

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»
Università degli Studi di Firenze

con il contributo del

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

con il patrocinio di

Regione Toscana
Comune di Firenze

con la collaborazione di

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale

Le forme del comico

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di
Simone Magherini
Anna Nozzoli
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari
di diritti sulle immagini riprodotte
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

INDICE

Premessa dei curatori IX

LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi & mille burle facetissime & stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

ROBERTA TURCHI

ASPETTI DEL COMICO IN CARLO GOLDONI

In uno dei manuali di Letteratura italiana più adottati nell'Università, a proposito del grande commediografo veneziano Giulio Ferroni usa la felice metafora di *continente* rendendo bene l'idea della vastità dell'opera di Carlo Goldoni, della sua posizione preminente nel contesto, non solo italiano, del Settecento, della complessità che presenta lo studio di un autore che, eccezion fatta per il poema epico, praticò tutti i generi letterari. Con la metafora, significativamente assente nella prima edizione della *Storia della letteratura italiana* pubblicata presso Einaudi nel 1991, in primo luogo Ferroni intende sottolineare la difficoltà di orientarsi all'interno di «una ricchezza e varietà di esperienze, talvolta anche provvisorie e disordinate» al punto che «l'opera di Goldoni può sembrare [...] un vasto continente [...] pieno di contraddizioni, di pieghe oscure e percorsi tortuosi»¹.

Dal 1985, quando Mario Baratto, con un intervento destinato a segnare la fine di un'epoca di certezze, sostenne che era più appropriato parlare di «teatri» anziché di «teatro» di Goldoni², acquisizioni consolidate sul commediografo sono venute meno grazie all'intreccio di approcci interpretativi diversi che ha stabilito uno scambio fruttuoso fra professionisti della scena, studiosi della letteratura e studio-

¹ GIULIO FERRONI *et alii*, *Storia e testi della letteratura italiana: l'età della ragione e delle riforme (1690-1789); la rivoluzione in Europa (1789-1815)*, Milano, Mondadori/Università, 2014¹⁰, p. 62.

² MARIO BARATTO, *L'itinerario della commedia goldoniana*, in *La letteratura teatrale del Settecento (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1985, pp. 33-45.

si del teatro. Al rinnovamento di prospettive ha contribuito in grande misura l'Edizione Nazionale delle *Opere* di Goldoni edita da Marsilio che ha preso il via nel 1993 dopo un serrato confronto tra studiosi di orientamento diverso e il paziente lavoro di ricucitura e mediazione di Sergio Romagnoli. L'impresa che, al pari di tutte le edizioni nazionali, dà oggi qualche segno di sofferenza, è sorta per lo slancio congiunto di tre scuole: quella fiorentina, riunita intorno a Sergio Romagnoli, quella veneziana, guidata da Giorgio Padoan, quella padovana coordinata da Anna Laura Bellina nello studio dei libretti d'opera. Come ha ricordato di recente Siro Ferrone, l'Edizione Nazionale Marsilio «ha avuto anche il merito di chiamare a raccolta studiosi di diversa provenienza determinando l'integrazione delle competenze squisitamente filologiche con quelle storico-critiche e con quelle provenienti dal campo degli studi sulla storia dello spettacolo»³. È il criterio adottato, di procedere commedia per commedia, senza posizioni aprioristiche, affidando la cura di ciascun testo a studiosi di diverse discipline ha fatto sì che l'impresa assumesse il carattere di un vero e proprio laboratorio all'interno del quale ogni curatore si impegna «a restituire ciascun testo in una prospettiva filologica e critica “a tutto tondo”, attenta cioè anche alla fisionomia e alla fortuna del “testo spettacolare”»⁴. Vero è che dopo 25 anni alcune delle commedie uscite per prime avrebbero oggi necessità di aggiornamento, anche perché nel tempo la «ricognizione storica, morfologica e analitica» ha sempre più precisato il quadro all'interno del quale «si codificò la complessa tradizione testuale goldoniana»⁵. Procedendo per singole “unità testuali”, fin dall'inizio uno degli scopi dell'edizione è stato di riportare all'attenzione commedie situate fuori dal canone, trascurate dagli spettatori, dai lettori, nonché dagli specialisti. Precedute da *Il teatro illustrato* che, con prefazione di Cesare Molinari, riuniva le vignette delle edizioni Pasquali e Zatta⁶, tra il 1993 e il 1994 *Le baruffe chiozzotte*, *Una delle ultime sere di carnevale*, *La bottega del caffè* furono i primi tasselli di un'edizione che nell'idea dei componenti del comitato scientifico si presentava come modulare. Privi di un ordine

³ SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 171.

⁴ ANNA SCANNAPIECO, *Le edizioni dei testi*, ivi, p. 189.

⁵ Ivi, p. 188.

⁶ CARLO GOLDONI, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, introduzione di Cesare Molinari, Venezia, Marsilio, 1993.

numerico i singoli volumetti possono essere disposti nello scaffale secondo criteri variabili in modo da mettere in risalto ora l'ordine cronologico, ora le affinità tematiche, ora recuperando la disposizione con cui Goldoni realizzò le diverse raccolte del suo teatro.

Nonostante le 56 commedie pubblicate, siamo lontani dalla meta; mancano all'appello molti titoli e tra questi alcuni dei significativi. Inoltre, per restare nell'ambito della metafora suggerita da Ferroni, non disponiamo di una nuova mappa, per cui il lettore che voglia ripercorrere gli itinerari tracciati da Goldoni deve ancora usare l'antica bussola di Alessandro Giuseppe Spinelli⁷ e avanzare pazientemente nell'esplorazione supplendo alle assenze dell'Edizione Nazionale con l'edizione Ortolani, cui si sono rifatti tutti gli editori novecenteschi tranne Gianfranco Folena e Nicola Mangini per il volume da loro curato per Mursia⁸ e Marzia Pieri con l'antologia realizzata per Einaudi⁹, indispensabile premessa per l'Edizione Nazionale.

Malgrado le numerose tessere ancora mancanti, il criterio modulare scelto dalla commissione scientifica è l'unico che consenta di coinvolgere un pubblico sufficientemente curioso e preparato nel dinamismo di un autore che dal 1750 al 1788 avviò ben quattro edizioni delle sue commedie, ogni volta variandone la combinazione all'interno dei volumi secondo una logica non sempre facile da rintracciare, ma senza dubbio idonea a valorizzare la vitalità del testo, a rinnovarne l'interpretazione, stimolando il lettore a scoprire tra una commedia e le altre commedie del *corpus* il legame a raggiera a esse sotteso il quale è anche la risultante di una scrittura esercitata per professione, sotto l'urgenza del calendario delle stagioni teatrali. Nell'esperienza di Goldoni la comunicazione attraverso la stampa divenne qualcosa di vivo, originale, moderno. Oltre a una sensibilità molto avvertita rispetto alle questioni legate al rinnovamento culturale, fu proprio il rapporto diretto con il pubblico che frequentava le sale dei teatri a pagamento a spingerlo a cercare, anche con la stampa, la partecipazione dei lettori coinvolgendoli in un gioco di prospettive tanto più stimolanti quanto più mutevoli. E perché negli anni il loro «divertimento mentale» non si riducesse dalle soglie delle raccolte teatrali mantenne

⁷ ALESSANDRO GIUSEPPE SPINELLI, *Bibliografia goldoniana*, Milano, Fratelli Dumolard editori, 1884.

⁸ CARLO GOLDONI, *Opere*, a cura di Gianfranco Folena e Nicola Mangini, Milano, Mursia, 1968.

⁹ ID., *Teatro*, a cura di Marzia Pieri, Torino, Einaudi, 1992, voll. 3.

aperto un dialogo attraverso il quale, senza paludamenti accademici, parlare di teoria e di pratica della scena, entrare nel vivo delle polemiche di cui era protagonista ogni volta avendo l'accortezza di adeguare la propria immagine alle stagioni diverse della sua attività e della sua vita. Il suo modello di scrittore somigliava a quello tratteggiato in una delle digressioni metanarrative del *Tom Jones* e, alla pari del grande cuoco che Henry Fielding aveva assunto come termine di paragone, per un quarantennio (1750-1788) Goldoni alimentò l'appetito dei suoi lettori preparando per loro, come *Mirandolina* per il cavaliere di Ripafratta, «intingoletti» dai sapori sapientemente graduati a assortiti. Dopo oltre due secoli l'invito a sedersi al tavolo vale anche per noi e diventa tanto più stimolante se consideriamo almeno uno dei diversi menu di cui entrò a far parte *La locandiera*. Ma prima di cominciare è utile avere presente quali commedie Goldoni riunì nei primi tre volumi della Paperini, pubblicati nel 1753:

TOMO PRIMO

1. IL TEATRO COMICO
2. LA PAMELA
3. LA BOTTEGA DEL CAFFÈ
4. IL BUGIARDO
5. LA SERVA AMOROSA

TOMO SECONDO

1. IL CAVALIERE, E LA DAMA
2. IL MOLIERE
3. L'ADULATORE
4. IL TUTORE
5. LA LOCANDIERA

TOMO TERZO

1. L'AVVENTURIERE ONORATO
2. IL CAVALIERE DI BUON GUSTO
3. LA VEDOVA SCALTRA
4. LE FEMMINE PUNTIIGLIOSE
5. IL SERVITORE DI DUE PADRONI

La *princeps* della commedia più famosa si trova, dunque, nel secondo tomo dell'edizione fiorentina, avviata dall'autore dopo la clamorosa rottura con il capocomico Medebach e con il tipografo Giuseppe Bettinelli. Secondo la regola impressa alla nuova raccolta, il tomo riuniva cinque commedie: *Il cavaliere e la dama* (1749), *Il Mo-*

liere (1751), *L'adulatore* (1750), *Il tutore* (1752), *La locandiera* (1753). Di esse solo l'ultima era inedita; le altre erano apparse nella Bettinelli: *Il cavaliere e la dama* un anno prima dell'inizio della lite, *Il Moliere*, *L'adulatore*, *Il tutore* nei tomi iv e v dell'edizione veneziana che Goldoni rifiutava in quanto «spuria, imperfetta, deforme», priva dei paratesti «tanto utili e necessari per l'intelligenza e per il decoro dell'opera e dell'autore»¹⁰. Al pari del primo e dei volumi fiorentini a venire anche il secondo era calato nel fuoco della polemica ed era costruito con criterio concorrenziale rispetto ai tomi delle *Commedie* goldoniane che Bettinelli e Medebach continuavano a pubblicare in Venezia senza il consenso dell'autore, ma nel pieno diritto loro riconosciuto dalle legge allora vigente in materia di stampa.

Apriva il secondo volume fiorentino *Il cavaliere e la dama*, «una delle più dilette figliuole» dell'ingegno¹¹ dell'autore. Rappresentata per la prima volta a Verona nell'estate del 1749, con la *Putta onorata*, *La buona moglie*, *La famiglia dell'antiquario*, costituisce un gruppo di commedie coeve attraverso cui Goldoni metteva sotto la propria lente lo stile di vita nobiliare. Commedia politica, che «riflette la crisi morale dell'aristocrazia»¹², *Il cavaliere e la dama* rappresentò per Goldoni un punto di passaggio importante nello sviluppo della sua idea di comicità, nella realizzazione di un «ridicolo nobile, senza mendicarlo dalla caricatura dei volti o dell'abito»¹³ che lo portò con forte anticipo su Diderot verso «una nuova drammaturgia fondata sulle *conditions*»¹⁴.

La linea avviata nel primo volume Paperini con il recupero della *Prefazione* del 1750, con *Il teatro comico*, con la *Pamela*, «commedia senza maschere», proseguiva, dunque, con la commedia collocata in apertura del secondo, salvo subire una correzione con una pièce della complessità del *Moliere*. Da una commedia dell'anno comico 1749-50

¹⁰ Lettera dell'avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia la quale servi all'Autore di Manifesto per la presente sua edizione, ed ora nella medesima tiene luogo di Avviso, o di Prefazione, in CARLO GOLDONI, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche i*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2009, p. 193.

¹¹ CARLO GOLDONI, *A Sua Eccellenza la Signora Donna Paola Visconti Arese Litta*, dedica di *Il cavaliere e la dama*, a cura di Franco Arato, Venezia, Marsilio, 2003, p. 59.

¹² FRANCO ARATO, *Introduzione* a CARLO GOLDONI, *Il cavaliere e la dama*, cit., p. 10.

¹³ CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, ivi, p. 62.

¹⁴ FRANCO FIDO, *Le professioni e il lavoro nel teatro di Goldoni*, in *Carlo Goldoni. Mestieri e professioni in scena con inediti dagli archivi pisani*, a cura di Roberta Turchi, numero monografico di «La rassegna della letteratura italiana», CXI, s. IX, n. 2, luglio-dicembre 2007, p. 10.

si passava a quella andata in scena a Torino nella tournée dell'estate del 1751 e saltando a piè pari l'esperienza delle 16 commedie nuove era presentato ai lettori un documento significativo del «repertorio professionale e artistico» goldoniano. Era stata la freddezza con cui i torinesi avevano accolto le commedie della passata stagione veneziana (quella fatidica del '50-'51) a spingere l'autore a cercare un soggetto che meglio rispondesse ai «costumi» e al «genio» di una «nazione» vicina «aux moeurs et aux usages des François»¹⁵ e poiché tra gli spettatori subalpini c'era chi a ogni sua novità commentava dicendo «c'est bon, mais ce n'est pas du Moliere»¹⁶, Goldoni reagì con atteggiamento di sfida, con una pièce a carattere storico di cui era protagonista il grande commediografo francese. Del retroscena, però, non fece parola nelle pagine liminari della commedia e tanto nella dedica a Scipione Maffei, quanto nell'*Autore a chi legge* preferì spiegare il motivo per cui, contraddicendo a quanto detto nel *Teatro comico*¹⁷, aveva rinunciato alla prosa in favore del martelliano. A un primo impatto, pertanto, il lettore era colpito dal verso, fedele all'alessandrino francese, dalla celebrità del protagonista, dalla collocazione della commedia (seconda del II tomo) in perfetta rispondenza con la *Pamela* (seconda del I tomo), cioè da aspetti che immediatamente situavano l'operato di Goldoni in un contesto europeo. Sarebbe stata la lettura della commedia a rivelargliene l'originalità, perché questo Molière non ha nulla di molieresco, è piuttosto il protagonista di «uno di quei "drame bourgeois avant lettre", con i quali Goldoni si muove in direzione di un "genre sérieux" italiano»¹⁸. La scelta di portare sulla scena le macchinazioni della «cabala dei devoti» contro il *Tartuffe* faceva sì che il

¹⁵ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. II, ch. 12, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1973³, I, p. 295. Nel *Teatro comico*, Orazio, rivolto a Lelio dice a proposito del poeta comico della sua compagnia che è diventato «compositore di commedie [...] dopo un lungo studio, una lunga pratica ed una continua instancabile osservazione del teatro, dei costumi e del genio delle nazioni» (III.2.39).

¹⁶ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. II, ch. 12, cit., p. 295.

¹⁷ A proposito della commedia in versi, Ottavio rivolgendosi a Lelio aveva espresso un giudizio molto netto in un battuta del terzo atto del *Teatro comico* presente nelle edizioni Bettinelli e Paperini: «Venero gli antichi, rispetto i moderni, ma non sono di ciò persuaso. La commedia deve essere in tutto verisimile, e non è verisimile che le persone parlino in verso. Oh, mi direte, il verso non si ha da conoscere, e dee all'orecchio parer prosa. Se non si ha da conoscere il verso, se deve parer prosa, dunque scrivete in prosa» (III.2), dalle *Note* alla commedia in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., II, p. 1334.

¹⁸ BODO GUTHMÜLLER, *Introduzione* a CARLO GOLDONI, *Il Molière*, a cura dello stesso Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004, p. 29.

personaggio positivo – Moliere – fosse al centro e i suoi denigratori ai margini secondo il principio enunciato da Orazio nel *Teatro Comico* proprio prendendo le distanze dal maestro francese:

quando si vuole introdurre un cattivo carattere in una commedia si mette di fianco, e non in prospetto: che vale a dire, per episodio, in confronto del carattere virtuoso, perché maggiormente si esalti la virtù, e si deprima il vizio (*Il teatro comico*, II.3.24).

Intorno a Molière, situato al centro, si disponevano, pertanto, i personaggi negativi di Tartuffe stesso modificato in «il signor Pirlone», della Bejart, rivale in amore e in scena della figlia Guerrina, di Leandro e del conte Frezza, due rappresentanti del pubblico. L'azione, compresa tra le ore antecedenti la prima dell'*Impostore* e il momento in cui il successo della commedia medesima segna la vittoria della virtù sul vizio con il trionfo di Molière, esigeva di nuovo il ricorso alla tecnica del teatro nel teatro e mentre nel *Teatro comico* erano affrontati in primo luogo «i principi e le regole» della riforma, ora, rispetto alla commedia manifesto, era tratteggiato con più decisione il carattere del poeta della compagnia, dato che Molière altro non era che un *alter ego* di Goldoni stesso. Un robusto filo legava così il secondo tomo al primo della Paperini. *Teatro comico* e *Moliere* venivano a formare una sorta di dialogia sul teatro intorno alla quale in tempi diversi, alcuni più ravvicinati altri meno, si sarebbero disposte per attrazione altre commedie. Prima fra tutte *L'avventuriere onorato*, composta nel «concitato periodo delle sedici commedie nuove» (Venezia, 13 febbraio 1751)¹⁹, prima commedia del terzo volume, dove, attraverso la «personalità mutante»²⁰ del veneziano Guglielmo, Goldoni parlava di sé e dalla soglia del testo autorizzava il lettore a ravvisarlo nella singolare figura di quel settecentesco avventuriere che, nonostante la vita “randagia”, era onorato: esente, cioè, dal difetto dell'impostura da cui è, invece, afflitto Lelio, il poeta in cerca di occupazione presente nel *Teatro comico*.

Saldamente unito alla commedia che «Prefazione può dirsi alle [...] commedie»²¹, *Il Moliere* è prezioso anello di congiunzione con

¹⁹ LUIGI SQUARZINA, *Introduzione a CARLO GOLDONI, L'avventuriere onorato*, a cura di Bianca Danna, Venezia, Marsilio, 2001, p. 29.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, premesso a *Il teatro comico*, in *Tutte le opere*, cit., II, p. 1045.

le due successive: *L'adulatore*, del 1750, e *Il tutore*, del 1752, due *pièces* tra le meno note, ma documento sia della vasta sperimentazione condotta nel triennio 1750-'53, sia di un processo creativo, di necessità intenso e veloce, realizzato per associazioni, per riprese o per contrasti. Anche di questo fatto, di una scrittura radicata nell'esperienza della scena, l'«artista-artigiano»²² Goldoni parlava al lettore attraverso una calcolata disposizione dei testi che fa scattare illuminazioni e nessi improvvisi. A farci riscoprire il legame genetico tra *L'adulatore* e *Il Moliere* (ricordiamo che nel volume Paperini l'ordine di successione di queste due commedie è invertito) aiutano le riflessioni di Odoardo Bertani in margine alle regie di Augusto Zucchi e di Giorgio Pressburger che negli anni Ottanta del Novecento – in un periodo di dilagante corruzione politica – trassero dall'oblio la commedia di cui don Sigismondo, segretario di don Sancio, governatore di Gaeta, è il protagonista «corrotto e corruttore» all'interno di un «mondo di profittatori e di malversazioni»²³. Mentre sottolineava la «struttura a grande orchestra» di «una commedia di avvincente progressione», Bertani metteva in evidenza la parentela di don Sigismondo con il moleriano Tartuffe di cui il personaggio goldoniano possiede «l'abilità nei maneggi, [...], l'arte di insinuarsi» mediante la parola usata «per avidità di denaro, [...] per lascivia e anche per esercizio di potere»²⁴. Una somiglianza che nei *Mémoires* il commediografo mascherò invitando a un confronto con *Le flatteur* di Jean Baptiste Rousseau e *Le méchant* di Gresset, salvo lasciarla trasparire con la descrizione del carattere:

Cet home n'est pas flatteur uniquement pour le plaisir de l'être, comme le méchant de Gresset, la flatterie n'est chez lui que le moyen pour parvenir à satisfaire ses vices²⁵.

«Orgueilleux, libertin, et avide d'argent»²⁶, tanto nella redazione apparsa nella Bettinelli spuria, quanto in quella consegnata dall'autore alla Paperini, don Sigismondo muore per avvelenamento in un

²² SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 79.

²³ ODOARDO BERTANI, *Bustarelle del Settecento: «L'Adulatore»*, in *Goldoni. Una drammaturgia della vita*, Prefazione di Guido Davico Bonino, Milano, Garzanti, 1993, p. 73.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. II, ch. 8, cit., p. 274.

²⁶ *Ibidem*.

fosco finale che fu riscritto solo in vista dell'edizione Pasquali. Sono i servitori, con a capo un onesto Brighella, a coalizzarsi, a difendere le loro ragioni di salariati e infine a toglier di mezzo l'infame con l'apporto decisivo del cuoco. Questi domestici, nonostante che portino ancora la maschera, che conservino i nomi della tradizione comica, che nelle loro battute il veneziano, il bergamasco, il bolognese, il fiorentino, il genovese si intreccino nella sinfonia dialettale tipica dell'arte, nonostante tutto ciò «non appartengono al farsesco». Goldoni ne scopre l'umanità e quindi la dignità e contrappone dei «subalterni [...] laboriosi» a «padroni, che dovrebbero rappresentare la parte seria della commedia e che invece, ritratti nella loro vanità, nella loro corruzione, nella loro incapacità, stanno assumendo essi il momento del ridicolo»²⁷.

In questo caso sulla comicità prevale la satira ed è per questa ragione che per il personaggio dell'*Adulatore* il commediografo derogò dal principio di ritrarre di scorcio «il vizio» e a un *Molière* secondo Goldoni fece seguire nel tomo fiorentino un ribaldo alla maniera di Molière.

Sempre a proposito dell'*Adulatore* nei *Mémoires*, a riprova di come nella sua «imagination» «dans ce tems-là très vive et très prompte»²⁸ una commedia germinasse da un'altra, il vecchio Goldoni narrava che questa aveva preso forma all'interno del gruppo delle 16 commedie nuove per via di dissomiglianza rispetto al *Bugiardo*.

Le sujet d'un menteur, qui étoit moins vicieux que comique, m'en suggéra un autre plus méchant et plus dangereux: c'est le *Flatteur*²⁹.

La genesi sarà stata questa senz'altro, ma allorché si trovò a collocare *L'adulatore* nella Paperini la pose, *et pour cause*, vicino a *Il tutore* (1752) che per un verso condivide con essa la cupezza a causa del reato di «ratto con seduzione» compiuto da Lelio per un altro è filiazione diretta del *Bugiardo* – in quarta posizione nel primo tomo – poiché segna un'ulteriore e più grave tappa nella carriera bulesca del figlio di un uomo di specchiata onestà (non a caso *Il Bugiardo* e *Il tu-*

²⁷ GIORGIO PADOAN, *Gli Arlecchini di Carlo Goldoni*, in *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio, Pier Mario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, p. 99.

²⁸ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. II, ch. 8, cit., p. 272.

²⁹ Ivi, p. 273.

tore saranno collocate l'una di seguito all'altra nel t. II Pasquali). Dalla casa di un personaggio pubblico che vive nel meridione a quella di cittadini veneziani agiati la famiglia è divorata dal degrado; ora, però, il vizio è ripreso di tre quarti e in risalto sta la virtù. Il protagonista, il tutore, non è «de quella razza che scortega e tradisce i so pupilli»; Pantalone è lontano dal Triticone del 1734 e dall'Orazio del 1757 (rispettivamente tutori in un intermezzo e in una commedia omonimi: *La Pupilla*). Fedele al suo mandato, Pantalone si trova a tener testa al disordine morale che minaccia la famiglia della pupilla e la sua. La virtù di Rosaura, orfana di padre, è messa in serio pericolo da Ottavio, zio tanto infingardo e goloso da risultare caricaturale, da Beatrice, la madre, che gelosa della figlia si serve di lei «per osel de rechiamo» (I.19.1), da Corallina, la cameriera che, «alla pari delle più tristi cameriere dei romanzi libertini inglesi»³⁰ si fa complice per denaro di Lelio nel sequestro di Rosaura. Giungendo a tempo nell'appartamento del sestiere di Castello dove Lelio ha nascosto la giovane, Pantalone ne preserva l'illibatezza e alla fine le cose si agguistano ponendo a tacere lo scandalo: Rosaura convola a nozze con Florindo, di cui è innamorata, Lelio appaga la sua avidità sposando Beatrice, la madre della fanciulla, vedova e in possesso di una cospicua dote. Con il suo intervento il vecchio ha salvato la pupilla dal disonore e il figlio dalla giustizia, ma è all'altezza del suo compito genitoriale solo perché, come già nell'*Uomo prudente*, ha agito in difesa del buon nome della famiglia e per quieto vivere prende per buono il «pentimento» di Lelio che lo prega di «non abbandonarlo con al sua direzione» (III. ultima. 17). Se così la storia non si fosse conclusa, il delitto commesso avrebbe portato Lelio davanti al tribunale degli Esecutori contro la bestemmia i quali nel caso di rapimento «di una fanciulla ad oggetto di contrarre matrimonio colla medesima» avrebbero tuttavia proceduto con «pena più mite, e ciò a motivo del ratto, dell'ingiuria fatta ai parenti, e degli scandali che possono derivarne, secondo la qualità del fatto e delle persone»³¹.

Nove anni dopo, nell'Autore a chi legge dell'edizione Pasquali, Goldoni specificò che con il «carattere di Beatrice» aveva inteso ri-

³⁰ GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo iii 1750-1753*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 285.

³¹ MARCO FERRO, *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia, presso Andrea Santini e figlio, 1847², II, p. 591.

volgersi «alle Madri pazze, a quelle Madri, che amando ad onta dell'età la conversazione, si servono delle Figliuole per coltivarla»³². Ginette Herry, nella biografia ragionata del commediografo, ha giustamente rilevato come Beatrice, madre anaffettiva, tanto da essere rivale della figlia e da strumentalizzarla, richiami la Luigia dell'*Adulatore*, mamma di Isabella, e con lei la Beatrice dell'*Uomo prudente*. Seguendo il filo cronologico, la studiosa non si accorge, però, che il competitivo rapporto madre-figlia, frutto della materna incapacità di accettare l'invecchiamento, è uno dei motivi strutturanti del secondo tomo fiorentino che a partire da *Il Moliere* passa a *L'adulatore* e si trasmette a *Il tutore*³³. Nello specifico goldoniano il tema era sicuramente allusivo, faceva riferimento alle tensioni interne alla compagnia attoriale per l'antagonismo tra prima e seconda donna; ciò non toglie che toccasse un punto nevralgico del dibattito sull'educazione, e sull'educazione muliebre in particolare, tanto vivo nel Settecento.

Rispetto a questo quadro, come si colloca *La locandiera*? Dato per acquisito che Goldoni la pubblicò nel secondo volume Paperini per battere sui tempi Medebach e Bettinelli, quale rapporto congiunge la *pièce* alle altre del tomo? Per rispondere all'interrogativo proviamo a mettere occhiali settecenteschi e goldoniani. Lo hanno fatto Sara Mamone e Teresa Megale dimostrando nell'introduzione e nel commento al testo dell'Edizione Nazionale come la commedia nascesse «dagli attori» della compagnia Medebach³⁴ e contenesse riferimenti in codice alla vita di coppia dei coniugi Marliani, interpreti dei personaggi di Fabrizio e di Mirandolina³⁵. Non per questo lo strumento d'epoca ha esaurito la sua funzionalità e indossandolo dobbiamo innanzitutto consultare anche noi, come Goldoni, i due «libri del teatro e del mondo». Dal punto di vista teatrale è noto che «la locanda è un luogo topico del teatro comico» e Franco Fido l'ha indagata in quanto «crocevia di incontri e [...] metafora del teatro

³² CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge* premesso a *Il tutore*, in *Tutte le opere*, cit., IV, p. 142.

³³ Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo iv, 1753-1755*, cit., pp. 32-47.

³⁴ SARA MAMONE, *Introduzione* a CARLO GOLDONI, *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 13-43, in particolare p. 35.

³⁵ TERESA MEGALE, *Commento* a CARLO GOLDONI, *La locandiera*, cit., pp. 235-236.

stesso»³⁶; altrettanto assodato è che il personaggio di Mirandolina segna il punto più alto nella carriera della serva padrona che muove i suoi primi passi nel Settecento contemporaneamente a Venezia con Vespetta, scaltra cameriera nel *Pimpinone* di Pietro Pariati, e a Siena con la Pasquina di Angelo Jacopo Nelli.

Per l'altro versante penso sia legittimo chiedersi di quale reputazione godesse nel Settecento una donna esercente una professione non nobile, a contatto con una clientela variegata di ambo i sessi, e che per di più se, come Mirandolina, mancava di padre, viveva sotto lo stesso tetto con colui che il padre, prima di morire, le aveva destinato in sposo. In un saggio su *La donna e la giustizia penale veneziana nel secolo XVIII*, Madile Gambier, componente di un'équipe di ricerca coordinata da Gaetano Cozzi, ha recuperato, nell'ormai lontano 1980, gli atti del processo a carico di Vittoria Tognetti, chiamata a rispondere dell'«imputazione di mala-vita» davanti al tribunale degli Esecutori contro la bestemmia. La Tognetti, che gestiva un'osteria, aveva il torto di dare un cattivo esempio, di far «mormorare [...] per starsene lontana dalla Chiesa» e di «vivere “scandalosamente” con Lorenzo, un suo cameriere, anche se [...] su quest'uomo nessun può trovar niente da ridire, né mai è stato inteso bestemmiare»³⁷. La condotta dell'accusata escludeva i reati di adulterio e di attività di meretricio, eppure erano bastati un «atteggiamento indipendente» e la «brama di godere la sua libertà» per denunciarla³⁸.

Leggendo di questo caso, risalente al 1786, il confine tra mondo e teatro si fa veramente sottile e sulla sua linea si affaccia il grande tema del rapporto tra teatro e diritto nella scrittura di Goldoni, cui hanno dato un contributo di alto profilo le ricerche di Maria Augusta Morelli Timpanaro e quelle condotte di Anna Sansa per la tesi di dottorato di ricerca discussa a Paris-Sorbonne nel giugno 2017³⁹.

³⁶ FRANCO FIDO, *Locande a teatro da Goldoni a Lessing*, in *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 109-121. L'espressione è tratta da TERESA MEGALE, *Commento*, cit., p. 243.

³⁷ MADILE GAMBIER, *La donna e la giustizia penale veneziana nel XVIII secolo in Stato, società e giustizia nella Repubblica Veneta (sec. XV-XVIII)*, a cura di Gaetano Cozzi, Roma, Jouvence, 1980, p. 559.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ A più riprese Maria Augusta Morelli Timpanaro ha pubblicato i documenti re-

Torniamo a *Mirandolina*. Noi la ammiriamo per un progetto di vita che, scavalcando i secoli, la rende nostra contemporanea; ma se la restituiamo al suo tempo, nel 1753 il desiderio «di rompere un costume di sudditanza, di ruoli assegnati [alla donna] nell'eterno gioco dei sessi»⁴⁰, doveva conferire al personaggio una forte dose di ambiguità. In proposito la cartina di tornasole è offerta da tre battute presenti nella Paperini – di cui stiamo parlando –, poi modificate o addirittura soppresse nella Pasquali. Le prime due si trovano nella scena IV del primo atto. Entrando «dalla sua camera», il cavaliere di Ripafratta si inserisce nel dialogo tra il marchese di Forlipopoli e il conte di Albafiorita, entrambi ammiratori della locandiera. Lo scopo molto concreto del loro corteggiamento è chiaro nelle parole del conte, spia della sua volgarità. Rivolto al marchese, Albafiorita monetizza le sue galanterie:

Non avrei speso più di mille scudi in pochi mesi, se non conoscessi che sono bene impiegati (I.4.17)⁴¹.

E poco dopo, tornando sul medesimo tasto:

Cospetto di Bacco! Io era avvezzo con pochi paoli a battere tante porte. Ho speso tanto con costei, e non ho potuto toccarle un dito (I.4.24)⁴².

Portato al punto di giusta cottura con il brindisi e lo svenimento, Ripafratta non si mostrerà meno rozzo, anzi la scarsa dimestichezza con le donne combinata con la misoginia lo spingerà oltre. Nella sua mentalità la boccetta d'oro del valore di dodici zecchini dovrebbe

lativi all'attività forense svolta da Goldoni durante il soggiorno toscano: *Carlo Goldoni e Pisa: ricerca e documenti inediti in Archivio di Stato*, in «La rassegna della letteratura italiana», CVIII, s. IX, n. 2, luglio-dicembre 2004, pp. 401-443; con Giancarlo De Fecondo ha curato gli atti dei processi raccolti nel volume *Carlo Goldoni avvocato a Pisa (1744-1748)*, Bologna, il Mulino, 2009; altri documenti reperiti sempre dalla Timpanaro e da Giancarlo De Fecondo si leggono nella seconda parte del volume *Carlo Goldoni. Mestieri e professioni in scena*, cit., pp. 157-221 (*L'avvocato Goldoni. Dagli archivi pisani*); ANNA SANSÀ, *L'écriture juridique et théâtrale de Carlo Goldoni, "Avocat vénitien": thématiques, rhétorique, style*, tesi discussa nell'ambito del Doctorat International en Études italiennes le 13 juin 2017, condotta sous la direction de Andrea Fabiano, Professeur, Université Paris-Sorbonne.

⁴⁰ ODOARDO BERTANI, *Mirandolina una e ...*, in *Goldoni. Una drammaturgia della vita*, cit., p. 45.

⁴¹ La variante si legge a p. 40 dell'edizione citata di *La locandiera*.

⁴² *Ibidem*.

dargli dei diritti e lo rende pressante al punto da garantire a Mirandolina che «se andrà in camera sua “*si chiamerà contenta*”» (III. 4.19)⁴³. Quando prende atto che non arriva a niente, perché Mirandolina «nella dialettica di passione e di finzione»⁴⁴ ha affidato al ferro da stiro, un oggetto quotidiano del lavoro femminile, il compito di dare segno della decisione «di chiudere il gioco e di rientrare nelle regole»⁴⁵, allora il cavaliere si dice pronto a essere brutale pur di soddisfare la propria «passione»: e qui Goldoni impiega la parola nel significato primo di “tormento fisico”:

Oh maledetto il punto in cui ho principato a mirar costei! Son caduto nel laccio, e non vi è più rimedio. Nasca quel che sa nascere, di qui non parto senza qualche ristoro alla mia passione. Lo comprenderò a qualunque costo, anche a costo della mia vita medesima, e se Mirandolina, dopo avermi innamorato a tal segno sarà crudele con me, giuro al Cielo, sarò risoluto con lei (III.7)⁴⁶.

Accorciato, il breve monologo recita nella Pasquali:

Oh maledetto il punto in cui ho principato a mirar costei! Son caduto nel laccio, e non vi è più rimedio. (III.7)

Ci sono buone ragioni, dunque, soprattutto nella versione della *princeps*, per definire la commedia inquietante⁴⁷. Sarà con il matrimonio con Fabrizio, ovvero dopo la sua sconfitta, che Mirandolina recupererà la propria onorabilità e gestirà la sua impresa nel rispetto degli obblighi e delle gerarchie sociali, ma questa parte prosaica della sua esistenza non ci è dato vederla. Nelle ore che vanno dal mattino alla sera di un giorno di carnevale, Mirandolina con il suo comportamento offre un esempio di disordine morale non meno riprovevole di quello dato da don Sigismondo, segretario disonesto, da Lelio, figlio mascazone, da Luigia e Beatrice, due madri snaturate.

⁴³ Cfr. anche GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo iii 1750-1753*, cit., p. 490.

⁴⁴ BAROLO ANGLANI, *Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983, p. 214.

⁴⁵ Ivi, p. 216.

⁴⁶ La battuta si legge nel *Commento* alla commedia, a pp. 290-291 dell'edizione citata. Cfr. anche GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo iii 1750-1753*, cit., p. 490.

⁴⁷ BAROLO ANGLANI, *Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia*, cit., p. 259.

La sua condotta è in contrasto con la prudenza raccomandata da Pantalone:

no se va sole – dice Pantalone a Beatrice –. Le donne sole no le sta ben, no le par bon. I omeni, co i vede le donne sole, i dise che le va a cercar compagnia. I zira, i tenta, i se esibisse, i le incozza, e po i la venze; e tante de ste patrone che va fora de casa con una maschera indifferente, le torna a casa con una maschera de poca reputation (*Il tutore*, I. 5. 20).

Ma più dell'*Adulatore*, più del *Tutore*, nel secondo volume della Paperini a essere in rapporto con *La locandiera* è *Il cavaliere e la dama*: le due commedie, l'una in chiusura, l'altra in apertura del tomo, sono speculari e non solo per quanto riguarda la disposizione.

Donna Eleonora, nobile napoletana, è costretta alla solitudine a causa dell'esilio del marito, colpevole di aver ucciso un uomo in duello. In ristrettezze economiche, non viene meno al «decoro della sua nascita»; conserva un dignitoso riserbo cercando di rimediare allo stato di bisogno con lavori di ricamo che, tuttavia, non le procurano il denaro sufficiente neppure per un ménage modesto. Don Rodrigo, «cavaliere generoso e prudente», segretamente innamorato di lei, vorrebbe aiutarla. Ai ripetuti inviti di Colombina, la cameriera, che la esorta ad accettare il soccorso, la dama risponde ogni volta opponendo un principio di comportamento saggio, valido per ogni donna prudente e onorata:

Una donna che chiede è poi soggetta a concedere; e l'uomo che dona non ha intenzione di gittare il suo senza speranza di ricompensa (*Il cavaliere e la dama*, I.1.25)

io sono una dama d'onore; [...] sopra tutto mi sta a cuore il mio decoro e la mia reputazione (ivi, I.4.20)

Il cuor degli uomini non si conosce. Se non ha cattiva intenzione, può averla un giorno. Perdendo io di stima verso di lui, può egli arrogarsi dell'autorità sopra di me. No, no, morir piuttosto, ma sostenere il decoro (ivi, I.6.9)

se vedrò che la presenza di don Rodrigo possa mettere in maggior pericolo la mia virtù, priverommi ancora di quest'unica conversazione, volendo io tutto sacrificare al dovere di sposa fedele, di donna onesta e di dama povera, ma onorata (ivi, I.6.10)

Per lo stesso motivo è riluttante di fronte a don Anselmo, vecchio mercante galantuomo, il quale, gentilmente, non le mette fretta per la riscossione del semestre d'affitto: potrà versargli l'importo di venti scudi «quando le tornerà più comodo» (ivi, 1.2.32). Al fine di non urtare la sensibilità della dama, i due uomini, di classe sociale diversa, ma entrambi mossi da oneste intenzioni, agiscono accortamente, ricorrono a stratagemmi che evitino un passaggio diretto di denaro, eventualità quanto mai rischiosa e compromettente per il buon nome di una donna, non solo nobile. Alla fine giungerà la notizia della morte di don Roberto, del consorte esiliato il quale con una lettera raccomanda a don Rodrigo la custodia della sposa. In ubbidienza alla volontà del defunto sposo, allora, e secondando la propria inclinazione Eleonora convola a seconde nozze.

Mirandolina, imprenditrice in buone acque, che civettando colleziona gioielli e mette a rischio la sua virtù è agli antipodi di Eleonora, esempio di retto vivere per tutte le putte e mogli onorate. Per Eleonora il matrimonio con don Rodrigo premia un sentimento cresciuto nella difficoltà, non esibito, alimentato da stima; per Mirandolina, che si è spinta troppo oltre nella sfida, le nozze con Fabrizio sono un rimedio, se non una sconfitta o una pena, senz'altro il modo per «mettere al coperto» la sua «riputazione» (III.13).

Dall'inizio alla fine del volume, o viceversa, spettava al lettore trovare altri spunti (confrontare don Rodrigo e il cavaliere di Ripafratta, i servi, i nobili, le madri tra loro, ecc.), ma la volontà dell'autore spingeva al paragone tra Eleonora e Mirandolina, alfa e omega del secondo tomo Paperini che, nella varietà di personaggi, di temi, di ambienti, non era un semplice insieme di commedie. Esso costituiva una unità compatta, calibrata, che poteva essere utilizzata per un repertorio scenico, ma che esigeva di essere letto come un libro anche per verificare la coerenza tra i testi e il proponimento con cui l'autore aveva principiato a comporre⁴⁸. Era il 1753, lo scontro tra i rigoristi guidati dal domenicano Daniele Concina e i fautori della riforma delle scene era in pieno svolgimento; Goldoni aveva necessità

⁴⁸ «Quando si studia sul libro della Natura, e del Mondo, e su quello della speranza, non si può per verità divenire Maestro tutto d'un colpo; ma egli è ben certo, che non si diviene giammai se non si studiano codesti libri», CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge* (Prefazione del 1750) in *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche i*, cit., p. 95.

di mandare un segnale forte e rassicurante: non per caso dalle soglie degli *Autori a chi legge* dichiarava di aver voluto rappresentare «in due soggetti nobili – donna Eleonora e don Rodrigo – l'esempio della vera Virtù»⁴⁹ e in *Mirandolina* l'odioso «carattere delle incantatrici sirene»⁵⁰.

⁴⁹ CARLO GOLDONI, *A Sua Eccellenza la Signora Donna Paola Visconti Arese Litta*, dedica di *Il cavaliere e la dama*, cit., p. 59.

⁵⁰ ID., *L'Autore a chi legge* premesso a *La locandiera*, cit., p. 124.

