carattere e lo spirito del personaggio che andava rappresentando.

Negli scritti della maturità (*Mémoires*, Parigi 1787) Goldoni dichiara di aver attinto l'argomento delle sue commedie da due "maestri": il *Mondo* e il *Teatro*, nel senso che i suoi intrecci, rifiutando le trame ingarbugliate e favolistiche, si fondano su una varietà di caratteri e di tipi umani per quanti ce ne sono in giro per il mondo, ma anche sulle passioni e sui sentimenti della

³ Cfr. L. SQUARZINA, *La "trilogia della partenza" e il «Ventaglio»*, in ID., *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 83.

⁴ Ivi, p. 84.

⁵ Cfr. C. GOLDONI, *Opere*, a cura di G. FOLENA, con la collaborazione di N. MANGINI, Mursia, Milano 1969, p. 12.

gente comune, poco importa che siano mercanti o locandiere, che siano i servi che interagiscono con i padroni. Sulla base di questi rapporti – attingendo al *gran libro del Teatro* e guardando ai consueti caratteri, così come alle *Maschere* – dà vita a macchiette esilaranti “purgate”, ad ogni buon conto, delle volgarità gestuali e delle sconcezze linguistiche alle quali dovevano, invece, la loro fortuna i *canovacci* della Commedia dell’Arte⁶.

Nel teatro italiano del Settecento, con Goldoni fa dunque la sua comparsa una dimensione di realismo senza precedenti; vale a dire che per la prima volta va in scena la drammatizzazione solo apparentemente banale della vita quotidiana. Nel tentativo di riprodurre descrittivamente la realtà, così come si mostrava ai suoi occhi, egli rinunciò al meraviglioso e al fantastico per illustrare la dissoluzione della società veneziana, colta nel pieno della sua crisi, facendolo con uno sguardo forse un poco irriverente, ma bonario e sincero rispetto a Molière (suo modello), il quale criticò invece apertamente e causticamente la società francese del XVII secolo, denunciandone la corruzione mediante le trame ingarbugliate delle sue commedie più famose come il *Tartufo*.

Il ceto al quale, però, guarda Goldoni è soprattutto quello piccolo-borghese, la nuova *middle class*, non quello aristocratizzato a suon di scudi dalla Serenissima, e i nobili che porta in scena non hanno più né onore, né valore; sono fantocci privi di autenticità e spessore, che si riducono al ruolo di *cicisbeo* (cavaliere servente) perché privi di mezzi, o sono vanagloriosi spiantati che millantano ricchezze in realtà fasulle o perdute. Ma non solo, anche i servi assumono grande rilevanza e si confrontano criticamente con le ragioni dei loro padroni, nobili o borghesi che siano, e proprio è riservato loro il ruolo centrale sul quale ruota la comicità goldoniana, conservando la schematicità delle *Maschere* della Commedia dell’Arte, che con le loro furberie e l’arguzia conducono il gioco drammaturgico verso il finale “corale” della rappresentazione.

In maniera inconsapevole e forse intuitiva Goldoni è anticipatore degli ideali dell’Illuminismo⁷, o comunque li fa propri, e sposa quei principi di eguaglianza, di rifiuto della superstizione e dell’ignoranza, dell’autoritarismo e del conservatorismo, che per troppi secoli hanno ritardato il progresso del sapere e della scienza, ma anche l’acquisizione dei diritti dell’uomo, che sono peculiari della nuova civiltà borghese. Egli è il fautore di quel primo “pariamento” fra nobili e borghesi, che fa sì che siano messi allo stesso livello,

⁶ Cfr. I. MAMCZARZ, *Le rôle de la “Commedia dell’Arte” dans l’oeuvre de Goldoni*, in «Revue des études italiennes», XL, 1-4, 1994, p. 33.

⁷ Cfr. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, cit., p. 69.

esaltando sul piano umano – laddove vi siano onestà e laboriosità – la natura del valore individuale. Allo stesso modo, la ricerca dell'individualità si esprime nella caratterizzazione dei personaggi della società veneziana, nel denunciarne vizi caratteriali e, in alcuni casi, nel raccontarne insospettite qualità morali.

Il commediografo si serve, infatti, della ragione e fa uso della comicità in senso moderno, cercando cioè di elevare la condizione umana descrivendone gli stati d'animo e raccontandone gli affanni, le furberie e gli inganni. Egli pare fare altrettanto anche quando sceglie l'argomento de *La guerra* (1760) – che sfiora appena senza approfondirlo – dove, come in un *carillon*, risuonano i *leitmotiv* dell'amore e del tavolo da gioco, del valore e dell'onore, dei rapporti fra militari e borghesi, dell'interesse privato e della corruzione di chi approfitta della guerra per favorire i propri interessi personali, come Don Polidoro il poco onesto Commissario dell'armata⁸.

Lo smantellamento della struttura teatrale convenzionale – basata cioè sui *lazzi* della Commedia dell'Arte – rappresenta una rivoluzione del modo di fare teatro che, comunque, non ha significazione di azzeramento della preesistente formula spettacolare, di secolare tradizione, ma certamente ne costituisce il superamento, la rivisitazione, l'ammodernamento, il necessario adeguamento della scena al rapido mutare dei tempi e all'evoluzione di una società anch'essa in transitoria, quanto mai irreversibile, trasformazione morale e storica.

Su queste ed altre tematiche societarie si sviluppa la dimensione delle commedie di ambientazione e “colore” locale, ispirate da una visione più matura dei caratteri veneziani e realizzate da Goldoni dopo l'abbandono del Sant'Angelo e del Medebach; negli anni cioè della collaborazione con il patrizio Antonio Vendramin, con il quale aveva firmato un nuovo contratto al Teatro San Luca (1753-1762), portando in scena: *Le massere* (1755), *Il campiello* (1756), *Gli innamorati* (1759), *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1760), *La Trilogia della villeggiatura* (1761), *Sior Toderò brontolon* (1762), *Le baruffe chiozzotte* (1762), *Una delle ultime sere di carnevale* (1762)⁹.

Considerati autentici capolavori dell'arte e della tecnica drammaturgica goldoniana, improntati a una critica ragionata sull'ipocrisia della società settecentesca veneziana e su un'indagine condotta con misura e acume sui caratteri della gente comune, questi “quadri” narrativi, esprimenti massimamente la lezione sul realismo di Goldoni, grazie anche al suo ricorrere alla

⁸ Cfr. L. SQUARZINA, *Introduzione*, in C. GOLDONI, *La Guerra*, a cura di B. DANNA, Marsilio, Venezia 1999, p. 11.

⁹ Cfr. S. FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Sansoni, Firenze 1993; p. 37.

lingua dialettale divennero caratteristici di uno stile nuovo¹⁰. Uno stile e una produzione testuale non privi, tuttavia, di una funzione educativa o moralizzatrice – in altre parole di un insegnamento sull'esempio di Molière – che nascendo dall'antica saggezza popolare, dalla ragionevolezza e dal buon senso suggeriti dall'esperienza umana, si chiariva per bocca di uno dei personaggi della vicenda, o dei comici, che essendo anche l'ultimo a parlare sanciva, quasi sempre, il buon esito della vicenda nel finale della rappresentazione.

Gli elementi di un iniziale successo della riforma dell'Improvvisa non vanno, però, individuati nella sola versificazione e rappresentazione della società contemporanea all'autore, ma nella sua rinuncia all'artificio scenico, al "magico", all'"illusionistico", per la spontaneità e la semplicità del suo linguaggio, per la vivacità dei toni, per la capacità dei suoi personaggi di parlar chiaro e colpire direttamente al cuore dello spettatore, che si immedesimava in quelle trame apparentemente scontate, fatte di "nulla", basate cioè sulla famiglia e sul lavoro, sull'amore e sui capricci delle donne, sui conflitti generazionali tra padri e figli, insomma, sulle abitudini e i costumi dei tanti esponenti della comunità cittadina¹¹.

Verso la riforma della Commedia

La riforma goldoniana, tuttavia, procedette per gradi ed ebbe la sua origine in quel primo esperimento di scrittura scenica dell'intera sola parte del protagonista nel *Momolo cortesan* (1738), che si ripeté anche nei successivi testi il *Momolo sulla Brenta* (1739) e *Il mercante fallito* (1740), rimaneggiati in seguito e riproposti, tutt'e tre, con i titoli rispettivamente cambiati in: *L'uomo di mondo*, *Il prodigo* e *La bancarotta*¹². Questi primi componimenti drammaturgici «vengono a costituire un ideale trittico da porre all'inizio del percorso di trasformazione della maschera di Pantalone nel mercante veneziano serio, onesto e onorato di tante commedie successive, parallelamente alla metamorfosi dell'attore che dalla professionalità dell'"improvviso" passerà alla

¹⁰ Cfr. P. SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Esedra, Padova 1997, p. 390.

¹¹ Cfr. G. CAVALLINI, *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 47-48.

¹² Cfr. *Studi goldoniani*, a cura di V. BRANCA e N. MANGINI, I-II, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960, p. 19.

interpretazione del “carattere”»¹³. Bisognerà, però, attendere *La donna di garbo* (1743) per avere la prima stesura integrale di una commedia “di carattere”, con la quale il nostro poeta rinnoverà – a distanza di nove anni – il suo primo grande successo di pubblico: la rappresentazione della tragi-commedia il *Belisario* (1734), scritta per la compagnia di Giuseppe Imer, che agiva al Teatro San Samuele di Venezia.

La donna di garbo inaugura, dunque, una parabola ascendente verso quella compiutezza della riforma della scena, che avviene però a fasi alterne e non trova un'apparente continuità nel successivo *Il servitore di due padroni* (1745), scritto per l'attore Antonio Sacchi, celebre Truffaldino, nel quale solo alcune scene erano scritte per intero, ma lo spettacolo si fondava ancora sui lazzi e sulla tecnica della Commedia dell'Arte. «Ancora per Sacchi [Goldoni] scrisse lo scenario *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* (1746), mentre per un altro celebre Pantalone, Cesare Arbes, ideò *Il paroncin veneziano o sia Tonin Bellagrazia* (1745, che divenne, a stampa, *Il frappatore*), *I due gemelli veneziani* (1747) e *Luomo prudente* (1748)»¹⁴.

È chiaro, a questo punto, come la committenza di questi scenari costituisca il punto di partenza per una visione più consapevole della scena, nella quale persisteva sì l'ammirazione per gli attori e per l'originalità delle loro *performances* di comici dell'Arte, ma allo stesso tempo si avvertiva l'esigenza dello “sceneggiatore” di superare la convenzionalità dei temi, l'arzigogolare degli intrecci, la sconcezza della mimica, la scurrilità del linguaggio, insomma, nel suo insieme, la grossolanità della *recitazione all'improvviso*. Tutto ciò avveniva in virtù del rifiuto – anche se solo in parte – di una consuetudine teatrale, che nella sua essenza era fondamentalmente triviale e superata. Inoltre, non bisogna dimenticare che Goldoni è figlio del suo tempo e che egli ha in sé le reminiscenze di una formazione letteraria arcadica¹⁵, dalla quale eredita una certa levità e grazia compositiva, la musicalità del verso e il ritmo poetico¹⁶, che traduce in prosa nella concertazione dello sviluppo drammaturgico di tanti e vari “quadri”, quanti magistralmente ce ne presenta in scena nei suoi componimenti più riusciti.

¹³ L. STRAPPINI, *Goldoni, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVII, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2002, *ad vocem*. Il lungo corsivo è mio.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Insignito del nome greco-arcadico Polisseno Fegejo, durante il soggiorno a Pisa (1744-48), Goldoni era entrato a far parte del gruppo di intellettuali radunati intorno all'Arcadia.

¹⁶ Cfr. A. MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1959, p. 73.

Agli anni trascorsi al Teatro Sant'Angelo di Venezia (1748-53), appartengono, infatti, le commedie che in breve – accettato l'invito dell'impresario-capocomico Gerolamo Medebach – rappresentate per lo più in occasione del carnevale o nelle *tournées* della Compagnia Medebach, lo consacrano grande autore di successo (*La vedova scaltra* (1748), *La putta onorata* (1748), *Il cavaliere e la dama* (1749), *La famiglia dell'antiquario* (1749), *Il teatro comico* (1750), *Le femmine puntigliose* (1750), *La bottega del caffè* (1750), *Il bugiardo* (1750), *La Pamela* (1750), *L'avventuriere onorato* (1751), *I pettegolezzi delle donne* (1751), *La serva amorosa* (1752), *La locandiera* (1752), *Le donne curiose* (1753) ecc.)¹⁷.

Goldoni prende a cuore l'incarico di poeta di compagnia offertogli dall'impresario, e lo fa seriamente, ben contento di rinunciare ad esercitare la professione di avvocato ed abbracciare finalmente la vita che gli è più congeniale, quella cioè del mestierante di teatro, promettendo al Medebach – e impegnandosi sulla parola anche con il pubblico – di scrivere sedici commedie nuove per il 1750, con il risultato che ne porterà a termine addirittura diciassette.

Nello stesso anno, fra tanto ingegnarsi nell'*ars* poetica e altri affanni, Goldoni mette a punto e spiega – per bocca dei suoi personaggi – la sua idea di teatro, “purgandolo”, come ampiamente argomentato, dalla degenerazione e dagli eccessi dei comici suoi contemporanei.

La locuzione *Commedia dell'Arte* fu difatti coniata per la prima volta dal commediografo quando illustrò la sua riforma della scena in quella sorta di manifesto che è *Il teatro comico* (1750). Con la riforma dell'*Improvvisa* i personaggi della commedia non rinunciano solo alla maschera, ma acquistano una autenticità ed una veridicità che affondano le loro radici nella quotidianità, nella vita di tutti i giorni, e sulla ribalta ripropongono vicende prese in prestito dalla società veneziana del XVIII secolo. Commediandole, però, non più esclusivamente sulla base dell'occasionale tecnica virtuosistica dell'attore, bensì su di una partitura scritta, cioè sulla base della nuova drammaturgia del letterato che ora scrive non più abbozzi di scenari, ma “commedie di carattere”¹⁸.

Nel *Teatro comico* i personaggi, accingendosi a provare la commedia, dissertano sulla vecchia e nuova maniera di recitare. Placida, prima donna, mentre prova la parte di Rosaura, rivolgendosi ad Orazio il capocomico (che interpreta il giovane innamorato Ottavio), risponde:

¹⁷ Cfr. *Studi goldoniani*, cit., pp. 20-21.

¹⁸ Cfr. G. HERRY, *Il “teatro comico” o il prezzo della riforma*, in «Studi goldoniani», IV, 1976, p. 27.

Se facciamo le *commedie dell'arte*, vogliamo star bene. *Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca.* Per me vi protesto, signor Orazio, che in pochissime commedie antiche reciterò; *sono invaghita del novo stile*, e questo solo mi piace: dimani a sera reciterò, *perché se la commedia non è di carattere, è almeno condotta bene, e si sentono ben maneggiati gli affetti.* Per altro, se non si compie la compagnia, potete anche far di meno di me¹⁹.

Alla fiera sicurezza dell'attrice, e alle sue capricciose “minacce”, si contrappongono i dubbi e la preoccupazione di Tonino, che interpretando la maschera di Pantalone disquisisce in lingua veneta sulla fatica che incontra chi si è formato sul metodo antico e si cimenta col nuovo:

Caro sior Orazio, buttemo le burle da banda, e parlemo sul sodo. Le commedie de carattere le ha buttà sottosora el nostro mistier. *Un povero commediante, che ha fatto el so studio secondo l'arte, e che ha fatto l'uso de dir all'improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessità de studiar e de dover dir el premedità, se el gh'ha reputazion, bisogna che el ghe pensa, bisogna che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre, ogni volta che se fa una nuova commedia, dubitando o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xe necessario*²⁰.

Orazio, invece, lo rincuora, ricordandogli i grandi successi ottenuti nelle sue ultime interpretazioni goldoniane:

Siamo d'accordo, che questa nostra maniera di recitare esiga maggiore fatica e maggior attenzione; ma quanta maggior riputazione ai comici acquista? Ditemi, di grazia, con tutte le commedie dell'arte avreste mai riscosso l'applauso che avete avuto nell'*Uomo prudente*, nell'*Avvocato*, nei *Due gemelli*, e in tante altre, nelle quali il poeta si è compiaciuto di preeleggere il Pantalone?²¹

Nella sua opera riformatrice, però, Goldoni non rinuncia alle *Maschere*. Ancora una volta è Orazio a spiegarne i motivi, mentre risponde ad Eugenio (il secondo innamorato Florindo):

¹⁹ C. GOLDONI, *Il teatro comico*, Atto I, Sc. II, in ID., *Opere*, cit., p. 341. I corsivi sono miei.

²⁰ Ivi, Atto I, Sc. IV, p. 342. Il corsivo è mio.

²¹ *Ibidem*.

Guai a noi se facessimo una tal novità: non è ancor tempo di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all'universale. *Una volta il popolo andava alla commedia solamente per ridere, e non voleva vedere altro che le maschere in iscena; e se le parti serie facevano un dialogo un poco lungo, s'annojavano immediatamente: ora si vanno avvezzando a sentir volentieri le parti serie, e godono le parole, e si compiacciono degli accidenti, e gustano la morale, e ridono dei sali e dei frizzi cavati dal serio medesimo, ma vedendo volentieri anche le maschere, e non bisogna levarle del tutto, anzi convien cercare di bene allogarle e di sostenerle con merito nel loro carattere ridicolo, anche a fronte del serio più lepido e più grazioso*²².

Riguardo alla tecnica cui l'attore debba attenersi, si insiste sul fatto che la recitazione sia più naturalistica e verosimile possibile, come si evince dai consigli che sempre il buon Orazio dà ad Eleonora:

Per una principiante siete passabile; la voce non è ferma, ma questa si fa con l'uso del recitare. Badate bene di battere le ultime sillabe, che s'intendano. Recitate piuttosto adagio, ma non troppo, e nelle parti di forza caricate la voce, e accelerate più del solito le parole. *Guardatevi sopra tutto dalla cantilena e dalla declamazione, ma recitate naturalmente, come se parlaste, mentre essendo la commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello che è verosimile.* Circa il gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola. Gestite per lo più colla dritta, e poche volte colla sinistra, e avvertite di non moverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, una esclamazione lo richiedesse; servendosi di regola, che principiando il periodo con una man, mai non si finisce coll'altra, ma con quella, con cui si principia, terminare ancora si deve. D'un'altra cosa molto osservabile, ma da pochi intesa, voglio avvertirvi. Quando un personaggio fa scena con voi, badategli, e non vi distraete cogli occhi e colla mente; e non guardate qua e là per le scene o per i palchetti, mentre da ciò ne nascono tre pessimi effetti. Il primo, che l'udienza si sdegna, e crede o ignorante, o vano, il personaggio distratto. Secondo, si commette una mala creanza verso il personaggio, con cui si deve far scena; e per ultimo, quando non si bada al filo del ragionamento, arriva inaspettata la parola del suggeritore, e si recita poco con garbo e senza naturalezza: tutte cose che intendono a rovinare il mestiere e a precipitare le commedie²³.

²² Ivi, Atto II, Sc. x, p. 365. Il lungo corsivo è mio.

²³ Ivi, Atto III, Sc. III, p. 377. Il lungo corsivo è mio.

Il tramonto della *recitazione all'improvviso*, per concludere il nostro discorso, si può riassumere nelle parole del Goldoni/Orazio, il quale con l'auspicato augurio di un rinnovamento drammaturgico sancisce, forse inconsapevolmente, la nascita del teatro moderno:

*È una maniera ritrovata non ha molto, alla di cui comparsa tutti si sono invagiti; e non andrà gran tempo che si sveglieranno i più fertili ingegni a migliorarla, come desidera di buon cuore chi l'ha inventata*²⁴.

Attraverso la riforma della *Commedia all'improvviso*, dunque, Goldoni esprime tutta la sua fiducia nelle possibilità umane, credette nel valore individuale dell'uomo, nella sua capacità di migliorare la propria condizione attraverso il lavoro e facendo uso dell'intelligenza, ricorrendo cioè all'uso della ragione, la nuova "religione" del Settecento. Questi ideali illuministici furono commediati in maniera magistrale, tanto che nell'esaltazione della nuova borghesia l'autore di tante commedie di successo intravide la possibilità di mettere alla berlina la nobiltà, denunciandone i vizi e l'ipocrisia, anche se l'aristocrazia veneta mal tollerò la propria ridicolizzazione e non accettò di essere messa sullo stesso piano della borghesia²⁵, temendo l'esaltazione goldoniana dell'anima popolare e l'elogio della sua laboriosità e del suo ingegno.

Inevitabilmente, però, la rinuncia alla consuetudine scenica, al genere favolistico e, al tempo stesso, l'esaltazione della nuova borghesia – salutata come una ventata di aria fresca nel panorama di generale stagnazione del suo tempo – costarono al commediografo veneziano l'ostilità dell'ambiente culturale della Serenissima, influenzato dai sostenitori del Conte Carlo Gozzi fautore – insieme all'abate Pietro Chiari – di un teatro fiabesco e fortemente "rappresentativo", così come nel caso dei suoi lavori più celebri: la favola *L'amore delle tre melarance* (1761) e la storia della principessa *Turandot* (1762)²⁶.

Dal realismo all'uso del dialetto: la questione della lingua

Nelle commedie di Goldoni sono in gran parte abbozzate e definite le linee di un progressismo moderato, di una mente aperta al "nuovo" e alla vita civile

²⁴ Ivi, Atto II, Sc. X, p. 365. L'intero corsivo è mio.

²⁵ Cfr. CAVALLINI, *La dimensione civile e sociale del quotidiano*, cit., p. 50.

²⁶ Cfr. A. MOMO, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Marsilio, Venezia 1992, p. 307.

e democratica, che senza dubbio gli scaturiscono dalla formazione giuridica e dalla pratica forense esercitata in gioventù. Le trame goldoniane, tuttavia, sono costruite con uno sguardo al passato e all'antica tradizione del teatro italiano²⁷. Attingendo, infatti, al patrimonio delle *Maschere* della Commedia dell'Arte²⁸, l'autore "disegna" una concertazione di meccanismi che trae la sua forza dai dialoghi dei suoi personaggi, i quali, attraverso la battuta, il sorriso o la nota malinconica, rivelano la portata rivoluzionaria della loro epoca, interpretando ed esaltando i valori della classe sociale emergente: la borghesia.

Per queste motivazioni, la scrittura fortemente realistica di Goldoni, grazie anche al ricorso al vernacolo, è documentaria; la lingua dialettale fornisce cioè l'occasione per la descrizione di interni domestici e familiari. La sua prosa si fa descrittiva delle vicissitudini di personaggi minori, non più eroi o divinità come nel melodramma di Pietro Metastasio, o principesse, streghe e maghi come nelle *Fiabe teatrali* del Gozzi, suoi contemporanei, ma più simili a uomini normali scelti fra la popolazione viva e laboriosa osservata nei mercati rionali²⁹ o per calli e campielli. E se nella generale "visione" del mondo, per il poeta, sembri ormai necessario il superamento dei vecchi ordini sociali, altrettanto fondamentale nella sua scrittura è il ricorso a caratteristiche di ambientazione realistica e modernità linguistica, concetti nuovi che trovano la loro applicazione mediante l'utilizzo della lingua verace del popolo.

Il "riciclo" delle *Maschere* rappresenta, infine, l'evoluzione non solo del carattere fisso, ma del veneziano *tout court*; la figura del Pantalone, ad esempio, si dipana in una girandola di personaggi aventi ognuno una propria personalità, che non ha nulla a che fare con la rappresentazione stereotipata della maschera del vecchio brontolone, ma offre un'indagine caratteriale e psicologica nuova, così come avviene anche per la trasformazione della servetta Colombina nell'"imprenditrice" e padrona di se stessa Mirandolina.

Ecco che allora nei *Rusteghi* (1760) prende voce la classe mercantile e Pantalone si divide, con caratterizzazioni differenti, nei quattro personaggi principali: Lunardo, Maurizio, Simon, Canciano. Nel presentare l'opera al suo pubblico, Goldoni si vale delle sfumature linguistiche del proprio vernacolo per spiegare cosa si debba intendere davvero per *rustego*:

²⁷ Cfr. M. BARATTO, *Tre studi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni)*, Neri Pozza, Venezia 1964, p. 167.

²⁸ Cfr. G. HERRY, *Il "teatro comico"*, cit., p. 28.

²⁹ Cfr. B. ANGLANI, *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*, Liguori, Napoli 1983, p. 124.

I *Rusteghi* in lingua Veneziana non è lo stesso che i *Rustici* in lingua Toscana. Noi intendiamo in Venezia per uomo *Rustego* un uomo aspro, zottico, nemico della civiltà, della cultura, del conversare. Si scorge dal titolo della Commedia di non essere un solo il Protagonista, ma varii insieme, e in fatti sono eglino quattro, tutti dello stesso carattere, ma con varie tinte delineati, cosa per dire il vero difficilissima, sembrando che più caratteri eguali in una stessa Commedia possano più annoiare che dilettere³⁰.

Il *rustego* è dunque l'espressione massima di quella mentalità "chiusa", gretta e conservatrice, tratteggiata nella vasta galleria dei caratteri goldoniani in quei Pantaloni moralisti e "bacchettoni", ora padri, ora mariti, rappresentanti la ricca borghesia imprenditoriale veneziana, tutta tesa a salvaguardare la propria attività mercantile, i grandi guadagni, l'onore personale e, soprattutto, a imporre il proprio "cieco" assolutismo, tiranneggiando in famiglia e tenendo le mogli e le figlie chiuse in casa, «*co le porte serae. E co i balconi inchiodai*»³¹, senza farle intrattenere nemmeno coi parenti, forti della loro vetusta morale, che è solo un pretesto per «*tegnirle bassee [come ribadisce Simon] farle far a nostro modo*»³², vale a dire per dominarle e "addomesticarle", facendole ubbidire alle loro soperchianti *vanità/volontà* maschili.

Nella penna del poeta anche la maschera di Colombina si trasforma mirabilmente in Mirandolina, una donna emancipata e moderna, un'intelligente piccola imprenditrice, che ne *La locandiera* (1752) domina la scena destreggiandosi con furbizia fra i suoi spasimanti, facendoli sentire importanti e fingendo di assecondarli nei loro corteggiamenti, quando invece è lei a condizionare le sue sorti, a decidere liberamente del suo destino, a non cedere alla fascinazione della nobiltà, scegliendo alla fine di amare – a livello sociale – un suo pari: il giovane Fabrizio, suo innamorato e fedele collaboratore e servitore.

Mirandolina, con la sua autonomia decisionale, è un personaggio per così dire "rivoluzionario" nella drammaturgia italiana del XVIII secolo. *La locandiera* è difatti una sorta di femminista *ante litteram* ed è la prima donna *manager* della società veneziana, ma è pure la principale esponente di quella piccola e media borghesia emergente che pre-illuministicamente si fonda sulla nuova "civiltà" del lavoro, cioè sulle singole capacità umane³³. Ella, però, usa la ragione in modo femminile, ricorre all'arguzia per mantenere la sua posizione

³⁰ GOLDONI, *I rusteghi. L'autore a chi legge*, ID., *Opere*, cit., p. 791.

³¹ Ivi, Atto II, Sc. V, p. 824. Dialogo fra Lunardo e Simon. Il corsivo è mio.

³² *Ibidem*. Il corsivo è mio.

³³ Cfr. CAVALLINI, *La dimensione civile e sociale del quotidiano*, cit., p. 53.

di donna indipendente, che non sopporta l'idea di avere un padrone che la comandi e non ha bisogno degli uomini per affermarsi socialmente, perché è sulla "religione" della laboriosità che costruisce la sua fortuna³⁴.

Nella Commedia dell'Arte l'uso delle *Maschere* di ricorrere al travestimento, di dipingersi il volto o di coprirselo, d'indossare costumi dai colori sgargianti e, nel caso delle attrici, di mostrare scollature generose e invitanti, favoriva il "gioco" misterioso e ammiccante della seduzione scenica, tanto da ingarbugliare le trame e complicare lo svolgimento dell'intrigo con la loro sollazzante comicità. Con Goldoni questa concezione spettacolare si rovescia e si proietta in una dimensione più introspettiva; si traduce cioè nella caratterizzazione massima dei personaggi, che nel caso di quelli femminili, come Mirandolina, non hanno più bisogno della maschera, ma ricorrono alla loro grazia, alla capacità tutta femminile di *flirtare* in maniera civettuola, di raggirare certi *babbei*, siano nobili o cavalieri, illudendoli di accettarne le profferte amorose, salvaguardando, tuttavia, la loro virtù. Oppure come nel caso della moglie di Canciano, Siora Felice, che per dire la verità in faccia al marito e ai suoi degni compari (*I rusteghi*) non usa mascheramenti e fraintendimenti nello "sviolinare" loro quanto siano rozzi nell'approcciarsi alle mogli e alla buona società.

Poco importa se Siora Felice li redarguisca in italiano o che lo faccia nella lingua dialettale, che anzi, ricorrendo al vernacolo locale, con la sua *verve* sagace e spontanea, la donna colorisce la scena conferendo alla stessa un carattere di fine ironia e di sottile comicità, ottenendo persino il plauso del coniuge nelle battute finali della commedia, quando Sior Canciano ammette: «Bisogna po dirla: gran mia mugger!»³⁵ e anche gli altri *rusteghi* sembrano convincersene, dopo la lunga requisitoria in difesa del gentil sesso.

La lingua diviene dunque un potente *instrumentum* nelle mani del Goldoni riformatore; vale a dire che assume un peso specifico nella dialogizzazione della commedia ed è un mezzo del quale il poeta si serve, come un «fantasma scenico che ha spesso la vivezza del parlato ma si alimenta piuttosto all'uso scritto non letterario, accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi "lombardi" e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e a stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica: è un "come se", un'ipotesi spesso così persuasiva di realtà»³⁶ e in quanto tale ha una valenza rafforzativa

³⁴ Cfr. L. SQUARZINA, "Scommesse", *Nota di regia*, C. Goldoni, *La locandiera*, programma di sala, Roma, DOPPIOGIOCO s.r.l., Stagione Teatrale 1990/1991, p. 7.

³⁵ GOLDONI, *I rusteghi*, cit., Atto III, Scena Ultima, p. 850.

³⁶ G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, p. 91.

della “verità”, che il commediografo, quasi ostinatamente, vuole riprodurre in scena.

Soprattutto l’uso del patrio idioma, per Goldoni, è infatti determinante nel commediare intrecci e situazioni popolari, che traggono ispirazione dalla vita e dalla società veneziana del Settecento³⁷, dove in un’ambientazione di sincero realismo si muovono personaggi di ogni ceto sociale, che in quella fresca spontaneità e vivacità dei dialoghi, trovano la loro massima caratterizzazione psicologica e realizzazione scenica.

Dedicando *Le massere* (1755) al patrizio Ferdinando Toderini – cui era debitore – Goldoni difende la vitalità e validità della propria lingua:

Ella pure nel nostro Veneto idioma; ma colla scelta delle parole, e colla robustezza dei sentimenti, ha fatto conoscere che *la lingua nostra è capace di tutta la forza e di tutte le grazie dell’arte oratoria e poetica, e che usata anch’essa da mano maestra, non ha che invidiare alla più elegante Toscana*. Ella aveva ciò dimostrato altre volte in varie pubbliche azioni, nelle quali vuole il sistema di questa ben regolata Repubblica Veneta che del proprio nativo idioma gli Oratori si valgano, e la di Lei naturale facondia, unita al chiarissimo suo talento, ed allo studio incessante di cui si compiace, rende l’E. V. ammirabile nell’età verde in cui si ritrova, e fa sperare in Lei coll’andar degli anni un benemerito cittadino di questa Patria gloriosa³⁸.

La questione della lingua non è dunque faccenda secondaria nel teatro goldoniano, giacché è il principale “congegno” del quale il poeta si avvale per raggiungere una versificazione la cui efficacia realistica è indiscutibile; soprattutto in quel capolavoro di ambientazione popolare e corale che sono *Le baruffe chiozzotte* (1762), dove l’argomento è estrapolato direttamente dalle usanze degli abitanti di Chioggia (l’antica Chiozza), dalla loro varia laboriosità, e si trasforma una commedia originale, la cui potenza espressiva è data tutta dal “colore” del dialetto, giacché «la gente bassa principalmente ha de’ termini particolari, ed una maniera di pronunziare assai differente»³⁹, che non è il veneziano *tout court*, ma la lingua del popolo. Quella di Goldoni fu pertanto una vera e propria

³⁷ Cfr. K. RINGGER, *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*, Francke, Berna 1965, pp. 29-30.

³⁸ C. GOLDONI, *Le massere*, [dedica] *A Sua Eccellenza il Signor Ferdinando Toderini Patrizio Veneto*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, vol. VIII, I Classici Mondadori-Fondazione Borletti, Arnoldo Mondadori, Milano 1939, p. 367. Il lungo corsivo è mio.

³⁹ C. GOLDONI, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. VESCOVO, introduzione di G. STREHLER, Marsilio, Venezia 1993, p. 74.

rivoluzione poetica e culturale, sia egli traducesse scenicamente le peripezie familiari nel chiuso d'interni alto-borghesi, sia ci presentasse quadri ispirati alla "natura" però «bassa e [...] difettosa» – come amò definirla l'autore stesso nel presentare *Le baruffe* – dei tanti ambienti popolari e cittadini, la cui lingua era quella dialettale e le cui abitudini si basavano sulla "civiltà" del lavoro.

Nonostante l'iniziale successo di pubblico delle commedie "di carattere" realizzate dal poeta nei principali teatri della Serenissima, in realtà, la sua drammaturgia non fu compresa nel generale quadro di rinnovamento della sua Riforma teatrale e fu invece – come abbiamo già accennato – apertamente criticata e osteggiata dai contemporanei.

Sul piano letterario, la proposta di uno stile grossolano destinato quasi esclusivamente al palcoscenico e al popolo, ma anche infarcito – in alcuni casi – di trivialità, fu difatti giudicato dai puristi della lingua un forte deterrente a considerare la drammaturgia di Goldoni come il superamento di una tradizione virtuosisticamente lirica e finemente arcadica e, quindi, la ritenne inadatta alla recitazione degli accademici, così come alla lettura dei nobili nel diletto dei loro salotti.

Giuseppe Baretti, fanatico del purismo linguistico, nel suo "cieco" conservatorismo stilistico, sulle pagine de "La Frusta Letteraria", il giornale da lui fondato nell'ottobre 1763 e firmato con il nome allegoricamente fittizio di Aristarco Scannabue – che già nella scelta dello pseudonimo si potevano intuire i suoi intenzionali proponimenti censori – accusava il drammaturgo veneziano di essere un autore dallo stile sciatto, *senza la minima lindura*, e lo redarguiva sulla *barbarie della lingua* da lui verseggiata in teatro⁴⁰.

L'accoglienza ostile dei suoi nemici convinse, quindi, Goldoni che il pubblico continuasse a preferire le favole orientalescanti del Gozzi e le "strampalate" trame del Chiari, ma anche le colorite rappresentazioni alla maniera dei comici dell'Arte; gli «si contestava [...] di avere messo alla berlina personaggi del ceto aristocratico, opponendo a essi, in positivo, figure borghesi o addirittura popolari; più in generale *gli si imputava un'ambientazione "troppo realistica e pungente"* (Memorie⁴¹, p. 307), *con un atteggiamento ideologicamente sconveniente perché troppo poco rispettoso delle tradizioni e dell'ordine sociale*»⁴².

⁴⁰ Cfr. G. BARETTI, *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto. Tomo primo. In Venezia, 1761, per Giambattista Pasquali*, in «La Frusta Letteraria», XII, 15 marzo 1764, in ID., *La Frusta Letteraria*, a cura di L. PICCIONI, Laterza, Bari 1932, pp. 312-328.

⁴¹ L. STRAPPINI, *Goldoni, Carlo*, cit.: «tutte le citazioni dei *Mémoires* sono tratte da C. Goldoni, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano 1993».

⁴² *Ibidem*. il corsivo è mio.

Per queste motivazioni, costretto dalla sleale concorrenza del Chiari e del Gozzi e dai loro attacchi denigratori, forse con la speranza di riconfermare i precedenti successi di pubblico del Teatro Sant'Angelo, il poeta si risolse ad orientare alcune delle sue composizioni verso il gusto esotico ampiamente diffuso nella cultura europea del Settecento, fantasticando di verseggiare la cosiddetta Trilogia persiana: *La sposa persiana* (1753), *Ircana in Julfa* (1755), *Ircana in Ispahan o sia Osmano ritornato dal campo* (1756), che con esiti alterni riscosse un enorme successo, soprattutto per quanto concerne l'*Ircana in Ispahan*. Da un punto di vista strettamente inventivo e compositivo, però, «[a]pparentemente, Goldoni non fa che adeguarsi a una moda [...]. [Anche se] ironia, paternalismo, polemica antilluminista sono proprio le caratteristiche che mancano nell'incontro tra Goldoni e l'Oriente [...]. *La peruviana* [(1754)] e *La bella selvaggia* [(1758)], *La dalmatina* [(1758)] e *La bella giorgiana* [(1761)]: [sono] tutte tragicommedie a protagonismo femminile, nelle quali manca del tutto la sorpresa del diverso, ma il mondo esotico viene usato per esprimere una dismisura sia passionale che erotica altrimenti difficilmente rappresentabile, naturalmente per criticare i falsi valori del mondo europeo (la fame di oro, la disuguaglianza) e per sognare una esemplare [B]ella selvaggia»⁴³, vale a dire un ideale collettivo di donna archetipica e sensuale.

E ancora, dopo il primo grande successo de *La sposa persiana* e il ritrovato consenso del pubblico, il commediografo sembra adattarsi alla contingenza del momento e pare voler insistere sul filone in un certo senso “esoticheggiante”⁴⁴ di cui abbiamo accennato, con argomenti di ispirazione oltreconfine e personaggi, per così dire, transnazionali: *Il filosofo inglese* (1754), *Il medico olandese* (1756) e *La scozzese* (1761), che nella generale crisi teatrale di quegli anni sembrano incontrare il gusto della società veneziana, desiderosa di nuovi temi e di allargare i propri “orizzonti” culturali.

La commedia degli addii: «Una delle ultime sere di carnevale»

Se il realismo goldoniano fu *de facto* “bollato” come la rappresentazione speculare della vita quotidiana in tutta la sua rozza volgarità, privata cioè di quel necessario “transitare” per quel fantasioso mondo dell’arte e delle maschere – alle quali, tuttavia, l’autore non rinunciò mai del tutto – per quanto

⁴³ ANGELINI, *Vita di Goldoni*, cit., pp. 145-148.

⁴⁴ *Ibidem*.

concerne i temi rimase invece nell'ambito della tradizione, giacché conoscendo i gusti degli spettatori, nella sua produzione prevalsero vicende riguardanti per lo più l'amore dei giovani o la famiglia, che furono apprezzate dal pubblico. In particolar modo nel caso dei veneziani, tradizionalmente abituati alle commedie allegrotte e un po' scurrili destinate ad andare in scena durante i festeggiamenti per il *Carnevale*⁴⁵.

Tema ricorrente per l'ambientazione della nuova commedia di carattere, difatti, è anche il carnevale, dove una girandola di personaggi e *Maschere* sviluppano gli intrecci più originali e significativi della produzione goldoniana⁴⁶. Del resto, il *Carnevale veneziano* si configura spesso quale scenario ideale delle vicende amorose "disegnate" nei tanti quadri dall'autore, o si intravede appena, o si intuisce dallo scambio di battute iniziale delle dame, come ne *I rusteghi*, ma è comunque una costante in buona parte della sua drammaturgia; lo è principalmente in quella di ambientazione cittadina, perché è nell'euforia di quella lunga stagione di festeggiamenti carnevalizi che la società, senza freni inibitori, si lasciava andare alle passioni e alla goliardia.

In realtà, a tanto divertimento e all'atmosfera allegra e giocosa del carnevale, fanno da contraltare gli affanni e le delusioni che affliggono Goldoni nell'ultimo biennio trascorso a Venezia ('60-'62), il quale riversa il suo disagio esistenziale in quelle che sono state definite dalla critica *le commedie del distacco*, vale a dire una sorta di ideale "trilogia della partenza" (*I rusteghi*, *La casa nova*, *Una delle ultime sere di carnevale*)⁴⁷, con la quale egli prende congedo dalla Patria.

Una delle ultime sere di carnevale segna dunque l'allegorico e malinconico addio del commediografo all'Italia, in particolare alla sua *troupe* e a Venezia⁴⁸, e può considerarsi una sorta di "testamento" spirituale del poeta. Senza ombra di dubbio, l'opera simboleggia l'espressione massima della sua sconfitta morale e soprattutto letteraria, con il fallimento della sua *Riforma*; nella commedia aleggia una malinconica *poetica degli addii e della rinuncia*, che nel descrivere gli stati d'animo del tessitore Anzoleto, allegoricamente illustra le motivazioni che spingono il poeta a lasciare la Serenissima Repubblica di Venezia. Cosicché, all'Anzoleto/Goldoni della vicenda vi è un'altrettanta simbolica corrispondenza dei luoghi di destinazione: Moscovia/Parigi.

⁴⁵ Cfr. G. GERON, *Goldoni libertino*, Mursia, Milano 1979, p. 17.

⁴⁶ Cfr. RINGGER, *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*, cit., p. 33.

⁴⁷ Cfr. SQUARZINA, *La "trilogia della partenza"*, cit., p. 79.

⁴⁸ Cfr. ZORZI, *Note al testo*, cit., p. 98.

Probabilmente, infatti, già presago di non fare più ritorno in Italia, Goldoni rivela tutti i suoi dubbi e le sue incertezze del il futuro per bocca di Anzoleto:

Ghe dirò. Xè vero, che ho una lettera de Moscovia, che là i me chiama a esercitarme in tel mio mestier. Xè vero, che la proposizion me convien; xè vero anca, che l'ho accettata [...] Ma xè anca vero, che ancuo solamente ho risolto [...] No so cossa dir. Sarà quel, che piaserà al Cielo⁴⁹.

E ancora l'autore espone i suoi dubbi sul buon esito dell'impresa, questa volta nelle battute di Siora Marta, la quale tenta di dissuadere Anzoleto dai suoi sconsiderati propositi di trasferimento nella lontana Moscovia, che in cuor suo spera ancora si tratti di uno scherzo:

Senti, fio caro; lassemo le burle da banda. Mi vorave, che fessi del ben. Ma finalmente, qua sè ben visto; e in Moscovia, no savè come che la ve possa andar⁵⁰.

In poche parole, nel dialogo dei due, Goldoni pare parlare con se stesso e obiettare alla sua coscienza che stia decidendo per il meglio, anche se, in realtà, è allettato dai guadagni promessigli dalla *Comédie Italienne* nella lettera di ingaggio (6 mila lire francesi)⁵¹, poiché gli brucia ancora nel petto che la Serenissima gli abbia rifiutato una sistemazione per la vecchiaia – che di certo non si sarebbe risolto alla partenza – e persino uno “straccio” di pensione, adducendo che tale motivazione era dovuta al fatto che egli fosse compositore di cose “dilettevoli” e non opere “educative e serie”⁵².

Dunque, amareggiato da tanta indifferenza e scarsa considerazione dei suoi concittadini e battuto sul campo dai suoi avversari, i quali in teatro paiono trionfare con l'antico repertorio favolistico, Goldoni in preda allo sconforto e all'amarezza, con un tono di malinconia che aleggia nei dialoghi dei protagonisti, si appresta al distacco dai suoi attori e collaboratori, congedandosi dalla società veneziana con quella che si può definire una *commedia del rimpianto*, che tuttavia è attenuato dall'incognita di un possibile destino migliore. Ecco che allora al disegnatore di stoffe affida tutto un suo ragionamento sulle prospettive future e sulla possibilità di successo in Moscovia, giacché Anzoleto – così come avviene per il poeta – tesse le trame delle sue opere:

⁴⁹ GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, Atto I, Sc. xv, in ID., *Opere*, cit., p. 1140.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. ZORZI, *Note al testo*, cit., p. 98.

⁵² Cfr. SQUARZINA, *La “trilogia della partenza”*, cit., p. 92.

Ghe dirò, se le me permette. Xè un pezzo, che i dessegni de sto paese piase, e incontra per tutto. Sia merito dei dessegnadori, o sia merito dei testori, i nostri drapi ha chiapà concetto. Xè andà via dei laoranti, e i xè stai ben accolti. Se gh'ha mandà dei dessegni, i ha avù del compatimento; ma no basta gnancora. Se vol provar, se una man italiana, dessegnando sul fatto, sul gusto dei Moscoviti, possa formar un misto, capace de piaser a le do nazion. La cossa no xè facile, ma no la xè gnanca impossibile. El mal grandò xè questo, che i ha falà in te la scielta, che mi son l'infimo dessegnador, e che 'l progetto bellissimo xè in pericolo per causa mia. Ciò non ostante ho risolto d'andar. Chi sa? Son stà compatiò, senza merito, al mio paese; posso aver sta fortuna anca via de qua. Farò el mio dover. De questo me comprometto; l'ho sempre fatto, e procurerò sempre de farlo; e se la mia insufficienza no permetterà che sia applaudido in Moscovia le mie operazion; almanco cercherò d'imparar; tornerò qua con delle nove cognizion, con dei novi lumi, e provvederò i mii testori, e servirò la mia patria, che ha sempre avudo per mi tanta clemenza e tanta benignità⁵³.

Nonostante la mestizia del tono, che si presume vi sia nelle sue parole per l'imminente abbandono del suo mondo, due forze agiscono nel ragionamento dell'Anzoleto/Goldoni: la prima è una grande *speranza* dell'avvenire, di trovare cioè in Francia un'accoglienza benevola. Egli auspica, infatti, in cuor suo di ottenere quella sistemazione dignitosa tanto desiderata, che in Patria gli è stata negata, ma che certamente il Re Luigi XVI vorrà offrirgli presso la sua corte.

In secondo luogo, per darsi coraggio ricorre all'*orgoglio* tutto personale del Goldoni riformatore, d'essere chiamato in Francia per la sua fama di innovatore della commedia delle maschere e questo lo lusinga non poco, ché forse in quei teatri gli sarà consentito – con maggior successo che in Italia – di mettere a frutto la sua Riforma dei caratteri.

La stessa Madama Gatteau non è che una metafora della Francia, è una proiezione inconscia della ricerca di sicurezza del Goldoni, il quale ormai in là con gli anni prepara psicologicamente il campo alla trasferta e cerca solidarietà e rifugio nel suo personaggio, che è in fondo rassicurante, avvolgente, nella sua corpulenta femminilità. «[A]nima di pulzella in un corpo infustito dagli anni»⁵⁴, tuttavia capace di “ingolosire” Zamaria, ella mira al più giovane Anzoleto, attirandolo a sé con le sue profferte amorose, e dunque attira a sé

⁵³ GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, cit., Atto I, Sc. XVI, p. 1141.

⁵⁴ SQUARZINA, *La “trilogia della partenza”*, cit., p. 98.

anche Goldoni, incoraggiandolo così ad intraprendere il suo viaggio verso la Moscovia/Parigi.

Come ha giustamente fatto notare Ludovico Zorzi: «[la] Francia-Moscovia-Europa era un'idea, un mito della coscienza, che soggiogava anche l'inquieto Goldoni, ed egli, nell'imminenza dell'incontro, tentava a modo suo di esorcizzarlo, rappresentandolo a se stesso sotto le spoglie del grottesco ma tranquillizzante campione di Madama Gatteau»⁵⁵.

Orgoglio e *speranza* sottendono perciò alla stesura della commedia, laddove la speranza è anche connotata dal voler vedere comunque il bicchiere mezzo pieno, dandosi coraggio mediante un ragionamento per il quale – secondo quanto attiene al più sano buon senso popolare – nel peggiore dei casi l'Anzoleto/Goldoni considererà il suo soggiorno in Russia/Francia come un periodo di apprendistato, vale a dire di perfezionamento e acquisizione di nuove tecniche da importare al suo ritorno in Italia.

La struttura della commedia è, infine, aperta, nel senso che tutto avviene nello spazio temporale di una serata, in casa del mercante Zamaria, durante una tavolata alla veneziana dove i rappresentanti della piccola borghesia, per lo più tessitori e disegnatori di stoffe come Anzoleto, banchettando e giocando alla meneghella interloquiscono fra di loro, commentando con uno "spicciolo" filosofare il dipanarsi della narrazione. Fin quando, nel finale della narrazione, tutto parrà rientrare nei binari della ragionevole "normalità": Anzoleto otterrà infatti l'amore di Domenica e Madama Gatteau andrà in sposa, com'è giusto che sia, al più maturo e bendisposto Zamaria.

Nonostante il suo addio all'Italia, Goldoni mantenne un legame sempre vivo con il suo Paese, che si tradusse in uno scambio di contatti epistolari con gli impresari veneziani ai quali – inizialmente in modo continuo – inviò diverse composizioni, soprattutto commedie destinate al Teatro S. Luca. «Si tratta della trilogia *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro*, *Le inquietudini di Zelinda*, e inoltre *Gli amanti timidi o sia L'imbroglione de' due ritratti*, *Il ventaglio*, *Chi la fa l'aspetti o sia I chiassetti del carneval* (1764-65), *La burla retrocessa nel contraccambio* (1775) [...], [ma anche numerose] opere buffe [di argomento vario] [...] come *Il re alla caccia* (1763, S. Samuele), *La finta semplice* (1764, S. Moisè), *La notte critica* (1765, S. Cassiano), *La cameriera spiritosa*, *Le nozze in campagna* (1768, entrambe [rappresentate] al S. Moisè), *I volponi* (1777), *Il talismano* (1779, Milano, [T]eatro alla Canobbiana); [oppure]

⁵⁵ Cfr. L. ZORZI, *Goldoni, Les adieux*, in *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, p. 279.

lo scherzo comico *La metempsicosi* (1776), [o ancora] l'intermezzo allegorico *Il disinganno in corte* (1777), [e infine] la fiaba *Il genio buono e il genio cattivo*, messa in scena dal Medebach al S. Giovanni Grisostomo nel 1767, [...] che si collocano nel solco del rapporto con Venezia lasciato in qualche modo sempre aperto, già all'indomani della partenza con la commedia *Il matrimonio per concorso*, rappresentata al S. Luca (1763)»⁵⁶.

Malauguratamente, però, la *Riforma del teatro* con la conseguente creazione dei "caratteri" messa in atto da Goldoni fu criticata anche a Parigi dai *Comédiens Italiens*, i quali proprio non ci si "raccapezzavano", né fu apprezzata dal pubblico francese, non in grado di coglierne la portata rivoluzionaria, avvezzo com'era alla grossolanità degli spettacoli-vecchia maniera. Eppure in Francia la creatività goldoniana fu in grado di creare autentici capolavori comici, come gli scenari dedicati ad Arlecchino: «*Arlequin valet de deux maîtres, Arlequin héritier ridicule, [...] Les amours d'Arlequin et de Camille, La jalousie d'Arlequin, [...] Arlequin, dupe vengée, Le portrait d'Arlequin, Le rendez-vous nocturne, L'inimitié d'Arlequin et de Scapin, Les métamorphoses d'Arlequin, L'amitié d'Arlequin et de Scapin, Arlequin complaisant, Arlequin philosophe, Les vingt deux infortunes d'Arlequin* (1764), *Arlequin et Camille esclaves en Barbarie, Arlequin joueur* (1765), *La bague magique* (1770), *Les cinq âges d'Arlequin* (1771), *Arlequin charbonnier* (1779)»⁵⁷ o come «*L'éventail, Les deux frères rivaux, Camille aubergiste* (tratto dalla *Locandiera*), *L'inquiétude de Camille* (1763), *La famille en discordes*»⁵⁸.

Fu, tuttavia, nelle rappresentazioni più tarde che il poeta parve, in parte, rinverdire il successo delle sue commedie di carattere e, in un certo senso, poté rincuorarsi – forse per un'ultima volta – della giustezza delle sue convinzioni drammaturgiche e della sua riforma, assistendo al trionfo de *Le bourru bienfaisant* (1771) presso la *Comédie Française*; successo che il commediografo tentò inutilmente di rincorrere e che invece non si ripeté nel successivo *L'avare fastueux* (1776), presentato alla corte del Re Luigi XVI⁵⁹, dove Goldoni lavorò anche come *maître-instituteur de langue italienne* delle principesse Clotilde ed Elisabetta di Borbone, sorelle del Re e residenti nella reggia di Versailles, dove i nobili trascorrevano gran parte delle vacanze.

⁵⁶ STRAPPINI, *Goldoni, Carlo*, cit.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. A. ZORZI, *Monsieur Goldoni: un veneziano a Parigi tra il declino di una repubblica e la morte di un regno* (1762-1793), Il Corbaccio, Milano 1993, p. 197.

Le bourru bienfaisant e *L'avare fastueux* conclusero, dunque, il processo della *Riforma* goldoniana. In un certo senso, con la fine della corte borbonica si esaurì anche l'esperienza letteraria – *Mémoires* a parte (1784-87) – e quella terrena del commediografo veneziano, che in seguito ai venti della Rivoluzione Francese (1789), spazzata via la monarchia e soppressi, prima dai *girondini* e poi dai *giacobini*, tutti gli appannaggi da essa concessi, caduto in miseria dopo la sospensione della pensione reale per deliberazione della *Convention National* (l'Assemblea Legislativa), condivise con Luigi XVI l'anno della morte, avvenuta – a distanza di neanche un mese dall'esecuzione capitale del sovrano (21 gennaio 1793) – nella soffitta di Rue Pavée Saint Sauveur, al numero 1, dove viveva in assoluta povertà e ormai quasi cieco, il 6 febbraio 1793.

Le accuse mosse in vita all'autore sull'amoralità e sulla licenziosità delle sue "commedie di carattere" hanno trovato sufficiente smentita nella critica che – dopo lungo indugiare (circa due secoli) – ha riconosciuto a Goldoni il valore del suo mondo fantasioso e del realismo psicologico dei suoi personaggi; "diagnosticando" quella sorta di impegno sociale che sta all'origine della sua drammaturgia e del suo modo di concepire il teatro⁶⁰.

La grande maestria del poeta di compagnia consisté difatti nel commediare la vita quotidiana all'aperto, nell'aver inaugurato un teatro sanguigno e moderno, parodiando le meschinerie del vecchio mondo e l'ipocrisia della società veneziana nei riguardi del "gioco" amoroso dei giovani⁶¹.

Goldoni seppe riprodurre magistralmente sulla scena la poesia delle "piccole cose", presentandoci tanti "cammei" quanti ce ne furono nella borghesia cittadina del suo tempo. I suoi furono autentici *tableaux vivants* nei quali l'autore mise alla berlina i costumi dei ceti più abbienti, ma parve concentrarsi, soprattutto, su quello popolare, delineandone minuziose scene di vita⁶². Assistendo alle quali ci sembra ancora di sentirne scorrere la linfa vitale dei personaggi e che nulla hanno a che fare con la ridondante monotonia delle rappresentazioni arcadiche, destinate a un'aristocrazia paludata e agonizzante, assai prossima alla decadenza, nel chiuso dei suoi sontuosi palazzi.

⁶⁰ Cfr. FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, cit., p. 67.

⁶¹ Cfr. CAVALLINI, *La dimensione civile e sociale del quotidiano*, cit., p. 73.

⁶² Cfr. SQUARZINA, *La "trilogia della partenza"*, cit., p. 99.