

Le emozioni dello spettatore e Goldoni

Marzia Pieri (Università di Siena)

La passione pe' teatri ella è più ardente oggi-giorno, che non l'è stata giammai. Tutto il mondo vuol essere spettatore, e ciascuno ne prende quella parte che può. Chi è fatto soltanto per appagar l'esteriore de' sensi, incantato dalla magnificenza delle decorazioni e dalla sveltezza delle danze, dalla lusinghiera musica e da una tenera pieghevole voce, nulla cerca più oltre. Chi poi ha sortito una tempra più fina, rapir si lascia da forza ignota a prender partito pel soggetto che rappresentasi, e gode di essere insensibilmente ingannato dalla verisimile finzione del dramma. Né avvi solo chi pianga davvero al pianto simulato della finta Didone, e chi rida a tutta possa all'astuzie di un Davo; ma chi anche per lungo tratto l'orme di tal finzione nel suo cuor conservando, le mediti, le riproduca in se stesso, e ne favelli sovente col medesimo ardore ne' privati colloqui. Chi finalmente è fornito d'una mente più vivace e robusta, e fa uso infin di sua penetrazione, concepisce di mezzo a que' velami, onde il poeta filosofo ha involto le più sublimi verità, che avrebbero minore attrattiva, se presentate venissero così nude, concepisce, io dico, sentimenti di onore e di virtù, ed una abituale disposizione a riguardare il vizio con orrore e disprezzo¹.

Nel 1777 Giuseppe Roffi, uno dei revisori della storia comparata dei teatri di Pietro Napoli Signorelli, licenziandola per le stampe, ne apprezza l'attualità e l'utilità per il pubblico numeroso e appassionato che frequenta all'epoca gli spettacoli e ambisce a discuterne anche senza possedere, in molti casi, gli strumenti adeguati per decifrare le passioni e le emozioni di cui sono impastati:

¹ «Al Signor D. Carlo Vespasiano Francescantonio Soria», in Pietro NAPOLI SIGNORELLI, *La storia critica de' teatri antichi e moderni. Libri III*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. XV.

Ognuno che va a teatro, o volge tralle mani qualche dramma, vuol piccarsi di spirito e di sapere, e favella di sentimenti, di espressioni, di passioni, e ne vuol decidere *ex cathedra*; ma pochi son quelli, che intendono ciò che si dicono, perché pochi si son dati la pena di consultar le sorgenti².

Nell'Europa settecentesca scenicamente globalizzata, dove i consumi e gli investimenti teatrali sono in crescita costante, e dove una novità musicale o drammatica circola più rapidamente di una notizia politica da un capo all'altro del continente, l'esperienza dello spettatore, un soggetto storico relativamente giovane, sta acquistando un'inedita centralità, e la vita collettiva che si vive nel *parterre* e nei palchetti, così carica di implicazioni estetiche, emotive, politiche, di costume, attira una crescente attenzione da parte di *philosophes* e gazzettieri, autorità laiche e religiose, stampatori e, naturalmente, uomini di scena. «Tutto il mondo vuole essere spettatore» *come può e come sa*: e se i più *naïf* si abbandonano al mero piacere sensoriale della messinscena, chi è dotato di «tempra più fina» è in grado di lasciarsi guidare dalle suggestioni del verosimile e di far tesoro dell'esperienza, riportandola nella vita di tutti i giorni, per vitalizzarla e, *ça va sans dire*, renderla moralmente migliore. A fine secolo questo benevolo censore può dunque liquidare in attivo una questione antica e spinosa, che lungo tutto il XVII secolo aveva fatto versare fiumi d'inchiostro pro o contro (più spesso contro) la frequentazione degli spettacoli e la loro influenza corruttrice, da quando Lope aveva fissato nell'*Arte nuevo* lo scandaloso binomio *justo/gusto*, ponendo per la prima volta al centro della questione estetica proprio l'esperienza dello spettatore³.

Il grande rischio di confondere realtà e finzione che si corre a teatro (che il padre Concina continua a denunciare, e che fra i *philosophes* preoccupa il solo Rousseau) fa ancora paura ai moralisti, ma è ridimensionato dall'impetuoso successo degli spettacoli, a cui si accosta un pubblico interclassista in cerca di esperienze soggettive emotivamente conturbanti e fini a se stesse, che gli uomini di scena

² *Id.*, p. XX.

³ *L'arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, di Lope de Vega, uscì a Madrid, insieme alle *Rimas*, presso lo stampatore A. Martin nel 1609.

cercano di implementare e ottimizzare il più possibile sul piano sia della drammaturgia che del *marketing*. A metà secolo papa Benedetto XIV⁴ chiude ufficialmente la questione con la fragile scappatoia pedagogica a cui si riferisce anche il Roffi, ma le polemiche e gli allarmi non per questo si placano⁵. Il piacere nuovo e intrigante di appassionarsi ad una storia (vista in palcoscenico o letta in un romanzo) è ufficialmente sdoganato ma ancora considerato con diffidenza: lo si riferisce con disprezzo alle donne e ai servitori, ma in verità anche i maschi acculturati vi si accostano più che volentieri. Le esperienze di leggere e di guardare (tradizionalmente separate nella retorica classica) si intrecciano reciprocamente in modo nuovo e ugualmente allettante; i travestimenti di realtà a chiave, in cui fino a poco tempo prima si identificava un'insidiosa trappola morale, sono ora materia prima della drammaturgia e della narrativa: i moderni romanzi si costruiscono su tecniche di oralità, fra racconto e commento dell'attualità, e i palcoscenici ammiccano al vissuto degli spettatori fra *gossip* e filosofia. La vera e propria militanza dell'intrattenimento praticata da romanzieri libellisti e drammaturghi tende ad inquadrare le passioni entro cornici culturali alla moda, catturando, con strategie che i censori giudicano ipnotiche, lettori e spettatori niente affatto sprovveduti o subalterni come si pretende, ma in verità ricettivi e disponibili ad abbandonarsi alle avventure dell'immaginazione e del cuore. Avventure perfettamente complementari, dunque, in cui soltanto si operano «differenti messe

⁴ Nel 1754 Scipione Maffei aveva dedicato al pontefice il suo trattato *De' teatri antichi e moderni*, scritto in polemica con il padre domenicano Daniele Concina; Benedetto XIV aveva accolto il dono con una celebre lettera responsiva, in cui scriveva tra l'altro: «Abbiamo con piacere letto il libro, e la ringraziamo del regalo, e nello stesso tempo della difesa che ha assunto non meno per sé che per noi, che non abbiamo pensato, né mai penseremo di far gettare a terra i teatri, e proibire in un fascio tutte le commedie e tragedie, ma ci siamo ingegnati di far che le commedie e tragedie sieno in tutto oneste e probe [...]. O quanto è bello, o quanto è vero il di lei pensiero, che le commedie de' nostri tempi sono più castigate dell'altre più antiche, e che coll'attenzione si possono ridurre allo stato che si desidera dagli uomini da bene e pratici del mondo, e che per lo contrario non è sperabile, o ottenibile che i teatri si gittino a terra, si proibiscano tutte le commedie e tragedie, e si mettano in un fascio il Pastor Fido e la Merope» (*Lettera di Benedetto XIV al Maffei*, in Scipione MAFFEI, *Opere*, Andrea RUBBI, (a cura di), Venezia, Curti, 1790, vol. I, p. 115-116). Un'apertura di credito *sub condicione*, ma comunque preziosa e carica di futuro.

⁵ Il panorama cupo e repressivo dell'«altro Settecento» in materia di passioni e di sessualità è esplorato con grande acume da Luciano GUERCI, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia, 1987.

a fuoco mentali [...] dell'oggetto di riferimento»⁶, come emerge continuamente per esempio dai romanzi di Pietro Chiari⁷, o come suggerisce, nel 1752, un avviso «a' cortesi lettori» della stamperia bolognese San Tommaso d'Aquino, reclamizzando il piacere “di secondo grado” di leggere le commedie di Goldoni *dopo* averle viste rappresentate⁸.

Le immersioni nel laboratorio artificiale delle storie producono effetti conturbanti attraverso modalità diverse⁹: se il romanzo eredita l'immoralità e la pericolosità del teatro, moltiplicata dai rischi connessi alla sua fruizione privata e segreta¹⁰, la prossimità fisica che si vive assistendo ad una rappresentazione genera una potente empatia, in cui le separazioni tradizionali di sesso, di censo o di *status* sono misteriosamente annullate. Sono fenomeni nuovi che destano molta attenzione da vari fronti, e infatti la meccanica e la fenomenologia delle passioni sono al centro dell'attenzione generale: i trattati settecenteschi sulla recitazione cominciano a tentarne tassonomie sistematiche, slittando, dall'esterno delle tecniche delle pose e dei gesti, all'interno dei sentimenti del personaggio e dell'attore che le interpreta¹¹; e i manuali di retorica dei gesuiti se ne occupano in modo sistematico, mappando una maniacale casistica di relazioni interpersonali giudicate pericolose (per esempio i vari tipi di incesto: vero, simbolico o potenzial¹²)

⁶ Cf. Piermario VESCOVO, «Lo specchio e la lente. Il ruolo dello spettatore (1760-1762)», in Ilaria CROTTI e Ricciarda RICORDA, (a cura di), *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del Convegno (Venezia-Pordenone 4-6 dicembre 1986), Padova, Antenore, 1989, p. 399.

⁷ Si rimanda alle osservazioni di Carlo Alberto MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000.

⁸ Cf. Anna SCANNAPIECO, «“Questa “nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...” Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano», in Paola GIOVANELLI, (a cura di), *Goldoni a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 63.

⁹ Sappiamo, ad esempio, che Diderot, centellinandoli sapientemente, leggeva romanzi alla bigotta moglie Nanette per emanciparla. Questa efficace terapia della lettura è da lui raccontata alla figlia Angélique in una lettera del 28 luglio 1781; cf. Alberto MANGUEL, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 111.

¹⁰ Sulla questione si rimanda a Francesca SERRA, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Tornio, Bollati Boringhieri, 2011.

¹¹ Un'ottima sintesi di questa discussione si deve a Cesare MOLINARI, *L'attore e la recitazione*, Bari, Laterza, 1992, p. 29-45.

¹² Cf. Bertrand D'ASTORG, *Letteratura e incesto in Occidente. Variazioni sul divieto primario*, Roma, Lucarini, 1991.

di cui si sostanziano il teatro e i romanzi, e che i destinatari recepiscono con diversa intensità e vulnerabilità; le donne, fisiologicamente, più degli uomini:

Le sensazioni devono essere più vivaci nelle donne di quello che non lo siano negli uomini; e ciò per la maggiore delicatezza d'organizzazione; la immaginazione femminile e quella finissima grazia ch'elleno naturalmente hanno sia raccontando, sia scrivendo, sì che vi dipingono gli oggetti al vivo, ne sono una prova bastante. Lo stile delle donne, per poco che sieno elleno dirozzate dalla educazione, in ogni lingua è composto di vezzi d'un tal genere che noi indarno cercheressimo di ritrovare. Da questo principio ne nasce che le passioni sieno anche più violente nelle donne, cosicchè suprano le nostre, se non nella durata, almeno nella intenzione¹³.

Quasi un secolo prima, un moralista come Jacques Bénigne Bossuet, molto interessato alla concupiscenza, lamentava¹⁴ già l'inclinazione crescente del pubblico teatrale a ricercare emozioni soggettive e a lasciarsi contagiare da una libido immaginativa che a suo giudizio lo stava inesorabilmente «femminilizzando». Il fenomeno cresce fra '600 e '700 in modo esponenziale, e rivoluziona alla radice i consumi culturali¹⁵; il solito Carlo Gozzi ne descrive gli esiti, a suo dire disastrosi, nella medesima prospettiva, raffigurando nella *Marfisa bizzarra* i cavalieri corrotti e rammolliti dai romanzi piccanti, dalle commedie e dalle turcherie: «io vi dirò siccome i paladini / cambiassero l'antico lor costume, / come mutaron gli elmi in zizzerini, / la guerra in sonno, e in sprimacciate piume, / e come l'ozio, e i nuovi libriccini / tolsono loro la ragione, e il lume...»¹⁶. Eppure il potere proprio dell'immaginazione di cancellare la noia (una malattia moderna e temuta) conferisce alle rappresentazioni un carisma irresistibile, variamente referenziato dagli intellettuali nei loro scritti apologetici che ne auspicano un utilizzo positivo e

¹³ Sebastiano FRANCI, «Difesa delle donne», in Gianni FRANCONI e Sergio ROMAGNOLI, (a cura di), *Il Caffè* (1764-1766), Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 250.

¹⁴ Nelle sue *Maximes et réflexions sur la comédie* del 1694.

¹⁵ Sulla questione si rimanda al saggio di Marco LOMBARDI, «Processo all'ordine: gli scandali del canone classico sulle scene del Seicento francese», in Giovanna ANGELI, (a cura di), *Tradizione e contestazione. La letteratura di trasgressione nell'Ancien Régime*, Firenze, Alinea, 2009, p. 75-102.

¹⁶ Carlo GOZZI, *La Marfisa bizzarra*, Marta VANORE (a cura di), introduzione di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2015, p. 224-225.

socialmente utile attraverso le più svariate riforme; sconfiggere questa noia costituisce una sfida e un investimento redditizio e «il disordine degli affetti» soppianta inesorabilmente l'«ossessione delle regole»¹⁷.

Il massimo teorico e paladino di questo teorema è un classicista anomalo e modernissimo come Jean Baptiste Du Bos, che nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* del 1719 sovverte i parametri dell'esperienza estetica in chiave emozionalistica¹⁸, ricalcando, senza forse esserne consapevole, le orme di Lope. È in quest'epoca post-empirista, del resto, che l'estetica sta diventando una disciplina filosofica, non più, tradizionalmente, in riferimento alla qualità della mimesi di oggetti esterni, ma come esperienza dell'anima modellata direttamente dal soggetto interessato. Dopo gli estenuanti dibattiti seicenteschi intorno alla natura del verosimile, ristretto a lungo nei confini del decoro e delle *bienséances*, ci si appassiona ora al problema del «gusto», un senso interno che non deriva dall'esperienza ma ha a che fare con la capacità di immaginare e di associare liberamente, anche in assenza di retroterra teorici di riferimento. Il moderno sublime confina da vicino con il *kitch* melodrammatico¹⁹ ed è democraticamente destinato a chi è capace soggettivamente di recepirlo; del resto lo spettatore e il lettore borghese sono effettivamente senza rete e si possono fidare solo di se stessi, giacché non hanno a disposizione quel *bon goût* acquisito e a lungo monopolizzato dagli aristocratici grazie al privilegio dell'istruzione. Le sue emozioni nuove di zecca, per quanto difficili da esprimere, reclamano attenzione e sono la nuova materia prima di drammi e romanzi; anche al basso popolo, con le sue reazioni immediate e vitalistiche che incantavano Goethe in viaggio per l'Italia, è riconosciuto un ruolo importante in questi processi: quello di costituire, con le sue reazioni spontanee, una specie di reagente di base, la cartina di tornasole immediata a cui fare riferimento per valutare la qualità di uno spettacolo (giacché di

¹⁷ Il riferimento è al saggio di Marco ARIANI, «L'ossessione delle "regole" e il disordine degli "affetti": lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico», *Quaderni di teatro*, a. III, n. 11, 1981, p. 233-258.

¹⁸ Cf. Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Milano, LED, 2010.

¹⁹ Sulla questione si rimanda a Maddalena MAZZOCUT-MIS, *Le niais sublime. Du pathétique au kitsch*, Parigi, Mimesis, 2010.

qualità del romanzo ancora non si parla). Il piacere dello spettatore legittimato da Du Bos è insomma il collante sotterraneo di molto di quanto accade sulle scene in questi anni e agisce, sia per i drammaturghi che per gli attori, in senso biunivoco: come un imperativo e un ricatto da assecondare, ma anche come una risorsa nuova da mettere a frutto.

Goldoni, che della scena europea è un protagonista di primo piano, dedica al proprio pubblico molte e contraddittorie professioni di rispetto, accanto a liquidazioni sbrigative e quasi sprezzanti. Come sempre le sue esternazioni teoriche vanno prese con beneficio d'inventario, ma è certo che egli ha un fiuto straordinario nell'intercettare e mettere a frutto le derive emotive dei suoi spettatori. Anche se dichiara con orgoglio di sapersi sottrarre al ricatto delle *clagues*, in molti casi fa mostra di clamorose e spregiudicate compiacenze verso le ragioni del successo commerciale, e se ne lascia guidare, quasi alla cieca, in direzioni inesplorate: le emozioni ondivaghe della platea rappresentano sempre per lui un capitale prezioso, un punto di partenza. Esistono, a suo dire, tre fasce di possibili destinatari: un pubblico/mostro capriccioso istintivo e imprevedibile da domare e da blandire; un pubblico colto e aristocratico (socialmente influente ma teatralmente sprovveduto) che lo vorrebbe rinchiudere nel recinto terenziano della commedia realistica, e di cui asseconda cautamente gli ingenui entusiasmi con obbligata deferenza; e infine un pubblico di sodali e di simili, che trova nelle donne *savantes* (da siora Felice in su) l'*élite* di riferimento²⁰.

Alcune celebri recensioni di Gasparo Gozzi colgono perfettamente la forza con cui il teatro goldoniano è in grado di sintonizzarsi con l'udienza, mettendo in moto, talvolta, emozionanti meccanismi di auto-riconoscimento collettivo. A proposito dei *Rusteghi* dove il disagio e la mancanza di comunicazione della coppia Lunardo / Margarita è comicamente sottolineata dai loro *tic* linguistici (*figurarse, vegnimo a dir el merito*) egli racconta ad esempio un episodio di dopo-teatro quasi auto-

²⁰ Sull'argomento mi permetto di rinviare al mio saggio «Pour plaire au public, il faut commencer par flatter les dames» (*Mémoires*, II, XL). Goldoni e le nuove frontiere del pubblico», in *Les figures du féminin "en rupture" à Venise: courtisanes, actrices, épouses, servantes et putte du XVI^e au XVIII^e siècle*, Actes des journées d'études organisées par Il Laboratorio, 16-17 janvier 2015, Université Toulouse II-Jean Jaurès, textes réunis et présentés par Cécile BERGER - Fabien COLETTI, Université Toulouse Jean Jaurès, 2016, p. 229-259.

terapeutico. Un bello spirito, colpito da questo aspetto della commedia, fa un esperimento rischioso, invitando «otto persone la sera a cena fra uomini e donne che avessero questo vezzo»; la conversazione impossibile che ne deriva provoca dapprima disagio e sgomento facendo ammutolire tutti, finché una dama, «stanca forse di tacere o più spiritosa degli altri», ha il coraggio di rompere il ghiaccio:

Balzò in piedi e disse: “Amici qui si tace, e io so il perché: in un momento non possiamo guarire; è meglio che ci sfoghiamo alla prima e parliamo”. Tutti intesero, risero, si apersero le chiacchiere, e quando le lingue ricadevano nelle loro usanze, si faceva festa e romore, onde la burla servì in fine di spasso²¹.

Lo stupore gioioso con cui questi spettatori in carne ed ossa condividono un'agnizione su di sé suggerita dalla rappresentazione vista è analoga a quello di tanti personaggi goldoniani sottoposti con successo ad analoghi trattamenti psicodrammatici, per esempio nella *Cameriera brillante*.

Il meccanismo è antico, ma fondamentale; quando il cortocircuito non si attiva, o si attiva in modo imprevisto, lo spettacolo infatti non funziona. Secondo Carlo Gozzi, ad esempio, alcuni drammi moderni, che lui definisce con qualche disprezzo “flebili”, sono drammaturgicamente deboli perché i personaggi oscillano continuamente fra la condizione di vittime e quella di colpevoli, in un pendolarismo emotivo²² che stressa gli spettatori, messi nell'impossibilità di schierarsi da una parte o dall'altra, come dovrebbe sempre verificarsi a teatro:

Gabriella, Fajel, e Rodolfo di Cucì, principali personaggi di quella tragedia, hanno tutti, nella loro circostanza, assoluta ragione, e assoluto torto. Pensano, ragionano ed agiscono continuamente mossi da questi due contrari principi, facendo di se medesimi, un esempio di virtù, e di vizio in contraddizione perpetuamente. Questa innegabile verità tiene sospesi gli animi degli ascoltatori, e non gli lascia giammai determinare a nessuna compassione, né per l'uno,

²¹ Gasparo GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, Antonio ZARDO (a cura di), Firenze, Sansoni, 1957, p. 27.

²² Si vedano le osservazioni di A. Scannapieco a proposito della *Prefazione al Fajel* nella preziosa edizione a sua cura di C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’ “Appendice”*. *Scritti di teoria teatrale*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 201.

né per l'altro, a tal che converrà dire che, dovendosi pure alla fine separare in un'opera di teatro questi due opposti principi della ragione e del torto, il torto si rimane a' comici che rappresentano la Gabriella, e la ragione si rimane appresso quel pubblico che non l'ha sostenuta²³.

A suo parere soltanto i chiaroscuri netti della tradizione, che separa il comico dal tragico, possono garantire la riuscita di una rappresentazione, ma in verità il pubblico non è così prevedibile, e si prende spesso la libertà di schierarsi in modo imprevisto, come quando, nel 1753, si mette dalla parte di Ircana, la perfida rovina-famiglie, invece di solidarizzare con Fatima, la *Sposa persiana* che nelle intenzioni di Goldoni doveva essere l'eroina; una 'ribellione' inaspettata, che tuttavia manda all'autore un segnale importante circa il rinnovamento radicale in atto nella mentalità comune rispetto agli schemi obbligati dell'edificazione matrimoniale. Scegliendo le ragioni dell'adultera Ircana, quella parte di spettatori veneziani che affolla il teatro di San Luca per 34 sere di seguito e divora con entusiasmo le poesie e i libelli diffusi in suo onore, gli manda un segnale carico di futuro che, dopo qualche esitazione, egli raccoglie con profitto: con una spregiudicata capriola drammaturgica rovescia dunque la storia e l'arricchisce di due puntate successive, in cui Ircana (la cattiva sconfitta alla fine della *Sposa persiana*) diventa l'eroina virtuosa al centro di passioni contraddittorie, straziate e ambigue, su cui l'autore costruirà, da quel momento in poi, le grandi commedie scritte per il San Luca²⁴.

Del resto, con il passare del tempo, il suo pedagogismo teatrale delle origini si ridimensiona: vinta, almeno per il momento, la battaglia sulla moralità del teatro, egli comincia a sfumare di molto i margini di distanza fra buoni e cattivi dei cartelloni del Sant'Angelo, costruendo personaggi sempre più fragili e complicati, in cui gli spettatori possono riconoscersi:

La Virtù, per innamorare gli animi ad imitarla ed a possederla, non deve essere austera. Pochi si trovano capaci di que' severi precetti

²³ *Id.*, p. 169.

²⁴ L'intera vicenda della trilogia persiana è ricostruita nell'edizione a mia cura di Carlo GOLDONI, *La sposa persiana Ircana in Julfa Ircana in Ispaan*, Venezia, Marsilio, 1996.

che vogliono ridur gli uomini a odiare la società, per timor della corruttela del secolo. Il mondo ha le sue bellezze reali, create per servizio e per piacere dell'uomo, ed il privarsene è dura cosa, siccome l'abusarne è peggior consiglio. Un saggio discernimento sa separare il tristo dal buono, e trova fra gli estremi il diritto sentiero che conduce all'umana felicità. Dietro a sì ragionevole scorta s'avviano i più timidi, i meno esperti, e ritrovansi al fin del viaggio contenti²⁵.

Solo entro questa cornice, più antropologica che sociologica, di vivace dialogo fra platea e palcoscenico e di profonda commistione fra teatro e società, si possono inquadrare dunque le chiassose guerre dei palchi satireggiate nelle *Gare teatrali* di Carlo Gozzi²⁶, il proliferare di *istant books* e *istant dramas* 'a chiave' dei vari Chiari o Piazza²⁷, o l'esasperata metateatralità autobiografica di tutto il primo Goldoni. Il tumultuoso arengo teatrale genera successi e disfatte sempre esagerati e pericolosi: vi allude con preoccupazione il *Prologo apologetico alla Vedova scaltra*, lo testimoniano la gravità dello scandalo delle *Droghe d'amore*²⁸, gli aspri rancori di alcuni protagonisti poco fortunati, come il Piazza, le costanti preoccupazioni dei magistrati per l'ordine pubblico messo in pericolo, il catastrofismo apocalittico del conte Carlo:

Le femmine sbucarono tosto da' loro alberghi, sfrenate come le antiche baccanti, e gridando libertà libertà, imbrogliarono tutte le strade, scordarono figli, figlie, servi, lavori ed economia, e colla testa fumante, unicamente occupata nelle mode, nelle emulatrici frivole invenzioni, nel profondere per l'appariscenza, ne' spassi, ne'

²⁵ *Alla nobilissima virtuosa dama la signora Veronica Toni nata Marchesa Leti*, (lettera dedicatoria della *Sposa sagace*), in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, Giuseppe ORTOLANI, (a cura di), vol. VII, Milano, Mondadori, 1946, p. 3.

²⁶ Il testo di questa commedia, a suo tempo rimasta inedita, è stato di recente restituito a stampa da Fabio Soldini e Piermario Vescovo: C. GOZZI, *Commedie in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni teatrali. La cena mal apparecchiata*, Venezia, Marsilio, 2011.

²⁷ Si veda Valeria G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010.

²⁸ Per una ricostruzione della scabrosa vicenda, costata molto cara al nobile Pierantonio Gratarol che vi era coinvolto, si rimanda all'edizione a cura di Camilla Guaita di C. GOZZI, *Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto*, Milano, CUEM, 2006.

giuochi, negli amori, nel civettare, abbandonate a' loro capricci, fomentati da' lor consiglieri filosofi. I mariti non ebbero più coraggio d'opporli alla desolazione del loro onore, delle loro sostanze, delle loro famiglie, del mal esempio alla figliolanza, per timore d'esser macchiati dal vocabolo 'pregiudizio'²⁹.

Goldoni, al contrario, cerca di decifrare e governare questo groviglio tumultuoso di fenomeni che investono la ricezione e la comunicazione, e non è affatto spaventato dalle mescolanze di ogni genere che ne derivano; a Parigi osserva curioso dalle sue finestre l'affollarsi dei *nouvellistes* intorno all'albero di Cracovia, «*témoin de leurs curiosités, de leurs contestations, et de leur mensonges*»³⁰: un brulicare di emozioni disordinate e feroci che gli ricorda in scala maggiore le cabale veneziane; qui nascono e da qui si diffondono, dal basso di una sorta di inconscio collettivo, pettegolezzi, informazioni e novità politiche e militari su cui le autorità non hanno alcun potere di controllo. Quando questo antico castagno viene abbattuto, fra le lacrime dei parigini, nell'ambito della ristrutturazione del Palais Royal, egli se ne porta via un rametto per ricordo; né lo spaventa il riassetto urbanistico della zona, dove gallerie, porticati e botteghe ospitano una folla interclassista che in molti desta inquietudine:

Toujours du monde, des gens d'affaires, des commerçants, des politiques, chacun y trouve à s'occuper utilement, à s'amuser agréablement ; autant les goûts sont différents, autant les plaisirs du Palais Royal sont variés. Il arrive par fois quelques querelles, quelques tapages. Mais où n'en arrive-t-il pas ? [...] Des gens de mauvaise humeur trouvent le Palais Royal indécent ; il n'y a rien à craindre pour les personnes décentes [...]. On a soin dans certains jours et dans certains momens à séparer le peuple d'avec le monde comme il faut ; s'il s'en mêle quelquefois mal à propos, les cotillons des Bonnes ne salissent pas les robes des Dames parées ; c'est en

²⁹ C. GOZZI, *Memorie inutili*, Paolo BOSISIO e Valentina GARAVAGLIA, (a cura di), vol. I, Milano, Led, 2006, p. 369.

³⁰ Cf. C. GOLDONI, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, Milano, Mondadori, 1935, p. 569 (III, XXXI; e cf. anche III. IV). Su *nouvellistes*, gazzette e teatro nella Parigi dei lumi si rimanda al fondamentale studio di Robert DARTON, *Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi, 1990.

*passant, on n'y prend pas garde ; cet un endroit public, un endroit marchand ; utile, commode, agréable ; vive le Palais Royal*³¹ !

«Peuple» e «monde comme il faut» hanno ormai crescenti occasioni di condividere spazi comuni, possono sfiorarsi senza danno e senza scandalo a teatro e fuori, e Goldoni sa che si tratta di un processo irreversibile. Questa è una delle sue grandi intuizioni (non ideologiche ma drammaturgiche), e infatti la relazione con il pubblico può essere assunta, in senso olistico, come una possibile angolatura da cui guardare veramente al cuore della sua vita e della sua opera: con gli spettatori (veneziani e di terraferma, e poi ‘italiani’ e oltramontani), con i lettori di recente conquista, ma anche, a un grado diverso, con la platea ideale dell'*intelligenza* italiana ed europea interessata al grande dibattito coevo sulla natura e la funzione del teatro, egli intreccia un dialogo che è parte integrante di un oculato progetto drammaturgico e risorsa primaria per fronteggiare e neutralizzare gli accidenti e le emergenze di ogni genere che di volta in volta gli si parano dinanzi. Si potrebbe dire che Goldoni un pubblico di riferimento se lo costruisca, con la stessa pazienza e perizia con cui mette a punto la riforma insieme agli attori, e ne erige il monumento editoriale a difesa della dignità professionale ed economica del mestiere comico. Della centralità decisiva di questo pubblico – fatto di sostenitori e di avversari che si fronteggiano sempre in precario equilibrio – egli è ben consapevole, e nel tempo impara a intercettarne con successo gli orizzonti d’attesa e a tenere conto delle variabili sociologiche e culturali presenti al suo interno: i borghesi onorati con eventuali mogli e figlie al seguito; i cavalieri e le dame di buon gusto; ma anche i gondolieri e la piccola gente chiassosa che paga il suo biglietto come gli altri e ha diritto alla propria fetta di rispecchiamento scenico.

Grazie a una rete selezionata di protezioni aristocratiche, egli si attrezza per fronteggiare senza troppi rischi le cabale insidiose delle opposte tifoserie, cavalcando con spregiudicatezza le mode sceniche e tenendo a bada la censura sempre incombente; si destreggia fra le esigenze pressanti di committenze diverse (impresari e principi, accademie e collegi); si proclama fedele alla patria veneziana

³¹ C. GOLDONI, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 569.

mentre continua a tener d'occhio piazze eventualmente più vantaggiose (Parma, Roma, Napoli, e poi Parigi); impara a far tesoro delle *tournées* in terraferma, dove stabilisce relazioni non occasionali con le platee di Milano, Bologna, Mantova, Verona, Torino, e dove spesso debuttano e si testano i nuovi componimenti, restando in cartellone anche parecchie settimane; nel frattempo sfrutta abilmente i lanci pubblicitari che gli offrono alcuni *maîtres à penser*, come Maffei Verri o Voltaire, e, soprattutto, contabilizza e racconta l'intera vicenda, occultandone le clamorose contraddizioni, e costruendosi un autoritratto d'autore cordialmente interlocutorio, che i destinatari chiamati in causa imparano a riconoscere come un logo sicuro.

Le tappe diacroniche e non lineari di questo processo sono note. In principio c'è il «genio comico» che lo attira irresistibilmente verso il teatro, cioè un'istintiva capacità di intercettare il gusto medio degli spettatori per il «semplice» e il «naturale», e quindi di mettersi in sintonia con l'autorevole fetta di pubblico che vuole riportare la morale a teatro. È una formula di facciata, consegnata alla prefazione Bettinelli nel 1750, al riparo della quale si svolge l'aspra lotta del poeta comico per conseguire un successo ambiguo e mai definitivo, che ha ugualmente bisogno di qualità e quantità: di essere, cioè, riconosciuto dai dotti ma anche di trascinare «l'universale».

I numeri che riguardano gli spettatori di teatro ed i lettori di romanzi (ad essi assai prossimi) nella Venezia di metà '700 si misurano in grande: si è calcolato, ad esempio, che in vita di Goldoni circolino almeno 20.000 copie della *Vedova scaltra*, o che i romanzi di Chiari arrivino a 200.000 copie, con tirature medie di 1500 esemplari³²; ma il guadagno commerciale è solo un punto di partenza, che può, paradossalmente, ritorcersi contro i suoi protagonisti come un *handicap*. Goldoni è consapevole, dunque, di dover giocare su due tavoli, puntando agli obiettivi disformi della sicurezza economica e del riconoscimento intellettuale. Nella lunga preistoria del suo lavoro per Imer e per i Grimani, quando sperimenta anche altri mestieri da avventuriero più meno onorato, fa il poeta di compagnia di basso

³² Cf. Luca CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 19.

profilo, mirando solo a «far correre la gente al teatro»³³; un *understatement* maturato dopo qualche frustrazione letteraria e in virtù di una competenza via via conquistata sul campo nel rapporto con gli attori (dal Casali in poi), per cui egli si rivolge alla platea dei grandi teatri veneziani contando sull'intermediazione decisiva delle compagnie che ormai recitano con successo in giro per l'Italia i suoi componimenti.

Dopo il rogo dell'*Amalásunta*, vero o simbolico che fosse stato, ha imparato infatti che commedianti e spettatori hanno più cose da insegnargli di arcadi e letterati (alla cui autorevolezza renderà sempre omaggio, ma senza fidarsene a scatola chiusa), e cerca di farsi le ossa senza aspirare ad altro consenso che l'applauso immediato: «venero chi ha l'abilità felicissima d'imitare i migliori autori, ma io non ho fatto altro studio che quello di piacere all'universale, far correre la gente al teatro, e rendere del profitto a chi mi paga le opere mie, avendo molto maggior piacere allor ch'io sento batter le mani ad un attore d'una mia tragedia, di quello io abbia nel sentir lodata la tragedia medesima»³⁴. Negli anni di rodaggio il dialogo con la sala è dunque affidato ai copioni, a qualche avviso in forma di foglio volante e agli inserti metateatrali di prologhi, ringraziamenti e addii rivolti dal proscenio a inizio autunno o a fine carnevale. Non gli interessa di «scrivere per le stampe, ma solo per il teatro» delle «opere sceniche» libere da etichette drammaturgiche troppo cogenti, come è ad esempio il *Nerone*, che non si fregia del titolo di tragedia ma è in grado di «accrescere il divertimento al popolo, ch'io credo non vada a teatro unicamente per piangere»³⁵.

È soltanto allontanandosi da Venezia che mette a fuoco, nella parentesi toscana, una prospettiva diversa: rispetto alle platee veneziane volubili e rissose, quelle toscane tenute a regime dal protezionismo teatrale dei Lorena e sottoposte alle pedagogie teatrali molieriane dei circoli riformatori arcadici e giusnaturalisti³⁶ gli

³³ Lettera dell'autore dell'opera intitolata «*Nerone*» scritta ad un suo amico che serve di prefazione all'opera stessa, in C. GOLDONI, *Tutte le opere, op. cit.*, vol. XIV, p. 426.

³⁴ *Id.*, p. 425-426.

³⁵ *Ibid.* Sull'intera vicenda resta fondamentale la ricognizione critica di A. SCANNAPIECO, «“Io non soglio scrivere per le stampe...”: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana», *Quaderni veneti*, 20, dicembre 1994, p. 119-186.

³⁶ Sulla politica teatrale dei Lorena, che disciplinano in chiave protezionistica il mercato toscano, cf. Marcello DE ANGELIS, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

appaiono più disciplinate e malleabili, schiudendogli orizzonti creativi e margini di manovra nuovi³⁷. Tornerà dunque in patria deciso ad aggredire il mercato veneziano in paritaria società con il Medebach, con la consapevolezza che, per ritagliarsi uno spazio nel duopolio cittadino dominato dai Grimani e dai Vendramin, dovrà costruire intorno al piccolo teatro Sant'Angelo una fetta di pubblico fidelizzato nei confronti della commedia realistica e verosimile popolata di eroi borghesi che ne costituirà il *brand*. Il dialogo diretto fra l'autore e la sua udienza sarà mediato in questa fase del suo lavoro da vigorosi paratesti critici, comunicati in palcoscenico e, soprattutto, nelle stampe; la nuova strategia è inaugurata dal *Prologo apologetico alla Vedova scaltra* contro i plagi del Chiari, cambiando passo, per così dire, rispetto alla logica consueta della concorrenza di mercato con un azzardo vincente:

M'appello al popolo. Sian giudici gli uditori, e al loro giudizio mi sottometto. So che per tutto l'anno passato non si facea per Venezia che decantare i caratteri della *Vedova scaltra* a meraviglia dipinti, e non si facea che lodare i Comici che esattamente li sostenevano, li quali Comici, se sono da buon mercato, vagliono quanto gli altri ed hanno fatto piangere chi ora non si crede in istato di poter ridere³⁸.

Il successo di cassetta si ammantava così di referenze morali che chiamano in causa direttamente la responsabilità del pubblico, come spiega Polisseno a Prudenzio:

PRUD.: «vi dichiarate voler criticare ancor voi la commedia che pretende di criticarvi?» [...] POL.: «Non è tempo adesso di farlo» [...] PRUD.: «Eppure il popolo, qualor sentiva criticare, batteva le mani e rideva.» [...] POL.: «Il popolo, che allora rideva, non rideva di me, ma di sé medesimo: quando il Poeta diceva per bocca dell'Attore *spropositi, spropositi*, intendeva riprendere il popolo che li ha applauditi. Purtroppo è vero: piace sentir dir male, e vi sono di

³⁷ Su questo cruciale passaggio della sua carriera si rimanda a *Goldoni in Toscana*. Atti del Convegno di Studi Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, numero speciale di *Studi Italiani*, V (1993) n. 1-2.

³⁸ *Prologo apologetico alla commedia intitolata «La vedova scaltra» contro le critiche contenute nella commedia intitolata «La scuola delle vedove»*, in C. GOLDONI, *Tutte le opere, op cit.*, vol. II, p. 412.

quelli che s'accordano co' maldicenti a biasimar quelle stesse cose che hanno lodato»³⁹.

D'ora in poi Goldoni si defila con esibita noncuranza dall'agonismo teatrale veneziano, affetta candore, protesta la propria buona fede, e, pur senza risparmiarsi a sua volta stoccate, colpi bassi e obbligate retromarce, comincia in prima persona a rendere conto passo passo di tutte le proprie mosse attraverso la stampa: ci saranno il manifesto scenico del *Teatro comico*, l'annuncio clamoroso delle sedici commedie nuove, l'edizione Bettinelli, con la sua mitica prefazione, le dedicatorie mirate, e le lettere allo stampatore che ragguagliano sul retroterra e l'accoglienza di ogni componimento. Nelle battaglie teatrali che continuano a imperversare l'autore si appella direttamente ai suoi spettatori:

Co la piase ai barcaroi, la sarà bona [*la commedia*]. Nualtri semo quei che fa la fortuna dei comedianti. Co i ne piase a nu, per tuto dove ch'andemo, *oh, che comedia! oh, che comedia! oh, che roba squesita!* In teatro, co nu sbatemo, sbate tuti, e anca a nu ne piase el bon. No ghe pensemo ne de diavoli, né de chiassi; e gh'avemo gusto de quele comedie che gh'ha del sugo⁴⁰.

Il loro consenso, prezioso anche se poco referenziato, si somma a quello perseguito per via libresca, su un fronte che diviene presto altrettanto infuocato e polemico dopo la decisione dell'autore di mollare l'edizione Bettinelli al IV tomo e di varare in Toscana la Paperini: edizione finanziata da un *parterre* di sottoscrittori di prestigio, linguisticamente accurata, e di cui egli è il solo garante e beneficiario. Il successo veramente cospicuo dell'impresa fiorentina è subito moltiplicato dalle edizioni apocrife, più o meno accurate, che si susseguono un po' in tutta la penisola, tenendo desta l'attenzione e talvolta lo scandalo intorno al suo lavoro, che continuerà ad intrecciare alle stagioni teatrali nuove raccolte a stampa, affidate a librai di prestigio come il Pitteri e il Pasquali. In questa mole di scritti *a latere* delle rappresentazioni, fra successi insperati e fiaschi inattesi, egli tenta di ricucire e riordinare, nel limite del possibile, le contraddizioni di poetica, i cedimenti e i passi

³⁹ *Ibid.*, p. 413.

⁴⁰ *La putta onorata*, III, XIV, in C. GOLDONI, *Tutte le opere, op. cit.*, vol. II, p. 502.

falsi a cui lo obbligano le contingenze del mestiere: per esempio, con il passaggio al San Luca, la necessità di rapportarsi con fatica ad una compagnia da rieducare al premeditato senza maschera, mentre, oltretutto, è impegnatissimo a scrivere opere giocose per il restaurato San Samuele di Michele Grimani.

Continuando a rendicontare il proprio lavoro, l'autore propone se stesso come garante assoluto del cruciale intreccio fra scena e torchio; la sua persona, e le sue battaglie ammiccano dal palco agli spettatori attraverso diversi strattagemmi metateatrali: dalle proiezioni storiche del *Molière* e del *Terenzio*, alle commedie a chiave (*Il festino* o *Una delle ultime sere di carnevale*), alle dirette allocuzioni programmatiche e consuntive rivolte alla platea; allo stesso modo egli parla in prima persona ai lettori attraverso la rubrica fissa degli *Autore a chi legge* stampati in testa alle singole commedie, e poi attraverso le prefazioni autobiografiche ai primi diciassette tomi Pasquali, che moltiplicano l'*appeal* dell'elegante edizione illustrata indirizzata a un'udienza internazionale, mescolando la seduzione del teatro con quella del romanzo.

In questi anni di frenetica produttività la sua strategia della ricezione continua a raffinarsi: il comico moralizzato lascia sempre più spazio alle passioni tenere o ai cuori di tenebra di personaggi borghesi di diversa estrazione, e spesso egli va a pescare le sue storie nel mercato d'oltralpe con sapienti adattamenti di famosi *best sellers* riscritti su misura per i destinatari veneziani, come accade ad esempio per la *Pamela* di Richardson o per la *Scozzese* di Voltaire, irricevibili ideologicamente nella Serenissima⁴¹.

Nel frattempo Chiari ha lasciato Venezia e, per quanto Gozzi metta mano all'artiglieria pesante con la sua concorrenza fiabesca, la strategia goldoniana ha comunque rialzato il tono delle gare teatrali rispetto agli anni '50: sia pure liminale

⁴¹ Simona BONOMI sta conducendo una vasta ricognizione sui rapporti delle commedie di Chiari con i romanzi di Fielding: «Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè tagliare, e cucire, scrivere e cancellare». Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari», *Rivista di letteratura teatrale*, 8, 2015, p. 59-85 e «All'insegna della scienza»: Chiari, Pasinelli, Grimani. Primi appunti», *Studi goldoniani*, XII, 4, N.S., 2015, p. 103-121. Ma in materia si vedano anche P. VESCOVO, «Pietro Chiari, il teatro romanzesco e il romanzo teatrale», *Studi Goldoniani*, XIII, 5, N.S., 2016, p. 83-94 e l'introduzione di I. Crotti a C. GOLDONI, *Pamela fanciulla Pamela maritata*, Venezia, Marsilio, 1995. Per la riscrittura dell'*Écossaise* di Voltaire faccio riferimento alla mia edizione di C. GOLDONI, *La scozzese*, Venezia, Marsilio, 2006.

e minacciata (come confermerà presto il declino delle scene della Repubblica a fine secolo) quella riserva indiana di pubblico competente e sodale, che egli aveva immaginato e chiamato a raccolta all'inizio dell'avventura del Sant'Angelo, si è ormai costituita. Ad essa Goldoni fa ora riferimento, alludendo continuamente a un'idea di teatro come gratificante e prestigiosa socialità condivisa: la guerra guerreggiata a colpi di *pamphlet* a chiave da oscuri avventurieri del palcoscenico è ormai obsoleta, perché il teatro si è davvero in parte (anche se provvisoriamente) emancipato, e si può dire che siora Felice vince su Lunardo perché lo frequenta. Negli anni '60 la sua fama di drammaturgo è riverberata dagli elogi dell'*intelligenza* illuministica italiana, come Scipione Maffei, Pietro Verri o Ercole de' Roberti, a cui fa eco l'investitura prestigiosa di Voltaire.

Ma è soltanto un'effimera estate di San Martino fondata su un equivoco: sappiamo infatti che in giro per l'Europa, e persino all'interno dei cartelloni veneziani, il suo primato scenico resta affidato a testi e libretti più vicini al tradizionale repertorio dell'Arte e dell'opera in musica che alla commedia realistica riformata, e che le traduzioni d'oltralpe, o le esportazioni della sua drammaturgia, mediate dagli attori che si portano in baule i copioni da Venezia a Dresda o a Varsavia, non riguardano affatto i grandi testi realistici e patetici degli anni '60 in cui oggi identifichiamo la sua modernità europea. Quando sceglie di andarsene a Parigi per quella che crede una pausa di riflessione e che diventerà un trasferimento (e non certo un esilio) definitivo Goldoni⁴² sceglierà ancora di ripartire dal pubblico che si trova dinanzi piuttosto che dai critici: in Francia, stupito dal silenzio e dall'attenzione di spettatori assai più rispettosi dello spettacolo e disposti anche a pagare biglietti più cari, scoprirà presto di poter continuare il dialogo che gli sta a cuore soltanto come attore solista: scrive dunque per la *Comédie Italienne* quello che ci si aspetta da lui, manda ancora qualche copione al Vendramin, ma intanto fa scomparire dagli ultimi volumi Pasquali le cornici paratestuali che gli erano in precedenza servite a lanciare esche e a stringere

⁴² La genesi, la tempistica e le modalità di questa collaborazione sono ora rimesse a fuoco lucidamente da Andrea Fabiano nell'edizione a sua cura di C. GOLDONI, *Scenari per la Comédie-Italienne*, Venezia, Marsilio, 2017.

complicità fruttuose, e cessa negli ultimi componimenti i riferimenti metateatrali o gli ammiccamenti cronistici consueti (meglio non mescolarsi, del resto, alle cabale fra enciclopedisti⁴³). Resta soltanto la narrazione teatralizzata dei *Mémoires*, costruiti come una conversazione a distanza con la sua platea ideale.

⁴³ Sulla sua abilità nel destreggiarsi fra le polemiche, che opponevano per esempio Voltaire a Fréron, mi permetto di rinviare alla mia introduzione a C. GOLDONI, *La scozzese*, *op. cit.*