

La *detection* della critica
Studi in onore di Ilaria Crotti
a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava

Una rappresentazione varsaviense della goldoniana *Donna di garbo*

Riccardo Drusi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Due to the interest in the Italian Theater by the Court of Saxony in the mid-18th century, some comedies by Carlo Goldoni were exported from Venice to Dresden and Warsaw. For greater ease of the German and Polish public, the plot of the comedies was summarised in special printed brochures, many of which are now kept at the Landesbibliothek and the Staatsarchiv in Dresden. The leaflet of *La Donna di garbo*, which is studied here, presents interesting differences compared to the comedy that Goldoni printed since 1750. These differences allow us to partially reconstruct how the comedy was actually represented between the date of its composition, 1742, and the first printed edition controlled by Goldoni.

Keywords Carlo Goldoni. *La Donna di garbo*. Different versions of Goldoni's Comedies. Theater at the Court of Saxony during the 18th century.

Il centinaio abbondante di argomenti e di programmi di sala pubblicati nel 1988 da Mieczysław Klimowicz e Wanda Roszkowska, prezioso strumento per la conoscenza della vita teatrale nella Sassonia e nella Polonia di metà Settecento e dell'influenza della scena italiana nell'Europa del tempo, non rappresenta il corpus totale dei documenti d'analogia sostanza reperibili nelle regioni a esso implicate. Mentre i due studiosi hanno censito i soli materiali presenti nella dresdense Sächsische Landesbibliothek, altri fogli a stampa simili ma di diverso contenuto si conservano infatti, sempre a Dresda, presso il Sächsisches Staatsarchiv. Si tratta, anche in questo caso, di brevi testi stampati a uso del pubblico internazionale che concorreva nei teatri cortigiani di Dresda e Varsavia al tempo in cui la corona polacca era cinta dal prin-

cipe di Sassonia Augusto III. Pertinenti soprattutto a opere italiane, essi fornivano al pubblico antefatti o trame, elenchi dei personaggi e, talora, degli interpreti, nelle lingue correnti presso la duplice corte: oltre all'italiano d'origine, il tedesco della sede principale, l'internazionale francese e, per il più ristretto orizzonte locale di Varsavia, il polacco. La conservazione presso l'archivio sassone si deve al fatto di essere stati allegati ai registri contabili degli allestimenti, e di avere dunque condiviso le sorti degli altri atti prodotti dall'istituzione incaricata dell'organizzazione degli spettacoli. Essi insistono infatti nel fondo dell'Oberhofmarschallamt, ufficio giudiziario sovrintendente, fra l'altro, alle cerimonie pubbliche e agli intrattenimenti del sovrano (Miksch 2000, 31).

Inseriti fra liste manoscritte di spesa, fra le piante della distribuzione dei posti fra palchi e platea, fra gli specimina dei biglietti destinati alle varie componenti del pubblico, distinte per rango, questi foglietti sono decisamente meno visibili dei loro omologhi presso la biblioteca di Dresda, ed è probabilmente a ciò che si deve la scarsa attenzione sinora riservata loro: scarsa, ma non del tutto assente, ché qualche tempo fa Piermario Vescovo ha tratto da uno di essi nuove informazioni sulla circolazione delle opere di Goldoni nell'Europa orientale (Vescovo 2000). Proprio per la loro integrazione a documenti ufficiali destinati alla sistematica rendicontazione delle spese teatrali, gli opuscoli dell'archivio di Dresda presentano la continuità cronologica - se non proprio la completezza - che manca, viceversa, alla serie di Klimowicz e della Roszkowska, colmando così non poche lacune e offrendo qualche caso particolare.

La situazione colta dai documenti di Dresda si inserisce nel quadro complesso dei passaggi dai copioni per la scena ai testi per le stampe su cui negli ultimi decenni s'è soffermata l'attenzione degli studiosi di Goldoni, in particolare di Anna Scannapieco (si veda soprattutto Scannapieco 1994, 2000). Interessante, pertanto, che l'archivio della città tedesca restituisca materiale in qualche misura pertinente al problema, e che coinvolge uno dei titoli più noti del canone goldoniano, *La Donna di garbo*. Che questa commedia, notoriamente legata a una delle tappe cruciali della cosiddetta 'riforma' e che l'autore, al momento di procedere all'edizione del suo teatro, volle premessa a ogni altra nella stampa del Bettinelli del 1750, avesse conosciuto la scena di Varsavia il 24 settembre del 1748, un quinquennio dopo la sua stesura e un biennio avanti la sua edizione, era noto grazie al lavoro di Klimowicz e della Rozkowska qui sopra citato. Si trattava tuttavia di notizia desunta dal solo *Französische Hof-Journal*,¹ elenco secco degli spettacoli rappresentati a Varsavia, e la mancata cor-

¹ *Französische Hof-Journal aus Warschau*, Sächsische Landes Haupt Archiv. Oggi Staats Archiv: fondo Oberhofmarschallamt, 1735-36 O II Nr. 4; 1747-49, O II Nr. 5.

rispondenza con gli argomenti a stampa censiti a Dresda lasciava presumere la dispersione di quello pertinente al titolo (Klimowicz; Rozkowska 1988, 83). In realtà il 'foglio a stampa' relativo a questa commedia sussiste, e appunto lo si legge fra i materiali del fondo segnato *Oberhofmarschallamt* G Nr. 57b dello Staatsarchiv di Dresda, alle cc. 123r-124r. Rientra nella serie di spettacoli del 1748, ed è introdotto dal seguente frontespizio: «LA DONNA DI GARBO, || commedia | del Dottor Carlo Goldoni, *Da rapresentarsi il mese di Settembre* | a VARSAVIA». Consta di due sunti, italiano e francese, di cui si trascrive qui fedelmente il primo:

ARGOMENTO. Aurelia, orfana de' Genitori rimase in tutela col Zio Paterno, Lindoro Ardenti, il quale trovando nella Nipote spirito sufficiente, la instruì negli jstudii a segno che, in età giovine aveva già studiata la Filosofia. Florindo, figlio del Dottor Bilancioni, aveva anch'esso fatto i suoi studii in Pavia, onde invaghitosi d'Aurelia, le dà fede di sposo. Richiamato questo dal Dottore suo padre a Bologna con sollecitudine, in tempo, che s'era posto ad amoreggiare con Colombina Lavandaja, scordatosi dell'impegno con Aurelia, senza lasciarsi dalla medesima vedere, fà vestir da uomo Aurelia, e parte da Pavia con la stessa. Venuta in cognizione Aurelia dell'orrido tradimento, fugge dalla casa del Zio, e se ne va a Bologna, per prevenire il suo arrivo, il che a lei riesce con facilità [sic], poiché passando Florindo con Colombina per Milano, colà si fermano molti giorni per vedere le delizie di quella città. Arrivata Aurelia in Bologna, cerca della casa del Dottor Bilancioni, e con l'ajuto di Brighella, servo nella medesima, è ricevuta in casa per cameriera. Queste sono le circostanze, che si debbono pre-supporre nella presente Comedia intitolata: LA DONNA DI GARBO.

La scena si finge in Bologna nella Casa del Dottore.

Se dunque le linee generali della vicenda collimano con il testo goldoniano quale si legge abitualmente, palesi sono anche le discrepanze, a cominciare dal carattere eponimo. La *Donna di garbo* non è qui la giovane serva Rosaura, ma Aurelia, la cui condizione borghese, già espressa nel novero dei personaggi che precede l'argomento («AURELIA, Cittadina di Pavia, amante di Florindo»), viene ribadita nelle vicissitudini legali che ne investono la tutela da parte dello zio. Perso così il ruolo protagonista, la servetta (detta non più Rosaura, ma Colombina) passa a quello di rivale amorosa che era di Isabella: salva, appunto, la conservazione della condizione di popolana - anche l'antefatto di Varsavia le affibbia la professione di lavandaia che è di Rosaura - Colombina finisce infatti per seguire Florindo *en travesti*. Altri aggiustamenti riguardano le figure secondarie, ma sono minimi e li si può apprezzare, senza spenderci per ora commento, dal raf-

fronto fra le due sinossi, quella dell'edizione Bettinelli 1750 poi ripetuta nella Pasquali (a sinistra) e quella del programma di Varsavia:

ROSAURA detta la Donna di Garbo,
Cameriera
in casa del Dottore.

IL DOTTORE AVVOCATO BOLOGNESE, Padre di
FLORINDO, che viene dalli studj di Pavia, e di
DIANA, finta semplice, e di

OTTAVIO giuocatore di lotto, marito di
Beatrice, Donna vana e ambiziosa.

BRIGHELLA

ARLECCHINO, Servi del Dottore.

LELIO, Cavalier affettato vantatore.

MOMOLO, Veneziano studente in Bologna.

ISABELLA, che vien da Pavia con Florindo,
vestita da uomo sotto nome di Flaminio.

Servidori in casa del Dottore, che non
parlano.

La Scena rappresenta una stanza nobile
in casa del Dottore in Bologna.

DOTTORE, Padre di

OTTAVIO, e di

FLORINDO, e di

ELEONORA, amante di Momolo,

ROSAURA, moglie d'Ottavio,

AURELIA, Cittadina di Pavia, amante di
Florindo.

MOMOLO, Cortesan, Veneziano, Studente
a Bologna,

COLOMBINA, Lavandara di Pavia,

BRIGHELLA, ed

ARLECCHINO, Servi del Dottore

CELIO CICISIBEO, affettato amico
d'Ottavio.

Le vicissitudini notoriamente toccate ai primi allestimenti della commedia, così come narrate dallo stesso autore, spiegano almeno in parte le varianti. Ricorda Goldoni che la *Donna di garbo* era stata scritta appositamente per Anna Baccherini, subentrata ad Adriana Sacchi nel ruolo di servetta ai tempi del San Samuele, nel 1742. Nei *Mémoires* Goldoni ricorda come preesistesse la consuetudine di formare *pièces* in cui la maschera femminile ricopriva di volta in volta i ruoli più disparati e inverosimili (Goldoni 1907, 1: 245-6); a premessa della sua edizione della commedia Giuseppe Ortolani registra infatti fra i cavalli di battaglia della *Comédie Italienne* parigina di quegli anni titoli quali *Colombine femme vengée*, *Colombine advocat pour et contre* (Ortolani 1907, 521; per altro repertorio del ruolo, si veda Stewart 1989, 243). Per ragioni di decoro e di verisimiglianza il drammaturgo s'era provato a stemperare questa proteiforme attitudine in un unico personaggio, approfittando tra l'altro dell'eclettismo della Baccherini: ne doveva risultare, così, la Rosaura quale ancor oggi apprezziamo, trasformista in rapporto ai distinti interlocutori, specie se versati nel giure:

Ma come far sostener ad un Personaggio più e diversi caratteri in una stessa Commedia, salvando la verisimiglianza, la ragione e la buona condotta? Pensando e ripensando, fu allora che mi ca[d]de in mente La Donna di garbo; una donna che, bisognosa di amicizie e di protezioni, cerca d'insinuarsi nell'animo delle persone, secondando le passioni ed i caratteri di ciascheduno, e trasformandosi

quasi in tante differenti figure, quanti sono coloro coi quali deve trattare. (Goldoni 1935-56, 1: 750; Goldoni 2008, 285-6)

Sempre secondo il racconto autobiografico, a frustrare il delicato riequilibrio di tradizione e innovazione che, così facendo, Goldoni s'era prefisso, intervenne la morte della Baccherini, nel maggio 1743. Si era in prossimità del debutto della commedia al teatro Falcone di Genova. Così Goldoni nel tomo 17 dell'edizione Pasquali:

tutti i Personaggi, che la compongono, hanno un carattere originale; e la Colombina, che cercava di imitarli, e di uniformarsi... ma perché dico io la *Colombina*, se nella Commedia stampata la Donna di Garbo è *Rosaura*? Eccone la ragione. Terminata di scrivere la mia Commedia in Venezia, la lessi ai Comici, e tutti ne furono incantati. La Servetta, che recitava col nome di Colombina, era gloriosa della sua parte; ma le altre Donne la riguardavano con gelosia, e specialmente la Prima; sosteneva, che non era parte per una Serva; che dovevasi darla alla prima Donna; ch'io avea mancato alle *regole*; e che solamente per compiacermi avrebbe sofferto, che la *Baccherini* la recitasse; ma tirarono tanto innanzi, che arrivò la fine del Carnovale, senza rappresentarla. Andò a Genova la Compagnia per la Primavera seguente; quindici giorni dopo la Baccherini morì; la *Bastona* s'impossessò della *Donna di garbo*, ed ebbe la soddisfazione di recitarla, e di riscuoterne infiniti applausi. Io però non la vidi rappresentare, poiché partii l'anno stesso. (286-7)

Se si accetta la testimonianza goldoniana, si vede bene che la commedia nasceva per non avere vita facile, aprendosi a ipotesi di modifica che paiono in qualche misura anticipare le differenze dell'argomento di Varsavia. Anche a Varsavia, come a Genova, la protagonista fu Marta Bastona. Costei, prima donna fin dai tempi della compagnia napoletana di Gabriello Costantini, nel 1735 (Croce 1891, 315), aveva mantenuto il ruolo nella *troupe* veneziana del San Samuele, dove nel 1736 era entrata in sostituzione della madre Andriana e, sempre come tale, fu scritturata da Antonio Bertoldi, da tempo in esercizio alla corte dell'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto III. Nella capitale polacca la Bastona esordì il 3 agosto 1748 (ô Byrn 1880, 304; Żorawska-Witkowska 2005, 88), un mese prima della *Donna di garbo*: che fosse lei la principale interprete anche de *Gli torti immaginari* prova il nome di *Aurelia* che tocca alla protagonista nel foglio a stampa dell'Oberhofmarshallamt, e che, informano i *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* del 1750 (Lessing, Mylius 1750, 280-1; si veda anche Rasi 1897, 1: 302), corrisponde a quello prediletto dall'attrice: «Ihre Rolle ist meistens Aurelia» (al riguardo, anche Zapperi 1970). Infatti, giusto per il bimestre settembre-ottobre

1748 i programmi di sala di Varsavia ora all'Archivio di Dresda registrano sistematicamente la presenza del personaggio: nella medesima data del 5 di quel mese Aurelia risulta figlia di Pantalone, amante di Celio, promessa a Ottavio ne *Li due gemelli* di Camillo Canzachi e figlia, ancora, di Pantalone ne *Il Francese in Venezia*, sempre del Canzachi. L'11 settembre Aurelia figurava come innamorata di Momolo nel *Momolo disinvolto*, titolo con cui il goldoniano *Momolo cortesan* era traghettato in Polonia (Vescovo 2000, 17); mentre il primo di ottobre era *Aurelie* figlia di *Pantolon* in *Le Tabarin distrait* di Mr. Regnard, *accomodée au Théâtre italien*, e il 4 *Aurelie* moglie di *Celie* (figlio di Pantalone) in *Pantolon amant de sa propre Brû* (nell'argomento in polacco, *Komedya Włoska*, cioè 'italiana').

Mantenendosi l'identità dell'interprete principale, il materiale dell'Archivio dresdese permette dunque di mettere meglio a fuoco il modo con cui la Bastona si «impossessò» (come dice Goldoni) della commedia già al tempo del Falcone, perché è facile vedere come la trama relativa al settembre 1748 dia pieno corso alle intenzioni che l'attrice aveva espresso in vista del debutto genovese, proponendosi quasi a complemento della testimonianza di Goldoni. A trovare soluzione è principalmente l'incongruenza, che tanto indispettiva la Bastona, fra il carattere di *femme savante* che il drammaturgo aveva costruito per Rosaura e il ruolo di servetta che era peculiare dell'interprete auspicata, la Baccherini: l'estrazione cittadina di Aurelia riusciva più armoniosa con il rango sociale dell'amante Florindo, e la sua condizione di orfana affidata a un parente – in una situazione cioè di tutela un poco remissiva – avrebbe reso plausibili i suoi progressi negli studi più che se fosse dipesa da genitori preoccupati, prima di tutto, di accasarla. Si ridimensionavano così, spontaneamente, anche le più generali obiezioni che erano state mosse alla commedia, e che Goldoni avrebbe ricordato sin dalla edizione Bettinelli:

Due difetti sono stati da' Critici particolarmente imputati a questa mia prima Commedia: l'uno che il Carattere principale della Donna di Garbo sia fuor di natura, avendola fatta comparir troppo erudita, e troppo di varie scienze informata: l'altro che non le convenga il titolo di Donna di Garbo, facendo ella la parte piuttosto di lusinghiera adulatrice femmina, che altro. («Lettera dell'Autore allo Stampatore», Goldoni 1750, XXIX)

Per motivi simili intervenne probabilmente la sostituzione di Isabella, il cui travestimento da uomo per seguire Florindo strideva con la sua condizione borghese, con Colombina, alla quale la parte servile concedeva maggiore rilassatezza di costumi. La sua professione di «Lavandara di Pavia» venne conservata dall'originario personaggio di Rosaura, probabilmente per continuare, come già in Goldoni, a spiegare per via della professione la familiarità di Rosaura con lo studente Flo-

rindo; sicuramente non serviva più a giustificazione delle competenze giuridiche assorbite osmoticamente dalla frequenza con gli studenti. Le altre sostituzioni del programma di Varsavia sono puramente onomastiche, e utili solo a garantire la contingente corrispondenza con i personaggi interpretati dagli attori della compagnia Bertoldi. Diana, innamorata di Momolo in Goldoni, passa a Eleonora perché con questo nome era solita calcare le scene Isabella Vulcani, e Beatrice spettata a Rosaura come nome che Giovanna Casanova, la Buranella, avrebbe assunto di lì a poco anche in *Amor non ha riguardi*, rappresentato a Varsavia durante il carnevale del 1749. Lo studio di Alina Witkowska sugli attori della corte polacca permette di restituire con sufficiente approssimazione il resto delle corrispondenze fra nomi e interpreti (ô Byrn 1880, 304-8; Żorawska-Witkowska 2005, 76; 84-5). La parte di Colombina fu dunque ricoperta da Rosa Grassi, mentre il capo di compagnia, Antonio Bertoldi, deve aver vestito i panni a lui consueti di Arlecchino. Le altre maschere si spartirono fra il Pantalone di Francesco Golinetti, il Brighella di Paolo Emilio Caresana e il Dottore di Giovanni Camillo Canzachi). Salvo Celio, che tramuta il Lelio dell'originale per aderenza, ancora una volta, al nome scenico dell'attore Bernardo Vulcani, azzardata riesce invece l'identificazione delle altre figure maschili. A dare voce a Florindo, Ottavio e Momolo possono aver concorso in egual misura tutti coloro che nella compagnia sostenevano la parte generica di *amoroso*: Gioacchino Limpergher, Pietro Moretti e Antonio Focher, o Focari, che della Bastona era il marito.

L'acquisizione genovese da parte della Bastona e il programma di Varsavia individuano un intervallo cronologico cui il Goldoni degli scritti autobiografici, *Memorie italiane* e *Mémoires*, lega un'apparente perdita di controllo sulla propria commedia. La coincidenza di questo intervallo con il soggiorno pisano, quando l'autore ancora praticava il 'mezzo servizio', come Vescovo ha efficacemente chiamato l'alternanza fra la scrittura teatrale e l'avvocatura, bene giustificherebbe del resto la distrazione da una *pièce* che la sorte, invidiandole la protagonista designata avanti la prima rappresentazione, aveva immediatamente dirottato dagli obiettivi prefissati. All'altro capo del periodo starebbe dunque il recupero del testo, quando il rientro a Venezia nel 1748 e il rafforzarsi dei rapporti con la compagnia del Medebach, più malleabile di quelle sino ad allora avvicinate,² avrebbe permesso di realizzare il genuino intento di dare una commedia scritta per esteso, senza più scenari interpolati alle battute del protagonista com'era stato per il *Momolo cortesan*, e rappresentata così

² La maggiore disponibilità verso l'autore-regista da parte della compagnia Medebach è stata ricondotta alla sua composizione di 'saltatori di corda' convertitisi all'attività attoriale, e perciò ancora immuni dalle intemperanze dei loro colleghi professionalmente già affermati: cf. Vescovo 2001, 71.

come l'autore l'aveva voluta: secondo questa forma, cioè secondo l'originale di cinque anni prima, *La Donna di garbo* avrebbe finalmente debuttato nella città lagunare (Goldoni 1907, 1: 298).

Alla scena seguì, di lì a poco, la stampa, coincidente come si è detto con l'edizione Bettinelli del 1750. Per precisi connotati programmatici la commedia rivendicava il primo posto dell'intera serie testuale, imponendo a un tempo di dare alla collocazione debito motivo:

Nell'anno adunque 1742 seguendo questo pensiero diedi alle Scene la *Donna di Garbo*, la qual io chiamo mia prima Commedia, e che prima delle altre comparirà in questa raccolta, giacché in fatti è la prima, ch'io abbia interamente scritta. Ritrovò essa dappertutto ove fu rappresentata, e Principalmente in Venezia, e in Firenze ottimi giudici del buono, una gentilissima accoglienza [...]. («L'Autore a chi legge», Goldoni 1750, XVI)

Un aspetto colpisce, della prefazione a questa prima edizione, ed è il silenzio assoluto intorno alle vicissitudini toccate all'opera nelle more della sua prima messa in scena: reticenza che si ripropone anche nelle successive edizioni curate da Goldoni, la fiorentina del Paperini (vol. 5, 1753) e la veneziana del Pasquali (1761). Per aver notizia della Baccherini e della sua morte, dell'usucapione della commedia da parte della Bastona e della data in cui l'espropriato autore ebbe occasione di avvicinare la propria creatura occorre attendere l'introduzione generale al tomo XVII Pasquali, impresso nel 1778 (Goldoni 2008, 287), e i *Mémoires*, pubblicati nel 1787 (*Mém.*, P. I^e, ch. LII: Goldoni 1907, 1: 288).

Questa dilazione si spiega forse con i tempi necessari a imporre e consolidare una propria e definitiva versione presso un pubblico che, negli anni Quaranta, avrebbe facilmente potuto accedere all'opera nell'alternativa versione sfociata nella rappresentazione di Varsavia. Anche per *La Donna di garbo* varrebbe dunque l'osservazione di Anna Scannapieco per cui «Goldoni pare intento a rimuovere dalla sua e dall'altrui 'memoria' l'esistenza - non più tale, perché non supportata dalla codificazione editoriale - di tutto ciò che, per quanto concretamente vissuto *sur la scene*, non avesse ricevuto invero l'ontologico 'sous la presse'» (Scannapieco 2000, 27-8). Si trattava, in altre parole, per un Goldoni che intendeva uscire allo scoperto come riformatore teatrale, di lasciare un poco calmare le acque, e di mescolare il vago ricordo che spettatori abituati al repertorio potevano avere dello spettacolo effettivamente inscenato (quello, si intenda, con protagonista la Bastona) con la diversa testura di esso che egli forniva attraverso i torchi. Che sia il frontespizio della Paperini del 1753 (in realtà 1754), e viceversa nessuno delle Bettinelli succedutesi fra il 1750 e quello stesso anno, a dare notizia di una 'prima'

veneziana nell'autunno del 1744,³ lascerebbe intendere che lo stesso recupero di notizie sulla circolazione della commedia fosse possibile all'autore solo in processo di tempo; ed è ovvio che, per quella data di metà anni Quaranta, le probabilità d'un allestimento secondo la 'versione Bastona' erano piuttosto alte, per non dire scontate. Solo successivamente al 1750 e all'imposizione, in virtù delle stampe e delle repliche da esse desunte, della versione autoriale (e dopo la morte della Bastona, a Dresda nel 1756), sarebbe stato possibile dire delle premesse poco favorevoli che erano intervenute e lasciare intravedere il ruolo giocato dalla principale attrice nella deformazione del testo rispetto all'originale. Chi ancora mantenesse memoria delle rappresentazioni del decennio precedente, e si interrogasse sulle discrepanze con le edizioni impresse, avrebbe finito per imputare la doppia versione ad altri che all'autore.

La dipendenza di questa ricostruzione dalla sola voce del Goldoni non esime peraltro dall'ipotesi di una revisione tardiva, e interessata, dell'intera vicenda. L'emersione di nuovi documenti circa l'approdo alla corte di Sassonia, in quel medesimo periodo a cavallo fra quinto e sesto decennio del secolo, di commedie certamente scritte da Goldoni, ma secondo modalità ancora anteriori alla 'riforma' (è recente il ricupero presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda di un manoscritto de *Il cavaliere e la dama* corrispondente alla versione con maschere e intromissione di scenari che Goldoni stesso ammette d'aver inizialmente elaborato) suggerisce l'eventualità che anche per *La Donna di garbo* la volontà dell'autore non si fosse immediatamente cristallizzata in un unico e definitivo testo ma, com'era del resto consuetudine della scrittura teatrale per i professionisti, avesse tenuta aperta la possibilità di redazioni plurime in funzione delle diverse compagini attoriali disponibili di volta in volta. Si sta cioè dicendo che l'implicito misconoscimento della 'versione Bastona' consegnato alle più tardive memorie autobiografiche potrebbe coinvolgere un conciero tutt'altro che apocrifo, concepito forse persino prima di ogni altra redazione (quando più facile sarebbe stato attribuire il ruolo principale alla prima donna e non alla servetta), poi rimaneggiato in funzione della Baccherini e poi, ancora, riesumato per far fronte a Genova alla morte di questa. Se, addirittura, la versione che attribuiva il protagonismo al personaggio di nome *Rosaura* non fu gestazione autonoma da tale circostanza luttuosa e a essa di qualche anno successiva. Un'altra acquisizione documentale vede infatti la compagnia Medebach proporre a Lucca, nel 1746 (un anno avanti a quello in cui Goldoni asserisce di aver visto la prima volta a Livorno la commedia), *I Personaggi di Rosaura*: titolo conservato in una *Nota*

3 «La donna di garbo commedia XXI Rappresentata per la prima volta in Venezia l'Autunno dell'anno 1744».

delle *Commedie*, che fa Girolamo Medebach Capo Comico allegata ai fondi della magistratura dei *Segretari* dell'Archivio lucchese (Vescovo, Bonomi c.d.s.), troppo curiosamente consonante con le caratteristiche peculiari de *La Donna di garbo* per non far sospettare la piena coincidenza. Che però *Rosaura* fosse il nome d'arte di Teodora Raffi, sposa a Girolamo Medebach, attrice come prima amorosa e che, come Rosaura, gestiva in altre commedie goldoniane il cui titolo contempla la presenza del termine *Donna* (*La Donna volubile*, 1750; *La Donna vendicativa*, 1752), insinua appunto la possibilità che la primeva stesura della *Donna di garbo* quale oggi si legge fosse a suo peculiare vantaggio: non databile dunque al 1742, ma a qualche anno dopo. La già ricordata fisionomia dei colleghi del Medebach, saltatori di corda ancor prima che attori, avrebbe del resto giustificato in termini di necessità la scrittura completa di tutte le parti: chi non aveva consuetudine con l'improvvisazione su canovaccio andava agevolato mediante la costituzione di una parte estesa. Come Francesco Golinetti aveva richiesto l'espressione completa delle battute al momento di esordire in scena quale Momolo, così ora un'intera *troupe* di funamboli che intendeva votarsi al teatro risarciva l'inesperienza dell'*improvvisa* con una commedia interamente *premeditata*.

Un dubbio residuo, se non è troppa sottigliezza evocarlo, investe il titolo. Già si è detto che il personaggio di Rosaura meglio corrisponderebbe a una prima amorosa del tutto svincolata dal panorama veneziano della fine degli anni Trenta e dei primi Quaranta. La difesa goldoniana dall'obiezione di incongruenza rispetto al profilo della protagonista facilmente si spiega guardando alla versione licenziata dall'autore e messa alle stampe, dove la condizione servile di Rosaura effettivamente male sopporta l'appellativo onorifico di «Donna». Coerentemente con quelle che erano le intenzioni iniziali di Goldoni circa l'attribuzione al ruolo della servetta delle varie maschere che si usava sovrapporre nella pratica teatrale, un titolo che richiamasse quella condizione, e che mettesse subito in luce il protagonismo di quel carattere, avrebbe richiesto minimo sforzo e - si aggiunga - meglio si sarebbe allineato con una serie che il canone goldoniano colloca cronologicamente nei pressi: *La serva amorosa*, *La gasta*, *La locandiera*, *La cameriera brillante*. Al contrario, «Donna» meglio s'attaglia alla cittadina, ed ereditiera, Aurora, e alla Rosaura - Raffi - primadonna: una seconda primadonna, cioè, rispetto alla sostituzione di ruolo precedentemente attuata dalla Bastona per avocare il personaggio a sé. Donde, appunto, il dubbio circa il volontario cedimento dell'autore dinanzi a consuetudini che la prassi teatrale aveva convertito in tradizione. Se pure quella commedia fosse nata con titolo diverso sullo scrittoio del Goldoni (una eventuale *Cameriera erudita*, o *Colombina avvocato*, per dire), la fortuna toccata alla *Donna di garbo* come titolo imposto dalle circostanze non era cosa che si potesse ignorare, specie al momento di autorizzarne la cir-

colazione e di sostenerne la funzione inaugurale rispetto a una rinnovata idea di teatro. Fra il ritorno a un'etichetta genuina ma ormai insignificante presso il pubblico, e l'accettazione di una apocrifia, ma circolante quanto bastava a identificare opera e autore, il pragmatismo goldoniano probabilmente optò per la seconda, ancorché ciò richiedesse il supplemento apologetico di cui si è detto. Alla luce delle varianti cui Goldoni sottopose, di edizione in edizione, *La Donna di garbo*, e che come suggeriva Francesco Cotticelli (2012, 58 nota 4) sembrano talora risentire di «pressioni esogene» legate anche alle scene, è dunque possibile che il materiale relativo alla rappresentazione di Varsavia del 1748 abbia ancora da dire quanto alla necessità, per Goldoni, di equilibrare un'iniziale proposta di commedia con le istanze concrete poste dalla attiva messa in atto della sua *pièce*.

Bibliografia

- Cotticelli, F. (2012). «Il giuoco delle parti. Su una chiosa goldoniana a proposito della *Donna di garbo*». *Studi goldoniani*, 9, n.s. 1, 53-69.
- Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*. Napoli: Piero.
- Goldoni, C. (1750). *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Tomo primo*. Venezia: Per Giuseppe Bettinelli.
- Goldoni, C. (1753). *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo Prima edizione fiorentina dall'Autore corretta, riveduta, ed ampliata. Tomo quinto*. In Firenze: Appresso gli Eredi Paperini.
- Goldoni, C. (1761). *Delle Commedie di Carlo Goldoni Avvocato Veneto*, vol. 17. In Venezia: Per Giambatista Pasquali.
- Goldoni, C. (1907). *Mémoires. Memorie di Carlo Goldoni riprodotte integralmente dalla edizione originale francese*. 2 voll. Con prefazione e note di G. Mazzoni. Firenze: Barbèra.
- Goldoni, C. (2008). *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, vol. 3. A cura di R. Turchi. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (1935-56). *Tutte le opere*. 14 voll. A cura di G. Ortolani. Milano: Mondadori.
- Klimowicz, M.; Rozkowska, W. (1988). «La Commedia dell'Arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)». *Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti*, 41, 5-116.
- Lessing, G.E.; Mylius, C. (1750). *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Stuttgart: Messler.
- Miksch, A. (2000). «'Ohne Concurrentz'. Das Oberhofmarschallamt – Quellenfundus sächsischer Kulturgeschichte». Schnitzer, C.; Hölscher, P. (Hrsgg), *'Eine gute Figur machen'. Kostüm und Fest am Dresdner Hof = Katalog zur Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts* (Dresden, vom 10. September bis 3. Dezember 2000 im Dresdner Schloß). Dresden: Verlag der Kunst, 30-7.
- ô Byrn, F. August Freiherr (1880). «Giovanna Casanova und die Comici italiani am polnisch-sächsischen Hofe». *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde*, 1, 289-314.

- Ortolani, G. (1907). «Nota storica a *La donna di garbo*». *Opere complete di Carlo Goldoni edite dal municipio di Venezia nel secondo centenario della nascita*, vol. 1. Venezia: Municipio, 521-2.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*. 3 voll. Firenze: Bocca.
- Scannapieco, A. (1994). «'Io non soglio scrivere per le stampe...': genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana». *Quaderni Veneti*, 20, 119-86.
- Scannapieco, A. (2000). «Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana». *Problemi di critica goldoniana*, 7, 25-242.
- Stewart, P.D. (1989). «Rosaura, the Blue-Stocking Heroine of Goldoni's *Donna di garbo*». *Annali d'Italianistica*, 7, 242-52.
- Vescovo, P.; Bonomi, S. (c.d.s.). «Introduzione». Goldoni, C., *I due gemelli veneziani*. A cura di P. Vescovo e S. Bonomi. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, P. (2000). «Momolo a Varsavia (Postilla a una postilla goldoniana)». *Problemi di critica goldoniana*, 7, 13-23.
- Vescovo, P. (2001). «Carlo Goldoni: la meccanica e il vero». Crotti, I.; Vescovo P.; Ricorda, R., *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*. Padova: il Poligrafo, 55-152.
- Zapperi, A. (1970). s.v. «Bastona, Andriana». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Żorawska-Witkowska, A. (2005). «The Comici Italiani Ensemble at the Warsaw Court of Augustus III». *Musicology Today*, 2, 72-105.