



HAL
open science

Goldoni a Parigi (1762-1793)

Andrea Fabiano

► **To cite this version:**

| Andrea Fabiano. Goldoni a Parigi (1762-1793). 2018. hal-03824283

HAL Id: hal-03824283

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03824283>

Preprint submitted on 25 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Goldoni a Parigi (1762-1793).

Andrea Fabiano

1. Viaggiare

«Oh che bella novità le recherà questa lettera! Goldoni va a Parigi [...]. Che cosa (dirà Ella) vai tu a fare a Parigi? Sono tre anni che si carteggia col Teatro Italiano per andare a dirigerlo». Così Carlo Goldoni annuncia con entusiasmo al suo protettore bolognese marchese Francesco Albergati Capacelli la sua partenza per la capitale francese in una lettera del 5 settembre 1761, prima ancora di averne avvisato il suo datore di lavoro, il patrizio Francesco Vendramin, proprietario del teatro di San Luca di Venezia (MN, XIV, p. 243).

Alla fine degli anni '50, Goldoni esplora diverse piste per trovare nuovi stimoli, secondo una strategia di carriera che unisca la ricerca di una migliore posizione professionale e la volontà di rimettersi in gioco. Nel suo accordo con il teatro di S. Luca, rinnovato nel 1756, aveva mantenuto la clausola di esclusività alla sola scena veneziana, lasciandosi quindi la possibilità contrattuale di collaborare con altri teatri al di fuori della Serenissima. Nell'autunno del 1756 parte per Parma dove soggiorna durante tutto il Carnevale fino alla fine di febbraio del 1757. Nel 1758 il nuovo cardinale Carlo Rezzonico lo invita a Roma a scrivere nuove commedie per il teatro papale Tordinona e per dirigerne gli attori. Goldoni giunge a Roma nel novembre del 1758 e vi rimarrà fino al luglio del 1759, scrivendo anche per un secondo teatro romano, il Capranica.

Nel corso del soggiorno nella città dei papi, Goldoni inizia segretamente il dialogo contrattuale con la Comédie-Italienne di Parigi e riflette anche alla possibilità di trasferirsi a Napoli su invito di Gaetano Grossatesta, danzatore, coreografo e impresario del teatro San Carlo, un artista conosciuto ai tempi della collaborazione al teatro San Samuele di Venezia.

Il viaggio è per Goldoni l'occasione formidabile per conoscere il mondo, le donne e gli uomini, per comprendere i meccanismi relazionali, per studiare i caratteri nel loro ambiente naturale. È quindi una modalità conoscitiva indispensabile per non sclerotizzare l'ispirazione creativa e per rinnovarla costantemente. Il viaggio d'altronde appartiene ai tratti culturali propri dell'uomo di lettere avventuriero e cosmopolita del secolo dei Lumi; come Goldoni anche Casanova, Gorani, Da Ponte o Calzabigi fanno del viaggiare un elemento consustanziale alla loro esistenza in quanto letterati. Senza dimenticare che il viaggio è l'aspetto fondante il circuito professionale degli uomini e delle donne di teatro; attori, cantanti, ballerini, architetti, musicisti e scrittori seguono i flussi di un mercato teatrale diventato europeo fin dal Rinascimento, in cui l'itineranza è uno dei principali parametri organizzativi e gestionali. Goldoni, scegliendo la professione di uomo di teatro, accetta il viaggio quale elemento costitutivo della propria vita professionale, come rivela la sua biografia in cui i periodi veneziani sono isole nella laguna del viaggiare.

La decisione di partire per Parigi è da leggere quindi in questa dimensione del viaggio e dell'esplorazione di una nuova avventura professionale, piuttosto che nell'ottica di una fuga e di una sconfitta. Le ricerche goldoniane dell'ultimo ventennio hanno inoltre confermato che Goldoni continua ad aver successo sulla scena veneziana malgrado la forte concorrenza di Pietro Chiari e Carlo Gozzi (Vescovo 1995; Scannapieco, 1999); ne sono la riprova, oltre agli incassi riportati nello «Squarzo degli utili» del teatro di San Luca, la forte irritazione di Francesco Vendramin, quando scopre tardivamente degli accordi di Goldoni con la Comédie-Italienne, i suoi tentativi presso Giovanni Fontana, segretario dell'ambasciatore veneziano a Parigi, per farli annullare per via diplomatica e infine il nuovo contratto, vantaggiosissimo per Goldoni, che Vendramin sottoscrive nel 1763 per mantenere viva la collaborazione a distanza con il drammaturgo (Mantovani, 1885). Non bisogna dimenticare infatti che

partendo per Parigi, Goldoni conserva il rapporto di lavoro retribuito con il teatro di San Luca, continuando a inviare a Venezia nuove commedie.

Il suo soggiorno a Parigi si trasformerà con gli anni in un viaggio nello spazio mentale della memoria, nel ricostruire percorsi umani e professionali nel tempo della propria esistenza, nel negoziare attraverso una nuova drammaturgia ed una nuova lingua un'erranza che potesse allo stesso tempo essere un ritorno alla storia di sé e del proprio teatro e un'apertura verso l'altro. La nostalgia di Goldoni per Venezia, che non rivedrà più, non è quindi quella dell'esule romantico e patriota a cui la patria è preclusa, non è la nostalgia di una patria in senso amministrativo e nazionalistico, chiusura talmente impropria per un uomo illuminista come lui. È una nostalgia della memoria e non di un territorio, è la nostalgia che trova la sua compensazione nell'appropriazione di una lingua altra, il francese, come strumento per costruire una nuova appartenenza fluida, il luogo e la comunità dove non si nasce per vivere, ma dove si sceglie di essere senza radici.

Se la lingua italiana diventa l'occasione per il viaggio nella sua patria del passato, tramite anche il suo insegnamento alla corte di Versailles alla famiglia reale e agli amici letterati francesi, la lingua francese è invece la scelta di appartenenza ad una comunità, utilizzata nel quotidiano della vita reale, nella scrittura teatrale per la Comédie-Française e nella scrittura autobiografica dei *Mémoires*. Vale la pena citare il ricordo che Goldoni riporta nei *Mémoires* del dialogo in casa di Jean-Jacques Rousseau a proposito del *Bourru bienfaisant* per capire la sfida della sua scelta:

Je viens de composer une Piece en François... – Vous avez composé une Piece en François, reprend-il, avec un air étonné, que voulez-vous en faire? - La donner au Théâtre. - A quel Théâtre? - A la Comédie Française. - Vous m'avez reproché que je perdois mon tems; c'est bien vous qui le perdez sans aucun fruit. - Ma Piece est reçue. - Est-il possible? Je ne m'étonne pas; les Comédiens n'ont pas le sens commun; ils reçoivent et ils refusent à tort et à travers; elle est reçue, peut-être, mais elle ne sera pas jouée, et tant pis pour vous si on la joue. - Comment pouvez-vous juger une Piece que vous ne connoissez pas? - Je connois le goût des Italiens et celui des François, il y a trop de distance de l'un à l'autre; et avec votre permission, on ne commence pas à votre âge à écrire et à composer dans une Langue étrangere. - Vos réflexions sont justes, Monsieur, mais on peut surmonter les difficultés (*Mémoires*, III, 16: MN, I, p. 510).

Come Giacomo Casanova, Goldoni chiuderà la sua avventura umana e letteraria scrivendo in una lingua altra la storia di sé in quanto soggetto, uomo e artista, testimoniando così la sua scelta di scentrarsi, di sradicarsi da una dimensione di naturalità di appartenenza e di deterritorializzarsi nel suo spazio e nel suo tempo. La sua scelta del francese è l'espressione di una scelta di vita e non un arrangiamento pratico e strumentale.

2. Parigi è la modernità

Eccomi finalmente a Parigi! [...] Principio a poco a poco a riavermi. Il caos comincia a svilupparsi, comincio a riconoscere dove sono, e mi trovo nella miglior situazione del mondo. [...] vi dirò solo che ogni dì [Parigi] più mi sorprende, e che sorpassa la prevenzione e la immagine che in me mi aveva formata. (MN, XIV, p. 259, lettera del 6 settembre 1762 a Gabriele Cornet)

Le considerazioni che Goldoni sviluppa nella sua corrispondenza da Parigi, in alcune sue commedie parigine, in particolare nel *Matrimonio per concorso* (1763), e nelle più tarde pagine dei *Mémoires* segnalano come per l'autore veneziano la capitale francese fosse l'espressione fantasmatica di una modernità di organizzazione urbana e culturale, la traccia concreta delle realizzazioni di una ragione illuminata in grado di far avanzare la conoscenza ed il sapere umano, una città in movimento rispetto ad una Venezia rinchiusa in se stessa a difesa di un mito passato.

L'aspetto più evidente di questa modernità è dato innanzi tutto dalla densità della popolazione in

continuo moto, che serpenteggia per le strade, che occupa gli spazi urbani vuoti, le piazze ed i giardini, che si ritrova nei caffè e nelle sale di teatro. Un flusso che ritma il battito di una metropoli che vive e si espande nella sua urbanistica attraverso la costruzione dei *boulevards*, le modifiche strutturali del Palais-Royal (*Mémoires*, III, 28: MN, I, pp. 567-569), l'edificazione d'immobili e nuovi teatri (*Mémoires*, III, 28: MN, I, p. 557; 30, pp. 364-365; 32, pp. 569-570). Per l'autore veneziano, in abito da turista, la vista e l'udito registrano per contrasto memoriale la diversità di una metropoli in cui «è grande il fracasso delle carrozze, ma si cammina, ed io, quando posso, cammino, per meglio vedere e gustare il grande, il bello e il piacevole» (MN, XIV, p. 263, lettera del 27 settembre 1762 a Gabriele Cornet).

Goldoni è particolarmente affascinato dai giardini pubblici, che identifica subito come il dispositivo urbanistico e architettonico di una diversa sociabilità aperta, che può superare la chiusura dei salotti e delle accademie, e identificativa di Parigi:

Le quattro Promenades, che mi nominate, sono maravigliose. Le Palais Royal è il rendez-vous del bel mondo, les Tuileries e les Boulevards del gran mondo, le Luxembourg del buon mondo. Nel primo frequentano gli uomini di bello spirito e le donne di buona e cattiva carne; nei secondi vi è un misto di tutti gli ordini di persone; nell'ultimo si trovano le buone genti, i buoni matrimoni, le persone quiete, le maestre colle loro scolare, i preti, i frati e i filosofi. (MN, XIV, p. 263, lettera del 27 settembre 1762 a Gabriele Cornet)

Questi frammenti della capitale francese diventeranno spazio scenico nel *Matrimonio per concorso* e nel *Genio buono e il genio cattivo* (1766) per poi ritornare nella scrittura dei *Mémoires* senza smettere mai di affascinare l'autore veneziano.

L'entusiasmo per Parigi non è il semplice frutto di un omaggio di facciata o di una strategia compensativa, ma il riflesso di un'attenzione per la modernità urbana, scientifica e culturale che sicuramente Goldoni ha sempre avuto, ma che la scrittura dei *Mémoires* permette ora di oggettivizzare. L'approccio esplorativo nei confronti della capitale francese, analogo a quello che avranno a fine Settecento le prime guide per viaggiatori, rivela una curiosità dell'autore veneziano che non si limita alla tranquillità della sua zona di competenza, parlando solo di letteratura e di teatri (la Comédie-Italienne, la Comédie-Française e l'Opéra naturalmente, ma anche i piccoli teatrini del Palais-Royal o dei *boulevards*, come quello di Nicolet o dei burattini), ma si avventura a discutere di sistema educativi presentando le diverse facoltà dell'Università di Parigi ed i grandi licei (*Mémoires*, III, 28: MN, I, pp. 558-559), degli effetti positivi della gestione culturale dirigista attraverso il sistema delle «Académies» (Académie française, Académie des sciences, Académie des beaux-arts, *Mémoires*, III, 28: MN, I, pp. 556-557), delle novità scientifiche e tecnologiche, a partire dall'apprezzamento per le scienze naturali e la raccolta di Bouffon al Jardin des plantes e quella di Jacques-Christophe Valmont de Bomare al castello di Chantilly (*Mémoires*, III, 9: MN, I, p. 473), ma anche delle nuove teorie del magnetismo animale di Franz Anton Mesmer e del suo allievo francese Charles Deslon (*Mémoires*, III, 32: MN, I, p. 571) e dell'invenzione della pallone aerostatico, il «globe dans les airs» come lo definisce Goldoni, dei fratelli Montgolfier. Questa fascinazione per i primi voli umani in pallone realizzati nel 1783-84 nella capitale francese da Jacques Charles, Jean-François Pilâtre de Rozier, François Laurent marchese d'Arlandes e Jean-Pierre François Blanchard, i cui nomi sono citati con commossa ammirazione nel capitolo 28 della terza parte dei *Mémoires* (MN, I, p. 572), sono senza dubbio il paradigma della nozione di modernità di Parigi che il Goldoni quasi ottantenne mette a suggello della propria esperienza di viaggiatore come emblema della possibilità dell'uomo di superare se stesso.

3. Goldoni a teatro

- Lo spettatore

Lo spettacolo di questa *Commedia Italiana* è bellissimo, composto di dieci personaggi italiani e dieci francesi tutti a parte, con sei pensionari, otto musici, e 40 ballerini. Ieri sera per la 26esima recita hanno dato *L'Enfant d'Arlequin*, cioè la mia *Nascita del primogenito d'Arlecchino*, con applauso grandissimo e, per dire la verità, l'Arlecchino [Carlo Bertinazzi] è eccellente, e la *serva* [Giacomina Camilla Veronese] è brava attrice, spiritosa, vivace e pantomima bravissima. [...] Io finora non sono stato ad altri teatri che al mio, affine di studiare gli attori e il popolo, e far qualche cosa che convenga ai primi e dia piacere al pubblico. (MN, XIV, lettera a Gabriele Cornet, 6 settembre 1762, pp. 260-261)

Goldoni si tuffa immediatamente nella vita teatrale della capitale come spettatore e attento osservatore delle dinamiche organizzative e performative. La prima tappa è la presa di contatto diretta con il proprio teatro, i propri attori ed il proprio pubblico. Goldoni li studia sulla scena e fuori scena nel corso delle serate e degli inviti che riceve, in modo da individuare le strategie compositive più adeguate alle loro caratteristiche interpretative e all'orizzonte d'attesa del pubblico.

Questa prima esplorazione gli permette di cogliere il suo teatro nel suo insieme composito di attori italiani, di cantanti francesi, di musicisti e di ballerini, riflettendo sulla specificità di una compagnia binazionale in un paese non italofono. L'acquisto da parte della Comédie-Italienne del repertorio operistico dell'Opéra-Comique nel 1762 non ha infatti sconvolto l'armonia del cartellone, nonostante l'impossibilità ora di poter rappresentare opere italiane (Fabiano, 2006). L'analisi della produzione globale del teatro dal 1762 al 1779, anno in cui vengono licenziati gli attori italiani, rivela un sostanziale equilibrio tra la produzione di commedie all'italiana e quella di *opéras-comiques*, equilibrio in termini di creazione di nuovi spettacoli e di giornate di rappresentazione (Fabiano, 2018).

Ma l'attenzione di Goldoni non si limita al perimetro ristretto del proprio teatro, le osservazioni presenti nelle lettere e nei *Mémoires* testimoniano di una volontà di prender posizione nei confronti dell'intero campo teatrale francese. Si tratta di testimonianze, di giudizi, di citazioni e anche di silenzi che tratteggiano alcune scelte di campo drammaturgico precise. La riflessione riguarda innanzi tutto la Comédie-Française e l'Académie royale de musique, i due teatri espressione della drammaturgia ufficiale francese.

La sua frequentazione della Comédie-Française lo porta ad un giudizio molto positivo nei confronti degli attori e delle attrici, considerati come eccellenti interpreti nel repertorio tragico e nel comico, allontanandosi quindi dalla posizione tipicamente italiana che criticava l'eccessiva artificiosità della recitazione dei «Français». Goldoni è invece molto più cauto e selettivo nell'esprimere una valutazione nei confronti degli autori. Dalle sue osservazioni e dai suoi silenzi si precisa infatti quella che chiamerei una linea tradizionalistica che nell'ambito della commedia si attesta su un apprezzamento del comico molieresco e attacca invece gli autori contemporanei: «Il gusto delle buone commedie in questo paese è finito. Fa pietà il Teatro moderno francese: non si bada più alla condotta, ai caratteri, alla verità. Non badano che alle scene, ai *couplets*, alle *tirades*, alle *fautes de détail*» (MN, XIV, lettera a Francesco Albergati, 13 giugno 1763, p. 287).

Goldoni, celebrato da Voltaire come il «peintre de la nature» ed il «favori de Thalie», critica implicitamente le moderne tendenze della *comédie larmoyante* e la poetica delle condizioni sociali del *drame sérieux*, la prima ormai affermata nel repertorio da decenni, la seconda ancora nella fase sperimentale di Diderot. Si tratta di una posizione che Goldoni condivide con alcuni uomini di lettere francesi, in particolare Marmontel, Cailhava de L'Estendoux e Chamfort, i quali, nella seconda metà del Settecento, sono fautori di un ritorno a una commedia comica di stampo molieresco (Luciani, 2012). Non è certo una casualità che Marmontel e Cailhava scrivano proprio per gli attori e i cantanti della Comédie-Italienne. Questa linea interpretativa è mantenuta fino agli anni degli ultimi capitoli dei *Mémoires* in cui Goldoni esprime la sua reticenza, malgrado il grandissimo successo di pubblico, nei

confronti del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais (*Mémoires*, III, 36: MN, I, p. 589).

Veggio di quando in quando le ombre di Molière, di Cornelio, di Racine alla Commedia Francese; ombre rispettabili, i di cui corpi non sono stati ancora rimpiazzati. Pare che nelle loro tombe sia sepolto anche il genio della nazione. Non si vedono gli allievi di questi grand'uomini. La vivacità ha preso il luogo del sentimento, e il sorprendente ha preso quello della ragione. (MN, XIV, lettera a Giambattista Roberti, [18 febbraio 1765], p. 332)

L'opinione goldoniana a proposito del repertorio tragico francese è sostanzialmente analoga anche se meno frequente nei suoi scritti. Per Goldoni l'autore che rappresenta al meglio questo genere nel Settecento è senz'altro Voltaire, mentre i più giovani e contemporanei, come Dormont de Belloy, sono criticati perché pieni «d'inverosimili e d'incongruenze» (MN, XIV, lettera a Francesco Albergati, 13 giugno 1763, p. 287) e perché «pensano più alle parole che alle cose, e contenti di una bella eleganza di stile, abbandonano il sentimento e l'intreccio» (MN, XIV, lettera a Francesco Grisellini, gennaio 1766, p. 359).

È chiaro che la posizione goldoniana, in particolare nel campo del teatro comico, è funzionale a legittimare la realizzazione di una propria specificità drammaturgica in grado di sintetizzare felicemente sulla scena della Comédie-Italienne la molieresca commedia di caratteri con quella patetico-romanzesca e con la rappresentazione verosimile delle condizioni sociali. Si tratta di una strategia che permetterà a Goldoni di costruire un repertorio composito e sperimentale paradigmatico della diversità della Comédie-Italienne.

In modo analogo i giudizi nei confronti del teatro musicale disegnano chiaramente una linea di poetica operistica precisa, questa volta per nulla conservatrice. La critica netta ed icastica nei confronti della *tragédie en musique* considerata di una piattezza e di una monotonia musicale assoluta, «c'est le paradis des yeux, c'est l'enfer des oreilles» scriverà (*Mémoires*, III, 6: MN, I, p. 461), non testimonia tanto di una frattura ricettiva, di un'alterità di cultura drammatico-musicale, quanto di un posizionamento a favore di quanti, come l'amico Marmontel o Framery, teorizzavano nella seconda metà del Settecento un rinnovamento dell'*opéra* tramite l'innesto delle forme periodico-musicali italiane, rinnovamento che Goldoni considera raggiunto mirabilmente dalle opere francesi di Piccinni e Sacchini e non certo di Gluck (*Mémoires*, III, 6: MN, I, p. 462). In questa prospettiva il considerare la *Didon* di Marmontel e Piccinni il capolavoro, il «monument précieux», dell'opera francese è coerente con la parallela stima espressa più volte nei confronti dei librettisti (Favart, Sedaine, Marmontel) e dei musicisti (Philidor, Monsigny, Grétry) che avevano realizzato lo stesso processo d'ibridazione franco-italiana nell'ambito del teatro musicale comico sulla scena della Comédie-Italienne, processo iniziato negli anni '60 dall'amico Egidio Duni (*Mémoires*, III, 13: MN, I, p. 497).

Il Goldoni spettatore, insomma, si dimostra complementare alla strategia creativa che farà del drammaturgo veneziano un protagonista della scena teatrale parigina per un quindicennio.

- L'autore

Il semble que le Théâtre Italien soit fait pour la représentation des Drames dont M. Diderot vient de nous donner deux modes. On pourroit jouer les conditions aux Italiens, tandis que l'on joue les caracteres & les mœurs aux François. Il est vrai qu'il faudroit être sobre sur les idées métaphysiques, & jeter plus de comique dans ces nouveaux Drames. [...] D'ailleurs le Public doit se prêter d'autant plus facilement aux efforts que cette Troupe fait pour lui plaire, qu'elle le fait presque toujours en lui sacrifiant son intérêt. Les Comédiens Italiens n'épargnent rien. Les habillemens, les décorations, les ballets diminuent considérablement le produit de leurs chambrées; mais cette considération ne les a jamais refroidis. Ces dépenses appliquées à des ouvrages d'un meilleur genre, leur feront honneur & ne seront point infructueuses. On ne sçauroit trop les engager à presser les Auteurs de travailler d'après les modèles de leur ancien Théâtre. Envain feroient-ils encore des cannavas que l'on attacherait à la décoration. Ces pièces ne peuvent être que mauvaises. Il faut que les pieces dont nous

parlons, soient écrites & apprises. Par-là les Italiens rendront leur spectacle intéressant & différent des autres. [...] Ces réflexions sont justes, & nous ne doutons point qu'on ne les mette à profit; on reverra sur la Scene Italienne des Comédies Italiennes perfectionnées & qui peindront le ridicule ou l'embarras des différentes conditions humaines. C'est une nouvelle carrière ouverte aux Auteurs de ce Théâtre. Ils peuvent, ainsi que Diderot, prendre Goldoni pour modèle. Ils peuvent même nous donner de nouvelles traductions de cet Auteur. Elles n'intéresseront pas moins sur la Scene qu'à l'impression. (État, 1760, pp. 120-122)

Goldoni giunge a Parigi in una fase di ristrutturazione della scena teatrale francese. Con l'emergere di una nuova forma di verosimiglianza realistica che dalle arti visive penetra nella configurazione dello spettacolo teatrale, l'opinione critica condanna tutto quello che potrebbe interrompere l'illusione di verità che deve vivere lo spettatore a teatro, tutto quello che potrebbe bruscamente ricordargli che è di fronte ad una finzione scenica. In questo nuovo quadro estetico la Comédie-Italienne è sottoposta ad una tensione contraddittoria che le impone un difficile equilibrio. Da un lato la direzione del teatro procede ad una razionalizzazione del repertorio secondo queste nuove coordinate estetiche, riducendo quei generi che sono portatori di una drammaturgia frammentaria, quali le parodie e gli *opéras-comiques en vaudevilles*, e privilegiando dei soggetti seri per i nuovi *opéras-comiques à ariettes*; dall'altro lato si trova nella necessità di tutelare certi aspetti di una proposta teatrale fondata proprio sulla linea drammaturgica dell'instabilità e del «papillotage», che caratterizza e giustifica la sua presenza e la sua specificità differenziante nell'offerta teatrale parigina. La Comédie-Italienne, in particolare nel repertorio di commedia all'italiana, deve preservare la grande molteplicità dei generi, l'ibridazione drammatica franco-italiana, il bilinguismo francese e italiano proprio di ogni commedia anche goldoniana, la comicità allusiva ed intrusiva che frattura la separazione tra la scena e la sala, la combinazione di comicità e di patetismo (Fabiano, 2018).

La strategia per mantenere questo equilibrio si organizza attribuendo una funzione specifica ai due generi maggiori del repertorio del teatro: la produzione in francese d'*opéra-comique* rinuncia alla comicità tradizionale dei libretti in *vaudevilles* e assume un tono serio corrispondente alla poetica di Diderot, in sostanza l'*opéra-comique* si trasforma progressivamente in *drame sérieux* musicale, selezionando i suoi argomenti moralizzanti nelle favole di La Fontaine e nelle novelle di Marmontel. Il repertorio degli attori italiani accentua, invece, in una dinamica compensativa, il suo lato trasgressivo e instabile. Le stesse modalità recitative degli attori italiani amplificano la dimensione fisica *toto corpore* esponendo la materialità dei corpi non stilizzata né marginalizzata per esigenze di decenza e di convenienza, ma posta sfrontatamente al centro di una costruzione drammaturgica in cui si fondono improvvisazione, abilità pantomimica, mistificazione, follia, riso incontrollato ed irrazionalità (Fabiano, 2018). La saldatura tra le due componenti resta il carattere d'apertura e di sperimentazione tipico della Comédie-Italienne, la sua plasticità che la porta ad essere a Parigi il punto di riferimento per ogni proposta innovatrice (De Luca-Fabiano, 2019).

Nel consueto bilancio annuale della situazione dei teatri parigini sopra citato, l'*État actuel de la Musique* del 1760 pone con estrema naturalezza Goldoni e Diderot sullo stesso piano in quanto modelli drammaturgici per una nuova sperimentazione teatrale da farsi sulla scena della Comédie-Italienne parallelamente a quella musicale. La linea è la salvaguardia di due campi drammaturgici diversi tra la Comédie-Française e la Comédie-Italienne, ma anche il rinnovamento della proposta italiana della Comédie-Italienne con nuove commedie distese e proprio con la rappresentazione di un teatro delle condizioni umane. Le aspettative dell'opinione pubblica sono quindi duplici, per quanto riguarda la presenza di una teatralità italiana, da un lato la realizzazione di una drammaturgia che metta in scena le differenti condizioni umane in modo verosimile, dall'altro la valorizzazione della caratteristica specifica della recitazione degli attori italiani, fondata sull'improvvisazione e la pantomima (Diderot, 1875).

Si tratta di una situazione complessa che invita a riflettere in modo diverso sul posto dell'autore e

dell'attore italiani nello spazio ricettivo del pubblico e della critica francese. L'assunzione di Goldoni da parte di Papillon de La Ferté, il direttore amministrativo del teatro, è da leggere attraverso il prisma di questo equilibrio difficile tra due modalità diverse di far teatro, in una dinamica ricettiva che tradizionalmente fa degli attori, e non degli autori, la specificità caratterizzante la drammaturgia italiana.

Goldoni coglie perfettamente il quadro drammaturgico all'interno del quale è invitato a dare il suo contributo creativo e tenta la difficile operazione di sintetizzare nella varietà spettacolare le due linee produttive del teatro precedentemente descritte. La sua attenzione si rivolge quindi alla costruzione di un percorso capace di unire una sperimentazione comico-patetica, aperta al «larmoyant» romanzesco e alla rappresentazione delle condizioni sociali, con la rigenerazione di meccanismi teatrali riconducibili alla drammaturgia dell'arte. Quest'aspetto programmatico è definito chiaramente nell'*Amore paterno* (1763), la commedia con cui Goldoni si presenta in prima persona al pubblico parigino (EN, 2000), ma è rintracciabile anche nei due maggiori copioni goldoniani inviati prima del suo arrivo, *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato* (1761) e l'adattamento della *Buona figliuola* (1761) (EN, 2017).

La sua strategia produttiva si articola quindi intrecciando diversi percorsi drammatici all'insegna della varietà. Tra le linee principali troviamo l'attenzione per una costruzione vedutistica dello spazio scenico capace di riprodurre in maniera verosimile spazi urbani identificabili dal pubblico; i giardini parigini nel *Matrimonio per concorso* e i frammenti urbani noti di Parigi, Londra e Venezia nel *Genio buono e il genio cattivo* tratteggiano una vera e propria drammaturgia odeporica che presenta usi e costumi di diverse sociabilità (EN, 1999 e 2006). Il secondo atto del *Matrimonio per concorso*, per esempio, è situato nel giardino del Palais-Royal, particolarmente amato da Goldoni che vi aveva fissato la sua prima dimora:

Giardino spazioso più che si può. Da una parte della scena alberi ombrosi. Tavolini qua e là, con pergolati di foglie. Sedie di paglia, e panche all'intorno. Madame Plume e Madame Lolotte. Tutte e due a un tavolino bevendo il caffè. Monsieur La Rose. Ad un altro tavolino col caffè dinanzi e un libro in mano, mostrando di leggere, e di bere il caffè. Madame Fontaine. Al medesimo tavolino di Monsieur La Rose bevendo il caffè. Indietro più persone che si può. Uomini e donne a sedere, passeggiando e leggendo, il tutto in ordinanza e buona simetria (EN, 1999, II.1.did.)

L'indicazione didascalica tratteggia una veduta precisa dello spazio reale del giardino e delle attività di conversazione dei suoi frequentatori, mettendo davanti agli spettatori appunto un luogo ed un costume caratteristici della pariginità per lo sguardo goldoniano.

Anche l'attenzione goldoniana per l'uso della metateatralità si arricchisce nel corso dell'esperienza parigina con l'inserzione di diversi elementi nell'*Amore paterno* e nel *Matrimonio per concorso* e raggiunge un'estrema sofisticatezza nel *Genio buono e il genio cattivo*, ipercommedia che teatralizza diversi generi drammatici. Di un'estrema modernità è senz'altro l'episodio del teatro delle ombre collocato all'interno del primo atto del *Genio*:

La scena si oscurisce, si leva il prospetto, e ve ne resta uno trasparente col giuoco delle ombre che rappresentano vari accidenti funesti della vita umana, per esempio un Arlecchino ed una Corallina in viaggio assaltati da ladri, e spogliati e rubati. Corallina vagheggiata da uno o due giovani; altr'Arlecchino sopraggiunge, fa il geloso. Un giovane lo bastona. L'altro conduce via Corallina. L'Arlecchino prende una spada, si batte col giovane e resta ferito, poi arrivano gli sbirri e conducono in prigione l'Arlecchino ferito. Scena di mare. Un Arlecchino ed una Corallina in nave fanno naufragio, e periscono. È in arbitrio del direttore l'accrescere ed il cambiare le apparenze di tal carattere. Arlecchino e Corallina osservano, e si spaventano, e mostrano di essere convinti e disgustati del mondo. Il Genio Buono batte la bacchetta. Torna il primo tendone, e la scena chiara. (EN, 2006, I.4.18)

Lo stratagemma drammaturgico geniale di Goldoni permette di materializzare un'anticipazione del futuro dei due personaggi attraverso una soluzione tecnico-spettacolare costruita sulla pantomima delle ombre cinesi accompagnata dall'orchestra. Si tratta di una tecnica di dislocazione temporale e spaziale di grande novità resa possibile dal quadro fantastico e magico della commedia.

La sperimentazione goldoniana ha modo di concretizzarsi anche nel *Ventaglio* (1763) attraverso la costruzione di uno spazio scenico multiplo complesso in cui l'autore utilizza la tecnica del tableau di Diderot, le scene simultanee nel corso delle quali si sviluppano più azioni e dialoghi paralleli e intensi momenti pantomimici per dare vita a un intreccio fortemente dinamico, mentre nel *Genio buono e il genio cattivo* Goldoni per la prima volta infrange le regole classiciste di unità di tempo e di luogo, facendo leva sulla dimensione magica, poiché la durata dell'intreccio è di più giorni con importanti ellissi temporali.

Uno dei momenti più importanti della sperimentazione goldoniana del periodo parigino è infatti l'aver intrapreso per la prima volta una drammaturgia che faccia propria la dimensione magica in modo strutturante di cui *Il genio buono e il genio cattivo* è il primo ed emblematico risultato (Fabiano, 2018). In questo perimetro Goldoni reinterpreta non solo la drammaturgia fiabesca gozziana, ma anche tutta la tradizione magica dell'arte, in particolare quella riattivata alla Comédie-Italienne dagli scenari composti dall'attore-autore Carlo Antonio Veronese alla fine degli anni '50 del Settecento (Veronese, 2006). Goldoni, seguendo questa tradizione, utilizza la magia come occasione per un ampio dispiegamento di mezzi spettacolari:

Attacca subito la sinfonia piena con trombe e timpani. La scena si cambia in porto di mare, e la torre delle prigioni si cangia in una fortezza che difende il porto. Si vedono vari bastimenti. Arlecchino e Corallina si vedono trasportati in una nave europea che a vele gonfie parte. Tutti attoniti e sorpresi, facendo meraviglie partono. Escono da varie parti dei Turchi ballando, e conducendo dei Schiavi e delle Schiave in catene con delle Guardie. Dopo qualche piccola danza viene una Guardia turca a parlare all'orecchio dei Turchi ballerini. Essi corrono al porto. Osservano in mare e fanno meraviglie, come se vedessero un'armata, e mostrano qualche apprensione. Mandano la Guardia alla torre, e dalla torre si fanno alcuni tiri di cannone, e si espone bandiera bianca turca. I Turchi ballerini montano in una saicca turca e vanno in mare. Intanto gli Schiavi e le Schiave in catena ballano fra di loro custoditi da Guardie.

Torna poi la saicca turca e sbarcano i Turchi che invitano i Veneziani armati a discendere. Discesi che sono e bene accolti dai Turchi, fanno questi sciogliere gli Schiavi, e li presentano ai Veneziani. Segue il ballo allegro, e con questo. (EN, 2006, IV.13.8)

La complessa trasformazione a vista è accompagnata da uno spostamento nell'aria dei due personaggi e seguita da un balletto pantomimo accompagnato dall'orchestra in modo da presentare al pubblico una sequenza di grande impatto visivo e musicale.

La magia è anche utilizzata da Goldoni come strumento per analizzare la dimensione psichica dei personaggi. Nel *Genio* infatti la magia non si limita a strutturare l'architettura d'insieme, ma agisce nel profondo dei due protagonisti, Arlecchino e Corallina, quale rivelatore dei loro desideri rimossi, dell'inespresso e del profondo, facendo emergere frustrazioni e fantasmi e favorendo un percorso di formazione psichica. In sostanza Goldoni nella magia identifica un apporto straordinario che permette ai personaggi la comprensione e la rappresentazione dei loro desideri e delle loro pulsioni e allo stesso tempo uno strumento che rende più facilmente teatralizzabile questo percorso interiore in uno spazio ricettivo francofono, rispetto ad una costruzione logocentrica fondata sull'autoanalisi o sul confronto dialogico. Un utilizzo analogo della magia è presente nella *Bague magique* (1770), in cui l'anello magico è di fatto un inibitore cerebrale che permette l'azzeramento del vissuto sociale di Arlecchino, distrutto dalla gelosia, lasciando comunque intatta la sua matrice psichica di uomo adulto, permettendogli di cominciare una nuova vita senza i dolori e le gioie della precedente. La magia è utilizzata come farmaco dell'impossibile rimozione della sofferenza psichica anche nei *Cinq âges*

d'Arlequin (1771). In questa commedia Goldoni si serve della magia per soccorrere il dolore di Argentina innamorata di un Arlecchino che non ha potuto sposare, poiché l'incantesimo permette alla protagonista di trasformare il figlio di Arlecchino di due anni in un 'clone' del padre facendolo diventare adulto grazie ai suoi baci. La magia si rivela così farmaco psicotropo nel fabbricare un oggetto sostitutivo su cui materializzare il transfert affettivo di Argentina (EN, 2017).

A Parigi Goldoni, sulla base di un'attenta presa in considerazione degli spazi di esperienza e degli orizzonti d'attesa dei due pubblici, riutilizza per il teatro di San Luca di Venezia le commedie pensate e composte per la Comédie-Italienne, come per esempio la «Trilogie d'Arlequin et de Camille» (1763) adattata nella «Trilogia di Zelinda e Lindoro» (1764-1765), *Le portrait d'Arlequin* (1764) rimodellato negli *Amanti timidi* (1765), ma riorganizza anche per Parigi commedie composte per Venezia, che siano gli scenari del periodo di lavoro per il teatro di San Samuele o commedie più strutturate come *La locandiera* alla base del mirato rifacimento di *Camille aubergiste* (1764). Questa strategia del riutilizzo di se stesso armonizza la produzione parigina in una prospettiva chiaroscurale manieristica, in cui ogni singola commedia contribuisce a disegnare, tassello dopo tassello, una storia del teatro goldoniano in azione (Fabiano, 2018).

In quest'operazione Goldoni dà ampio spazio alla riattivazione della drammaturgia dell'arte, in linea con le attese della Comédie-Italienne e del pubblico parigino, riutilizzando i propri lavori precedenti, in particolare gli scenari scritti per il Truffaldino Antonio Sacco. Ma trae spunto anche dal materiale dei comici sedimentato nella produzione di Evaristo Gherardi e di Luigi Riccoboni, di cui la stratigrafia del *Servitore dei due padroni* è sicuramente la punta d'iceberg di una prassi continuativa di lavoro non sempre semplice da identificare e da isolare (De Luca-Comparini, 2014; EN, 2011). L'attenzione con la quale ridisegna alla Comédie-Italienne il perimetro performativo degli zanni, di Arlecchino e della Servetta in particolar modo, dimostra che l'espressione di caratteri costruiti a tutto tondo, dalla profondità psicologica complessa, può esser portata sulla scena dai personaggi mascherati in una drammaturgia che non si arrocca nel tutto-disteso, ma che lascia spazio ad una fine strategia improvvisativa. Questa nuova linea creativa non può non esser testimonianza dell'accorta assunzione e riflessione del percorso drammaturgico di Marivaux da parte di un Goldoni che mette da parte l'equazione che impone che una drammaturgia fondata sul verosimile e sui caratteri debba gioco forza espellere le maschere e l'improvvisazione.

La «Trilogia di Arlecchino e Camilla» (1763) realizza senza dubbio nella maniera più completa la tessitura dei differenti percorsi della scrittura goldoniana per la Comédie-Italienne; non solamente l'incontro della comicità con il patetismo, ma anche l'equilibrio tra il testo dell'autore e l'improvvisazione degli attori in una prospettiva di approfondimento psicologico. Si deve aggiungere inoltre la provocazione creativa nei confronti dell'orizzonte d'attesa classicista degli spettatori francesi, confrontati alla rottura dell'unità temporale teatrale e posti di fronte alla continuità romanzesca della vita degli stessi personaggi (Fabiano, 2018).

Avec quelqu'éloge que nous ayons parlé précédemment des *Amours d'Arlequin & de Camille* peut être encore moins que n'en mérite cette Pièce de M. Goldoni; le Public, dont nous ne sommes que l'écho, nous force d'en ajouter encore pour celle des *Jalousies d'Arlequin*, Pièce Italienne du même Auteur & suite de la première. On en attendoit une troisième suite, ce qui formera en tout neuf Actes du même Sujet. Cette singularité blesse d'abord nos préjugés d'habitude. Trois dénoûmens! Toujours les mêmes personnages! Toujours les mêmes intérêts! On ne contracteroit pas ces préjugés si l'on pensoit que la Comédie n'étant ou plutôt ne devant être qu'un tableau fidèle de la vie & des actions familières des Particuliers, rien ne s'oppose à ce que les époques ou divers incidens de leurs aventures [sic] ne produisent des dénoûmens suffisans. Ce que je dis ici, est pour les Lecteurs qui n'auront pas vû ces Pièces; les autres n'ont besoin pour perdre ces préventions que du plaisir & de la surprise continuel que donne cette fécondité du plus rare génie, qui dispose des incidens si nécessaires, si propres d'ailleurs à intriguer, qu'il est impossible que les Personnages ne se trouvent pas dans les situations

comiques, souvent intéressantes, & toujours vives, où l'Auteur les présente (Mercure, 1763).

Le parole del redattore del «Mercure de France» rivelano lo stupore e l'ammirazione per la capacità della scrittura goldoniana di far dimenticare le regole e i «pregiudizi» classicisti per lasciar libero corso al «piacere» e allo «sorpresa». La rottura dell'unità temporale tramite la rappresentazione successiva della serie di tre commedie continuate (*Les amours d'Arlequin et de Camille*, *La jalousie d'Arlequin*, *Les inquiétudes de Camille*) analoga alla veneziana «Trilogia della Villeggiatura», la continuità della rappresentazione della vita dei personaggi oltre alle canoniche ventiquattro ore sono sferzate che Goldoni infligge all'orizzonte d'attesa classicistico francese che per la prima volta si confronta ad una soluzione drammatica di questo tipo: l'apertura del teatro ad un approfondimento psicologico dei personaggi attraverso la presentazione di tre momenti della loro vita distinti sul piano temporale. Se l'attenzione per una drammaturgia romanzesca risale ai tempi del confronto veneziano con Pietro Chiari (Bonomi, 2015ab; Vescovo 2016), il soggiorno a Parigi permette a Goldoni di meglio affinare e riutilizzare suggestioni tratte dai romanzi di Marivaux e da quelli francesi in generale, di cui dichiara possedere centocinquanta volumi (MN, XIV, lettera a Vittore Gradenigo del 5 maggio 1780, p. 389). In un articolo apparso nel periodico «Observations sur les écrits modernes», al quale collaborava anche Diderot, l'abate Desfontaines, pur criticando il teatro *larmoyant* di Nivelles de La Chaussée perché si allontanava troppo dalle regole teatrali classiciste e pur negando che le sue *pièces* possano chiamarsi commedie, lo rivaluta in quanto espressione di un nuovo genere che affascina un largo pubblico, un nuovo genere dalle forti potenzialità moralizzanti. Desfontaines suggerisce la definizione di «*drammes romanesques*», drammi romanzeschi, e arriva a proporre inoltre il conio dell'interessantissimo neologismo «*romanédie*», «romanzedia», per definire questa nuova drammaturgia fondata sul patetico, sulla simultaneità di lacrime e di risa e su un intreccio appunto romanzesco (Desfontaines, 1741). L'abate Desfontaines individua quindi nella «romanzedia» una strategia di dialogo con gli spettatori per svincolarsi da una drammaturgia percepita ormai come superata e trovare forme più vicine alle realtà di un nuovo pubblico. Queste osservazioni critiche, che continuavano a circolare nell'ambiente letterario e teatrale francese, mi sembra non potessero non interessare Goldoni, il quale esprime appunto giudizi analoghi rispetto al genere *larmoyant*, ma è allo stesso tempo molto interessato all'esplorazione dell'interazione romanzo e teatro.

In effetti il commediografo veneziano inserisce in diverse commedie del periodo parigino elementi che permettono di presentificare in azione sulla scena, in un modo che Goldoni voleva leggibile per un pubblico francofono, intenzioni polemiche nei confronti della poetica classicista francese, e anche di Diderot, per dimostrare una competenza drammaturgica superiore: la chiusura rigida dello spazio teatrale nell'*Amore paterno*, l'ottusità culturale del pubblico parigino nell'*Amore paterno* e nel *Matrimonio per concorso*, la complessa articolazione delle scene simultanee e parallele nei *tableaux* del *Ventaglio*, la corporalità irrazionale della pantomima nel *Genio buono e il genio cattivo*.

Nonostante la gran parte di queste commedie non siano interamente distese e lascino grande spazio all'improvvisazione concertata degli attori, l'impronta di autorialità di Goldoni emerge ed è costantemente salutata dalla critica per la grande maestria nella costruzione dell'intreccio, nel disegno psicologico dei personaggi e nella condotta della recitazione degli attori. Spettatore dei *Cinq âges d'Arlequin* il recensore della «Correspondance littéraire», solitamente caustica nei confronti della drammaturgia italiana, osserva che

il y a dans tout cela un mélange de folie et de pathétique qui en rend la représentation très intéressante. Tous les points et les mots de ralliement indiqués par l'auteur sont originaux et d'une morale profonde, et quelques bouts de scènes écrites font regretter que M. Goldoni, sans renoncer à ce genre, ne se soit pas livré de préférence à travailler pour le Théâtre Français. On nous fait cependant espérer d'y voir incessamment représenter une pièce de lui, intitulée *le Bourru bienfaisant*. Elle est attendue avec impatience. (Correspondance, 1771)

La modernità del nuovo spazio di vita parigino crea in Goldoni uno stimolo compositivo rinnovato. Poco importa se non tutte le nuove commedie pensate e scritte a Parigi siano state poi rappresentate alla Comédie-Italienne (per esempio *Il matrimonio per concorso* ed *Il genio buono e il genio cattivo*, sopra citate, sono state allestite solo a Venezia ed in Italia), quello che mi sembra più pertinente è sottolineare una diversa apertura mentale ed una diversa disponibilità immaginativa di scrittura, procurate dalla percezione di nuova libertà che la vertigine di Parigi fa emergere in Goldoni.

Significativo è invece, per contrasto, il fatto che proprio le sue due commedie per la Comédie-Française, *Le bourru bienfaisant* (1771) e *L'avare fastueux* (1776), si attestino su una linea moderata di semplice recupero riveduto della tradizione molieresca, coerente con l'opinione critica negativa espressa nei confronti degli autori francesi moderni e delle loro scelte drammaturgiche (Luciani, 2012). In queste due *pièces* Goldoni aggiorna la commedia di carattere disegnando la tensione tra due polarità caratteriali nello stesso personaggio spinte fino al parossismo, recuperando una costruzione già sperimentata con *Il geloso avaro* (1753). Scrivendo a Voltaire a proposito della rappresentazione del *Bourru bienfaisant*, Goldoni si dichiara esplicitamente conservatore nel suo modo di comporre teatro per la Comédie-Française: «*Le Bourru bienfaisant*. Ce n'est pas, comme vous voyez, une pièce à la mode, cependant elle n'a pas choqué les oreilles de ceux qui se sont déclarés pour la comédie larmoyante et terrible» (MN, XIV, lettera a Monsieur de Voltaire, 16 marzo 1771, p. 365). In realtà la vera forza sperimentale dirompente di questa esperienza di scrittura consiste proprio nell'operazione di scentramento di sé e di appropriazione dell'altro a partire dalla lingua e dal modo di vedere il mondo: «Je n'ai pas seulement composé ma Pièce en François, mais je pensois à la manière Française quand je l'ai imaginée; elle porte l'empreinte de son origine dans les pensées, dans les images, dans les moeurs, dans le style» (*Mémoires*, III, 16: MN, I, p. 508). Questa capacità d'incontro con una drammaturgia altrà permette a Goldoni di essere il primo autore straniero ad entrare stabilmente nel repertorio della Comédie-Française (Sanjuan-Poirson, 2018).

Nel periodo parigino Goldoni continua a scrivere anche per il teatro musicale seppure in modo meno frequente; tuttavia il suo grande rammarico resta il non aver potuto comporre un libretto originale per i teatri parigini. Abbiamo detto come l'*opéra* sia un oggetto drammaturgico per lui poco interessante e che rientra nel perimetro del teatro musicale serio per il quale ha scritto raramente anche in Italia. La sua attenzione e la sua curiosità sono rivolte piuttosto all'*opéra-comique* che sente più vicino alla propria drammaturgia comica parlata e cantata. La frequentazione e l'amicizia con i librettisti francesi del teatro, Louis Anseaume e Charles-Simon Favart fra gli altri, e in particolare con il compositore Egidio Duni, riconosciuto unanimemente padre fondatore della nuova tendenza dell'opera comica francese, sono sicuramente occasione per una riflessione poetica personale. Il 13 dicembre del 1762 Goldoni scrive al marchese Albergati che ha già composto un libretto per i cantanti francesi della Comédie-Italienne (MN, XIV, p. 270) e nel maggio del 1763 indica a Francesco Vendramin che «il tempo che mi avanza, dopo fatto il mio dovere verso questi miei comici italiani, lo posso impiegare in operette per musica, le quali fatte tradurre in francese, mi profitteranno assai bene. Ne ho fatte due finora, e mi sono ricercate da molti» (MN, XIV, pp. 282-283). In realtà non c'è traccia di questi libretti adattati in francese, ma rimane la testimonianza di un interesse precoce e di una riflessione certa su una possibile collaborazione con i musicisti del teatro.

Goldoni racconta che gli sarebbe piaciuto collaborare in particolare con il compositore Pierre-Alexandre Monsigny e che era affascinato dagli *opéras-comiques* rappresentati alla Comédie-Italienne, ma si sentiva incapace di comporre un libretto in francese poiché non ne controllava con sicurezza gli equilibri drammaturgici strutturali e non comprendeva le attese degli spettatori (*Mémoires*, III, 13: MN, I, pp. 496-497). Precisa poi che i musicisti francesi lo sollecitavano ogni giorno per aver un suo libretto originale, ma che il suo unico tentativo, *La bouillotte*, rimane incompiuto (*Mémoires*, III, 15: MN, I, p. 501). La configurazione del libretto d'*opéra-comique* prevede infatti l'alternanza di parti in prosa

recitate dai cantanti e parti in versi che servono alla strutturazione delle arie cantate; Goldoni deve affrontare quindi la difficoltà di scrivere dei versi francesi musicabili in modo artisticamente efficace, difficoltà di fronte alla quale rinuncia considerando la sua padronanza della lingua inadeguata.

L'occasione per incidere sulla scena drammatico-musicale parigina gli viene offerta dall'amico compositore Niccolò Piccinni che nel 1778 viene incaricato dall'Académie royale de musique di organizzare un cartellone di opere buffe italiane. Si tratta di un'iniziativa particolarmente delicata poiché nessuna opera italiana era stata rappresentata a Parigi dal marzo del 1754, data del licenziamento della compagnia di cantanti guidata da Eustachio Bambini. In quel periodo poi ferveva il vivace scontro tra i sostenitori di Gluck e quelli di Piccinni, chiamato la «Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes», sulle diverse strategie di riforma dell'opera francese e il pubblico dell'Opéra era diviso in due fazioni estremamente agguerrite. L'incarico affidato a Goldoni non prevedeva la scrittura di un nuovo libretto, ma solo l'ammodernamento di libretti altrui e dei suoi libretti precedenti, in particolare della celeberrima *Buona figliuola* - per la quale redige dei nuovi finali concertati - e del suo seguito *La buona figliuola maritata*. La creazione di una nuova opera non era infatti all'ordine del giorno poiché il pubblico francese voleva veder rappresentare i grandi successi italiani che da anni circolavano in tutta Europa. Goldoni viene però travolto - insieme al direttore dell'Académie royale de musique de Vismes, costretto alle dimissioni, e a Piccinni - dal cataclisma polemico scatenato dall'opinione pubblica favorevole a Gluck, guidata dai redattori del «Journal de Paris». Goldoni, per cercare di proteggersi dagli attacchi veementi rivolti ai sostenitori dell'opera italiana, è costretto a dichiarare pubblicamente di non aver scritto il libretto della *Buona figliuola maritata* (Fabiano, 2006).

Rimane di quest'esperienza di lavoro per il teatro musicale in Francia una profonda ferita a cui rispondono qualche anno dopo con orgoglio le pagine dei *Mémoires*:

Me dira-t-on que les Opéras-Comiques Italiens ne sont que des farces indignes d'être mises en comparaison avec les poèmes de ce nom en France? Que ceux qui entendent la Langue Italienne se donnent la peine de parcourir les six volumes [edizione torinese Guibert et Orgeas, 1777-1778], qui renferment la collection de mes Ouvrages en ce genre, et l'on verra peut-être que le fond et le style ne sont pas si méprisables. (MN, I, 13, p. 497)

4. Percorrere nuove strade nel ventre di Parigi

Nei lunghi anni della sua vita parigina Goldoni percorre il ventre di Parigi esplorando nuove strade: lavora in periodi diversi per i tre grandi teatri - la Comédie-Italienne, la Comédie-Française e l'Académie royale de musique -, tesse una fitta rete di amicizie che gli permettono di conservare un prestigio intatto nel mondo culturale francese fino alla morte e intraprende anche dei percorsi professionali inattesi.

Nous attendions M. Goldini [Goldoni]; je le connaissais beaucoup, car malgré la querelle de ses confrères avec nous, il n'avait pas cessé de venir se chauffer les pieds au foyer de la Comédie-Française, à telles enseignes, que notre premier garçon de théâtre avait serré dans le cabinet des accessoires, et pour l'usage particulier de cet auteur, une paire de jambarts, sorte d'armure en carton dont on se revêt les jambes pour les préserver du feu, ils furent même inventoriés lors de notre translation à la nouvelle salle.

L'auteur italien parut enfin. Une petite indisposition de sa femme l'avait retardé; il allait d'ailleurs toujours à pied, ne manquant jamais de marquer chaque pas avec sa canne, ce qui appuie, mais retarde; il apportait du reste un excellent appétit. (Fleury, 1847)

Fleury, attore della Comédie-Française, introduce nelle sue memorie un capitolo dedicato a Carlo Bertinazzi, al suo carattere burbero e allo stesso tempo gentile, attraverso il prisma di un pranzo realizzato in casa Bertinazzi in compagnia di Carlo Goldoni. L'aneddoto, che riconduce la

composizione del *Bourru bienfaisant* all'osservazione del comportamento proprio di Carlin Bertinazzi, è una testimonianza importante per segnalare non solo la lunga e intima amicizia tra il drammaturgo veneziano e l'Arlecchino della Comédie-Italienne, ma anche la sua integrazione naturale nella vita teatrale francese, la sua naturalizzazione in qualche modo.

Il librettista Charles-Simon Favart favorisce senza dubbio l'ingresso di Goldoni nell'ambiente letterario e culturale della capitale, permettendogli contatti stimolanti con il mondo intellettuale parigino. La partecipazione alle confraternite dei Domenicali e del secondo Caveau sono d'aiuto al commediografo veneziano per confrontarsi con una cultura e con una lingua ancora tutte da scoprire (Weichmann, 1992). In particolare la seconda confraternita, nella quale si dibatte intensamente di teatro e letteratura, è chiaramente uno strumento fondamentale del processo di francesizzazione di Goldoni e un aiuto alla redazione in francese.

All'interno di queste società di letterati Goldoni non si comporta semplicemente come osservatore ed attento studioso del panorama culturale parigino, ma, fedele all'idea dell'importanza del confronto tra mentalità e civiltà diverse, interviene attivamente per portare il contributo di un'altra cultura, quella italiana appunto, favorendone la comprensione e la diffusione. È probabilmente grazie all'esperienza di Versailles che nasce nello scrittore veneziano una vera e propria missione didattica in terra di Francia, come ci racconta proprio Favart in una lettera al giurista Antoine-Gaspard Boucher d'Argis, databile fine 1768-inizio 1769:

On a lu dans notre société plusieurs petits ouvrages de différents confrères mais je ne crois pas devoir vous les envoyer puisque vous allez revenir incessamment comme vous nous l'avez fait expérer nous vous attendons avec la plus grande impatience notre société s'augmente de jours en jours vous savez cependant que le nombre est fixé à quinze nous étudions maintenant et nous commençons à faire quelques progrès dans la langue italienne que monsieur Goldoni notre confrère a la bonté de nous montrer je crois qu'il seroit à propos autant que vos occupations vous le permettront que vous prissiez la peine d'étudier un peu les deux premiers verbes de la grammaire de vénérone scavoir le verbe personnel essere etre et le verbe auxiliaire avere lorsque l'on conjugue bien ces deux verbes on conjugue presque tous les autres. (Fonds Favart)

Nella capitale francese Goldoni costruisce infatti una rete di amicizie e relazioni, che gli permette l'assunzione alla corte di Francia in quanto insegnante d'italiano della famiglia reale, l'ottenimento di una pensione reale e il riconoscimento di quella «République des Lettres» alla quale il drammaturgo veneziano aveva sempre aspirato. Ne è una testimonianza anche il modo in cui la sua visita al vecchio Voltaire di ritorno a Parigi, avvenuta alle 7 di mattina del 19 febbraio del 1778, è narrata nel «Journal de Paris» da Elizabeth Hervey de Martigny:

Il y auroit de l'indiscrétion à vous rendre compte de tout ce que j'ai vu & entendu de touchant & d'admirable, dans le peu de tems que j'ai été chez M. de Voltaire; mais je ne saurois résister au plaisir de vous dire l'accueil qu'il a fait à M. Goldoni. Il lui a dit, en Italien, qu'il le regardoit comme le restaurateur de la bienséance & du bon goût en Italie; que ses ouvrages étoient des traités de morale dialogués & charmans, &c. &c. Nous étions tous confondus de voir M. de Voltaire parler la langue Italienne avec autant de facilité & de prestesse que la Langue française. M. Goldoni a augmenté notre surprise, en nous apprenant que M. de Voltaire lui avoit écrit autrefois une lettre, non-seulement en Italien, mais en Venitien. C'est bien dommage que je ne puisse pas trahir le mystere du reste de sa conversation enchanteresse.

Molto più pudico invece Goldoni nei *Mémoires* nel ricordare questo incontro con Voltaire: «Tout le monde vouloit le voir. Heureux ceux qui pouvoient lui parler. Je fus de ce nombre; je lui avois trop d'obligations pour ne pas me presser d'aller lui rendre mes hommages, et lui marquer ma reconnoissance». (MN, I, III, 28, p. 560)

Il più intrigante di questi percorsi è senz'altro la collaborazione con l'ignoto Meslé per realizzare la traduzione francese delle sue commedie in parallelo con l'uscita dei volumi dell'edizione Pasquali.

Meslé, che aveva tradotto in francese sotto il controllo di Goldoni il sommario dell'*Amore paterno* venduto prima della rappresentazione alla Comédie-Italienne per aiutare la comprensione degli spettatori (EN, 2000), pubblica nel 1764 la traduzione della *Guerra* con modifiche testuali di mano di Goldoni, introdotte dopo l'invio del copione all'editore Pasquali (Comparini, 2019). In una nota l'editore informa i lettori che questa commedia farebbe parte del quinto volume della traduzione integrale delle commedie di Goldoni in corso di stampa, ma la pubblicazione sciolta è stata anticipata per delle ragioni particolari non precisate. L'iniziativa editoriale purtroppo non arriva a compimento per motivi sconosciuti, nonostante l'indicazione di un lavoro traduttivo già realizzato; questo progetto interrotto permette tuttavia di testimoniare della continuità della strategia goldoniana di interazione tra scena ed edizione. In quest'occasione l'obiettivo è di favorire un approccio complementare tra la sua drammaturgia per la scena parigina e quella realizzata nei teatri veneziani in quell'ottica di proporre una propria retrospettiva storiografico-spettacolare.

La decisione di un Goldoni ormai ottantaquattrenne e quasi cieco d'impegnarsi nella traduzione-adattamento-riscrittura di un romanzo di Madame Riccoboni è l'ultima traccia di questo percorso diversificato della sua vita parigina. Goldoni conosceva naturalmente bene Madame Riccoboni, che nonostante il suo pensionamento come attrice nel 1760, continuava a gravitare nell'ambiente teatrale della Comédie-Italienne al momento del suo arrivo e aveva tradotto insieme al marito, François Riccoboni, *I pettegolezzi delle donne* con il titolo *Les caquets*, traduzione rappresentata con successo alla Comédie-Italienne a partire dal 1761. Madame Riccoboni era inoltre ancora in vita quando il drammaturgo veneziano decide di dedicarsi a questa nuova impresa, la traduzione dell'*Histoire de Miss Jenny* (1764). La traduzione goldoniana, intitolata *L'Istoria di Miss Jenny*, è pubblicata a Venezia nel 1791; sembra esser il risultato di un lavoro maturato nella condivisione con un circolo di amici veneziani di una passione letteraria per la scrittura romanzesca della Riccoboni, un'impresa nata quindi più come gesto di ammirazione per un'opera considerata «sublime» che come operazione commerciale (MN, XIV, lettera all'abate Giammaria Manenti del 10 maggio 1791, p. 406). Goldoni non si limita a tradurre e a ridurre il romanzo, ma lo rimodella appropriandosene e ridisegnando alcune tonalità considerate troppo scabrose e velocizzandone diversi passaggi descrittivi in maniera più teatrale (Vazzoler, 1993). Tuttavia è il finale totalmente riscritto da Goldoni che mi sembra particolarmente significativo: la scelta di chiudere il romanzo con la gioia di una vita affettuosa condivisa sotto lo stesso tetto da due donne, la protagonista Miss Jenny Salisbury e Miledy d'Anglesey, lontane dalla crudeltà degli uomini, costanti nel loro legame assoluto, una storia d'amore femminile che rispecchia quella tra Madame Riccoboni e l'attrice della Comédie-Italienne Marie-Thérèse Biancolelli, unite per trent'anni fino alla morte nel loro appartamento di rue Poissonière a qualche centinaio di metri dall'Hôtel de Bourgogne, la sala della Comédie-Italienne, a qualche centinaio di metri dalla rue Pavé Saint-Sauveur, ultima dimora di Goldoni.

E quest'affetto tutto al femminile sembra condensare in un ultimo lampo la sinuosa storia della sensibilità delle eroine goldoniane e la modernità di questo lungo percorso parigino.

Approfondimenti bibliografici

Gli studi più significativi che permettono una lettura rinnovata del periodo parigino del Goldoni nascono nell'ambito delle attività scientifiche del bicentenario goldoniano e proseguono poi negli anni seguenti con un'attenzione particolare all'utilizzo di fonti archivistiche francesi: Weichmann, 1992; Vazzoler, 1993; Fabiano, 2006. Importante poi per la contestualizzazione dell'attività parigina del Goldoni è lo studio del sistema produttivo e del progetto estetico della Comédie-Italienne di Parigi che permette di meglio comprendere il progetto goldoniano: Veronese 2006, De Luca-Comparini, 2014;

Fabiano, 2018; Fabiano-Comparini, 2019; De Luca-Fabiano, 2019 in corso di stampa. Le relazioni goldoniane con la Comédie-Française e l'attività dei traduttori francesi del teatro goldoniano sono un ulteriore aspetto fondamentale dello studio del Goldoni francese: Luciani, 2012; Sanjuan-Poirson, 2018; Comparini, 2019 in corso di stampa. Manca invece ancora uno lavoro sistematico di commento e contestualizzazione delle osservazioni, delle prese di posizione goldoniane nei confronti della vita parigina presenti nella terza parte dei *Mémoires*.