

# OGGETTI E SOGGETTI

SERIE SETTECENTESCA

3I

*Direttore*

**Bartolo ANGLANI**  
Università degli Studi di Bari

*Comitato scientifico*

**Ferdinando PAPPALARDO**  
Università degli Studi di Bari

**Mario SECHI**  
Università degli Studi di Bari

**Bruno BRUNETTI**  
Università degli Studi di Bari

**Maddalena Alessandra SQUEO**  
Università degli Studi di Bari

**Ida PORFIDO**  
Università degli Studi di Bari

**Rudolf BEHRENS**  
Ruhr Universität–Bochum

**Stefania BUCCINI**  
University of Wisconsin–Madison

## OGGETTI E SOGGETTI

L'oggetto e il soggetto sono i due poli che strutturano la relazione critica secondo Starobinski. Il critico individua l'oggetto da interpretare e in qualche modo lo costruisce, ma lo rispetta nella sua storicità e non può farne un pretesto per creare un altro discorso in cui la voce dell'interprete copre la voce dell'opera. Ma d'altro canto egli non si limita a parafrasare l'opera né ad identificarsi con essa, ma tiene l'oggetto alla distanza giusta perché la lettura critica produca una conoscenza nuova. In questa collana si pubblicheranno contributi articolati sulla distinzione e sulla relazione tra gli « oggetti » e i « soggetti », ossia fra il testo dell'opera o delle opere e la soggettività degli studiosi.



Bartolo Anglani

## **Che cos'è questa crisi?**

Divagazioni sul teatro di Goldoni  
e sui suoi interpreti



Copyright © MMXV  
Aracne editrice int.le S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Quarto Negroni, 15  
00040 Ariccia (RM)  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-8385-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2015

Bisogna spiegare [agli uomini] che gli effetti di cui siano state prima riconosciute e poi eliminate le cause sono destinati a scomparire e che quasi tutte le sofferenze dell'individuo altro non sono che malattie dell'organismo sociale.

THOMAS MANN

A qui il gresle sur la teste, tout l'hémisphère semble être en tempête et orage.

MICHEL DE MONTAIGNE

Supposez un homme de génie accomplissant le tour de force impossible d'un drame rempli d'honnêtes gens. Cette pièce n'aurait pas deux représentations: les honnêtes gens connaissent leurs devoirs, aussi bien que les scélérats, que les vicieux connaissent la vertu.

BALZAC





# Indice

- II *Avvertenza*
- 17 *Abbreviazioni*
- 19 *Capitolo I*  
*Scena, poesia, ideologia*
- 61 *Capitolo II*  
*Un fantasma si aggira per l'Europa*
- 115 *Capitolo III*  
*Crisi, declini, rivoluzioni, baratri, catastrofi*
- 187 *Capitolo IV*  
*Dal realismo alla crisi*
- 257 *Capitolo V*  
*Strehler. Luoghi comuni e poesia*
- 363 *Capitolo VI*  
*Il «sistema». Capri espiatori, catastrofi, naufragi, solitudi-  
ni*
- 431 *Capitolo VII*  
*Mecenati e padroni*
- 475 *Capitolo VIII*  
*Archetipi e individui*

## **Appendice**

527    *Le ragioni di Toderò*

555    *Il cantiere infinito della «Casa nova»*

581    *Bibliografia*

613    *Indice dei nomi*

## Avvertenza

Questo libro aveva cominciato a prendere forma come introduzione o premessa alla raccolta di alcuni saggi su Goldoni da me pubblicati negli ultimi anni dopo quelli raccolti nel volume *Le passioni allo specchio Autobiografie goldoniane*, che a sua volta si ricollegava al più antico *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*. I saggi in questione, composti prevalentemente in occasione del bicentenario del 2007, erano tutti o quasi accentrati intorno alla figura del ciarlatano (sulla quale una ventina d'anni fa mi ero divertito a comporre una commedia, *Il fantasma di Arlecchino*, portata in scena nella stagione 1992-93 dalla compagnia «La Différance» di Bari). Ma, poiché vari contrattempi mi hanno impedito di pubblicare subito il volume progettato, in seguito a letture e riflessioni e rimaneggiamenti e aggiunte quella che doveva essere l'introduzione si è trasformata in una specie di riflessione generale su alcuni aspetti dell'interpretazione goldoniana più o meno recente. Rinvio dunque la pubblicazione dei saggi suddetti ad una occasione prossima, e accetto (o subisco) la trasformazione di quella premessa in un volume autonomo: che però non pretende di presentarsi come storia integrale della critica goldoniana perché manca dei requisiti fondamentali della diacronia e della completezza dell'informazione.<sup>1</sup> È probabile infatti che, in seguito al taglio da me dato all'esposizione, contributi anche molto significativi per l'interpretazione di Goldoni e del teatro del Settecento non si trovino

1. Per un profilo e per una ricca antologia della critica goldoniana, si può vedere ora BORDIN-SCANNAPIECO, *Antologia della critica*. Per il dibattito fino al 1993, si veda *Il teatro di Goldoni*, a c. di Marzia Pieri. Le storie della critica più antiche hanno ormai un valore solo archeologico, dato il grande sviluppo conosciuto dagli studi goldoniani negli ultimi trent'anni.

nominati in un libro che ruota attorno al problema della «crisi» e si sofferma prevalentemente (benché non esclusivamente) sulle questioni relative al rapporto di Goldoni con la storia e con la società del suo tempo. Il titolo scelto ripete quello di una canzonetta umoristica di molti anni fa, probabilmente ignota alle generazioni più giovani. Perché non si creda che la mia età sia più avanzata di quanto è in realtà, preciso che la canzonetta in questione, composta da Rodolfo De Angelis nel 1933, non risale ai tempi della mia gioventù e nemmeno a quelli della mia prima infanzia. Si prenda questo titolo per quello che è, come una citazione scherzosa con la quale certo non intendo esprimere nostalgia per il clima degli anni in cui la canzone stessa (dal contenuto ideologico piuttosto apologetico) godé di gran successo. L'elaborazione distesa dal 2007 ad oggi — fatta di abbandoni, riprese, continuazioni, reazioni a sollecitazioni nuove — ha impedito che il volume assumesse una struttura compatta e coerente ed anzi ha lasciato spazio a ripetizioni e perfino a qualche contraddizione. Per evitare però che la revisione complessiva e la risistemazione della materia si risolvessero in un allungamento ulteriore e forse irrimediabile dei tempi di pubblicazione, ho deciso di fermare tutto così com'era alla fine del 2011 e di lasciare al libro l'andamento di un *pamphlet* che vistosamente contrasta con le sue dimensioni non propriamente snelle. Per questa ragione non si troveranno nelle sue tante pagine riferimenti a contributi comparsi dopo quella data. Mi scuso con gli studiosi che hanno pubblicato da allora saggi e volumi e interventi su Goldoni e sui temi del teatro settecentesco, poiché per accogliere e discutere i loro contributi avrei dovuto rimaneggiare un testo ormai definito. È possibile, tuttavia, che gli eventuali lettori avvertano la mancanza di riferimenti anche a titoli che, pubblicati prima del 2011, avrebbero meritato almeno una menzione, e di tanti altri relativi alle tante questioni affrontate nelle pagine del libro. A questo proposito devo fare due considerazioni: la prima è che negli ultimi tempi la bibliografia goldoniana è diventata talmente ricca di titoli in tante lingue da non essere più facilmente padroneggiabile

da chi, come il sottoscritto, vive in una condizione periferica e marginale e in un tempo in cui le biblioteche non acquistano più libri e riviste; la seconda è che ho ritenuto inopportuno ammucciare per ogni questione qualche centinaio di titoli solo per dimostrare quanto son bravo a compilare bibliografie con l'aiuto di Google. Pervenuto al punto d'arrivo del mio lungo rapporto con Goldoni, iniziato alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, ho voluto raccontare le cose come le ero andate pensando in questo quarantennio, rivendicando sia la permanenza di una certa intuizione relativa al teatro goldoniano sia il diritto di rivedere e di modificare alcuni aspetti ed alcune conclusioni della mia ricerca. Secondo la logica della collana entro la quale il volume vede la luce, nelle pagine che seguono i lettori troveranno ben definito il «soggetto», vale a dire la personalità del sottoscritto con tutte le sue caratteristiche positive e negative, e l'«oggetto», o meglio gli «oggetti» che sono sia l'opera di Goldoni sia soprattutto i critici e gli interpreti che se ne sono occupati. I pochi volenterosi lettori noteranno che, rispetto al vasto numero di critici e di registi chiamati in causa, assai più ristretto è il catalogo delle opere goldoniane analizzate o anche solo citate. È questo il risultato inevitabile dell'ottica scelta, che mette in primo piano le interpretazioni e usa le opere prevalentemente come oggetti di verifica. Del resto, la considerazione analitica delle sole commedie (senza considerare gli altri generi letterari praticati dallo scrittore) avrebbe spinto la mole del volume fino a dimensioni intollerabili e impubblicabili. Rinvio dunque, per l'analisi di tante commedie goldoniane, a ciò che ne ho scritto nei due volumi già citati ed a quello prossimo sui ciarlatani. Ho tuttavia aggiunto due saggi più recenti su due commedie (*Sior Todero brontolon* e *La casa nova*) che mi son sembrati adatti ad illustrare nel vivo dell'analisi dei testi le tesi elaborate a ridosso delle interpretazioni critiche. Per ovvie ragioni, la critica precedente la «svolta» del 1957, data dalla quale si fa cominciare la moderna fortuna goldoniana, tranne pochi casi non è presa in considerazione.

Queste tante pagine, rilette di séguito poco prima di essere

consegnate all'editore, rivelano la loro appartenenza a una stagione irrimediabilmente trascorsa. Sono ben consapevole che uno studioso giovane avvertirebbe nei miei confronti la stessa sensazione di distanza se non di estraneità da me provata (e lungamente argomentata) verso i critici delle generazioni precedenti. So bene di appartenere a un'epoca che, in un tempo segnato dalle parole d'ordine delle rottamazioni e delle contrapposizioni rigide tra vecchio e nuovo, non può non essere vista come passata. Non saprei dire se le mie interpretazioni di Goldoni siano da collocare prima o dopo quello «scarto ermeneutico» che Andrea Fabiano e Lucie Comparini hanno posto come spartiacque fra la «lettura scientifica della complessità goldoniana» e i «vecchi schemi interpretativi»,<sup>2</sup> dal momento che molto di ciò che dico può essere visto come un regolamento di conti all'interno della vecchia critica. Il mio modo di considerare la letteratura, di interrogare i testi e la critica, di ragionare e di esporre, è certamente superato e suonerà inattuale agli orecchi delle giovani generazioni, soprattutto in un'epoca in cui il rapporto fra teorie della letteratura e lettura delle opere si è ribaltato a vantaggio delle prime. So bene che se qualche critico si prendesse la briga di ritrovare nelle mie tante pagine (in quelle su Goldoni e in quelle su altri scrittori) un «metodo» finirebbe con il concludere che di metodi non si vede l'ombra. Come Maigret, infatti, il mio «metodo» consiste nel non averne alcuno, se non la predisposizione di vaga ascendenza starobinskiana ad «ascoltare» i testi e quella cara a Montaigne di «distinguere» ossia di non fare di ogni erba un fascio. Confesso di non avere molto tempo da dedicare alla lettura e allo studio dei tantissimi libri e saggi di teoria della letteratura che ogni giorno vengono scaricati sul mercato della cultura. Ho un solo punto fermo, quello di respingere con la dovuta durezza tutte le interpretazioni 'monistiche' delle opere letterarie, quelle cioè che concludono immobilizzando l'opera e l'autore in una casella definita di carattere per lo più

2. FABIANO-COMPARINI, *Prolegomeni*.

extraletterario: e così mi ribello alle definizioni ideologiche di progressista, reazionario, conservatore, anarchico, e a quelle valoriali di immorale, morale, ateo, religioso: per non parlare delle definizioni psicoanalitiche e di tutte le cosiddette analisi dell'inconscio, sia quando si rivolgono all'autore sia quando investono i personaggi. L'elemento comune a queste aberrazioni sta sia nella pretesa di valutare la letteratura con criteri all'altro, sia nell'ostinazione con cui esse perseguono la *reductio ad unum* di una realtà complessa, contraddittoria e conflittuale quale è l'opera d'arte. Chiunque pretenda di trovare nell'opera d'arte un significato, un motivo, un'ideologia, una morale eccetera, meriterebbe di essere «fucilato» («will be shot»), come intimò Mark Twain nell'esergo di *The Adventures of Huckleberry Finn*. Al di fuori di queste idiosincrasie, non saprei indicare né nominare le coordinate teoriche del mio lavoro.

La stessa scelta di scrivere un libro che, per la sua lunghezza, non potrà mai entrare nei programmi universitari fondati sui «crediti», documenta una concezione arcaica e inattuale del lavoro intellettuale. Preferisco però dichiarare *in limine* tale condizione piuttosto che aspettare di vederla rilevata beffardamente da qualche recensore. Ho sempre nutrito gran diffidenza per gli anziani che si «rifanno» per parer giovani e poi, come lo Chaplin di *Un re a New York*, alla prima verifica fanno scoppiare le ricuciture e riprendono tutte le loro rughe in un batter d'occhio. Preferisco mettermi in mostra per quello che sono stato, un modesto protagonista dell'ultima parte della critica goldoniana del secolo scorso, dicendo onestamente ciò che penso senza mascherarmi con lingue e metodologie di cui non disconosco l'importanza ma che non riuscirei ad utilizzare con serietà.

Il filo conduttore di queste tante pagine consiste nel tentativo di rispondere alla domanda: *perché Goldoni scrive?* So bene che a questo interrogativo si può rispondere ricordando le condizioni materiali del teatro, le vicissitudini delle compagnie, le necessità di reagire con offerte sempre nuove alle domande del pubblico, e insomma collocando (com'è giusto) Goldoni nel quadro della produzione teatrale dei suoi tempi. Confesso però che queste

risposte, tutte corrette e articolate e fondate su una conoscenza altamente specialistica degli oggetti sunnominati e di tutto ciò che li circonda, non esauriscono la domanda fondamentale: *perché Goldoni scrive?* In quell'epoca di alta e complessa civiltà teatrale tutti gli autori drammatici erano inseriti nello stesso sistema e dovevano fare i conti con attori, pubblico, impresari e con le «condizioni» produttive: ma Goldoni svetta di molte lunghezze sugli altri ed è il solo vero grande «poeta» comico del Settecento, non solo italiano ma anche europeo. C'è dunque qualcosa che va oltre questo innegabile viluppo di condizioni, non nel senso che Goldoni evada da tutto questo, romanticamente, ma nel senso che è l'unico a trasformare gli ostacoli e i condizionamenti in poesia. Non pretendo di aver risposto a questa domanda cruciale, ma ci tengo a dichiarare che tutto ciò che ho scritto nelle pagine che seguono (e in realtà anche in quelle pubblicate nel passato recente e remoto) ruota attorno a tale questione.

Settembre 2014



## Abbreviazioni

Indico con la sigla *Mém.* il testo dei *Mémoires*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a c. di Giuseppe Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1935; con la sigla *TO* i volumi della stessa edizione Mondadori, utilizzati per le opere goldoniane non ancora pubblicate nell'ed. nazionale edita da Marsilio.

Per i riferimenti bibliografici in nota ho usato il cognome dell'autore e le prime parole del titolo (e queste sole nel caso di opere collettive). I dati completi sono riportati nella bibliografia pubblicata alla fine del volume. I nomi presenti nella sola bibliografia, e non citati altrove nel libro, sono esclusi dall'indice dei nomi.



## Scena, poesia, ideologia

1. Da qualche tempo la filologia goldoniana, anche e soprattutto per impulso dell'Edizione Nazionale pubblicata da Marsilio, ha registrato un progresso decisivo ed ha attribuito alla produzione del commediografo veneziano la dignità testuale che le compete e che anni e anni di filologia «amorosa» o «del cuore» avevano occultato.<sup>1</sup> Un aspetto significativo della nuova dimensione assunta dagli studi goldoniani è certamente quella, relativa all'esplorazione del contesto teatrale e scenico entro il quale ogni testo è stato prodotto, che ha restituito ogni singola opera alla propria dimensione 'reale' e ha permesso non solo di conoscere le condizioni materiali che stanno a monte di ogni operazione testuale e di sapere con quali attori, con quale compagnia, con quale impresario, con quale pubblico volta per volta l'autore aveva a che fare, ma anche di indagare lo scambio attivo fra l'autore e le condizioni materiali della produzione. L'esplorazione delle condizioni produttive dei testi dà alla conoscenza della storia teatrale quella dimensione che Gramsci avrebbe chiamato «molecolare»: al lettore pare d'essere proprio lì, fra il tavolino dell'autore e le tavole del palcoscenico, e di intravedere alla luce delle candele i volti e i corpi degli attori, di orecchiare le loro voci, di cogliere i loro pregi e i difetti, e insomma di assistere alla nascita di quel «coacervo semantico» che è la rappresentazione teatrale.<sup>2</sup> Ci si può immaginare di osservare lo scrittore mentre fa i conti con lo spazio e con la sonorità del teatro,

1. MANGINI, *Le edizioni goldoniane*, p. 42. Il critico si riferisce alle edizioni curate da Giuseppe Ortolani, benemerito ma non ineccepibile trascrittore di testi.

2. AJELLO, *Carlo Goldoni. L'esattezza*, p. 47. Rimando a questo libro per la trattazione dei tanti problemi teorico-storici sul rapporto fra testo e messa in scena, da me sfiorati in modi sbrigativi. Per un quadro sintetico ma efficace dello stato degli studi in merito a tale

con i desideri sempre mutevoli del pubblico, con le pretese degli impresari, con i capricci di attori e cantanti. La storia letteraria acquista una terza dimensione, diventa plastica e mobile; i testi perdono quell'aura quasi sacrale che circonda i classici del passato, per i quali vale quasi sempre la regola filologica dell'«ultima volontà dell'autore», e si mostrano pronti a modificarsi, ad adattarsi, a ripensarsi, a rigenerarsi nei passaggi diversi che ogni volta li «realizzano». È innegabile che, se non avesse tenuto conto di tutte le variabili materiali, Goldoni non avrebbe ottenuto il successo che ebbe, non avrebbe imparato dagli insuccessi che in gran numero gli capitarono, non avrebbe «riformato» il teatro e forse avrebbe concluso la sua esistenza come avvocato a Pisa o in qualche altra città italiana, concedendosi ogni tanto il piacere di scribacchiare alcune commedie per compagnie di dilettanti. Eventualità irrealistica, ovviamente, perché Goldoni aveva inaugurato la sua attività di poeta teatrale con un modo di lavorare che rifiutava ogni tentazione di poeta «puro», e già con l'intermezzo *La pupilla* aveva tagliato «le parti sugli attori, non disdegnando di alludere a situazioni reali dei membri della compagnia» (e in questo caso dell'«ormai vecchio Imer» innamorato di «Giovanna Casanova, detta Zanetta o la Buranella»).<sup>3</sup>

È giusto però riconoscere che il richiamo allo specifico «teatrale» della letterarietà goldoniana era già stato fatto, più di mezzo secolo fa, da studiosi di storia letteraria e in particolare dai protagonisti della «svolta» degli anni Cinquanta, Franco Fido, Mario Baratto e Giuseppe Petronio, i quali (sia pure in forme diverse e con diverse sensibilità) ruppero con una tradizione critica stereotipata e imposero il tema della teatralità intrinseca all'opera goldoniana. Petronio, nel famoso convegno del 1957, ricordò che Goldoni sentiva se stesso non tanto come «poeta teatrale» quanto come «“poeta da teatro”, legato da un preciso contratto a una compagnia, a un capocomico, a un impresario,

questione, si veda VAZZOLER, *La critica goldoniana*, che attribuisce un credito accessivo ad alcune mie pagine su Arlecchino pubblicate in *Le passioni allo specchio*.

3. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, p. 80.