

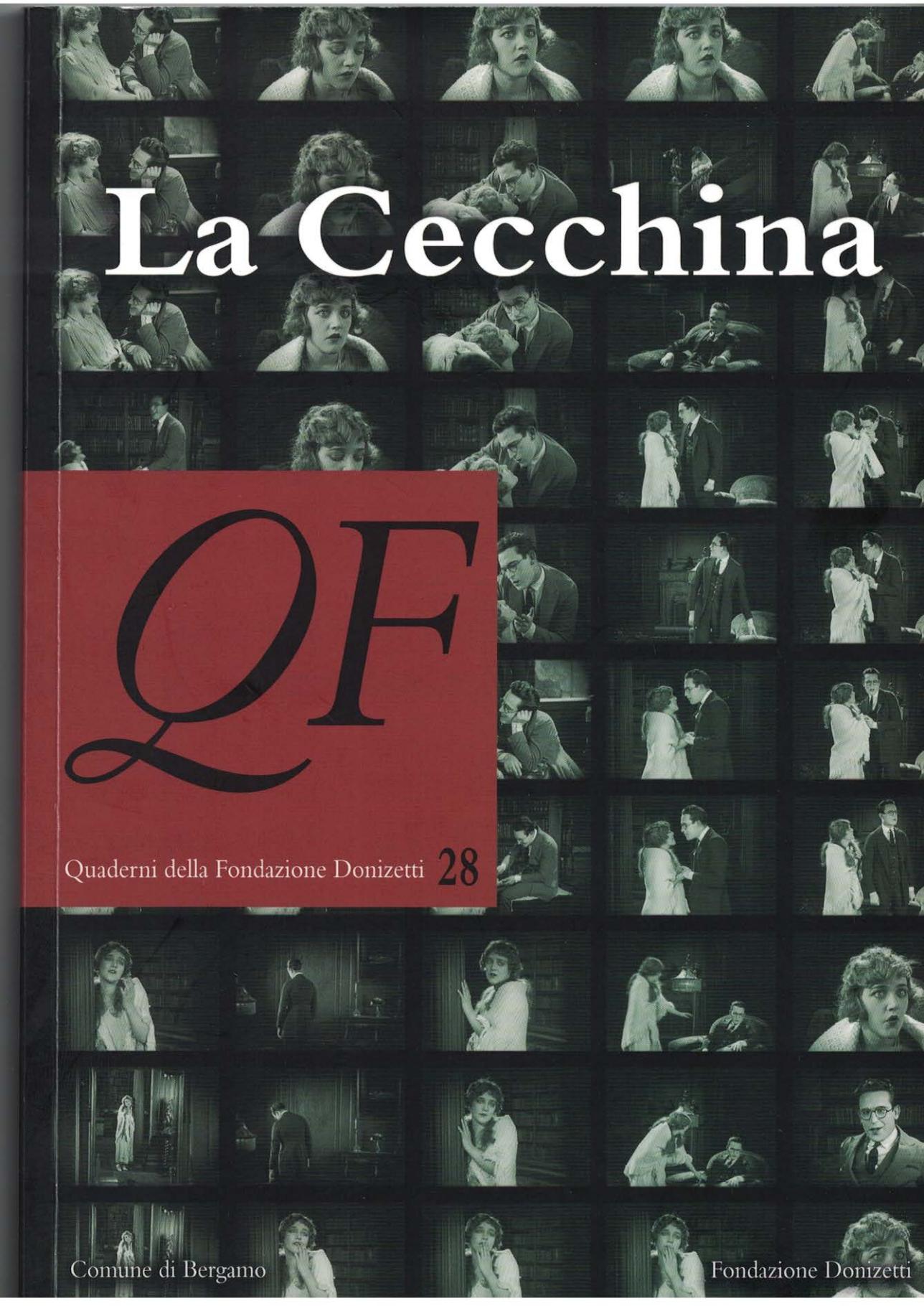
Quaderni della Fondazione Donizetti 28

ESTRATTO



Fratello d'Italia
Donizetti e il Risorgimento

Stagione lirica e di balletto 2011



La Cenerentola

QF

Quaderni della Fondazione Donizetti 28

Comune di Bergamo

Fondazione Donizetti

LA CECCHINA
ossia
LA BUONA FIGLIOLA

dramma giocoso in tre atti

Libretto di
Carlo Goldoni

Musica di
Niccolò Piccinni

FD
FONDAZIONE DONIZETTI

A cura di

Livio Aragona e Federico Fornoni

Realizzazione grafica di copertina

Matteo Arena

Copertina e illustrazioni del volume

Immagini da *From Hand to Mouth* (1919), *Dr Jack* (1922), *Safety Last!* (1923), *For Heaven's Sake* (1926) di Harold Lloyd. Il volume è illustrato con *frames* cinematografici di Harold Lloyd in sintonia con il progetto di allestimento di *Cecchina* per il Bergamo Musica Festival 2011, che mira a enfatizzare le affinità di mezzi espressivi tra il cinema muto e l'opera buffa o semiseria italiane del Settecento.

Quaderni della Fondazione Donizetti 28

2011 © Fondazione Donizetti

www.donizetti.org

Stampato da MAGGIONI LINO SRL – Ranica (Bg)

ISBN

978-88-89346-35-8

INDICE

MARCO MARICA <i>Da Pamela a Cecchina, ovvero la metamorfosi di una 'povera ragazza'</i>	13
FRANCESCO BELLOTTO <i>Goldoni e le «ingiuriosissime nozze» di Pamela e Cecchina</i>	31
<i>Struttura e argomento dell'opera</i>	61
Il libretto	75
CARLO GOLDONI <i>Pamela fanciulla</i>	117
<i>Bibliografia</i>	203

FRANCESCO BELLOTTO

*Goldoni e le «ingiuriosissime nozze»
di Pamela e Cecchina*

Che diavolo volete fare di questra vostra malinconia? [...] Se andate al teatro, ove si fanno le opere musicali, vi andate per piangere, e vi alletta solo il canto patetico, che dà solletico all'ipocondria: le Commedie inglesi sono critiche, istruttive, ripiene di bei caratteri, e di buoni sali, ma non fanno ridere. In Italia almeno si godono allegre, e spiritose Commedie.

Così recita il fatuo cavaliere Ernoldo nella commedia *Pamela fanciulla* di Carlo Goldoni.¹ Sono le parole che probabilmente avrebbe potuto preferire uno spettatore del 1750 assistendo all'arrivo sulle scene europee di commedie ispirate dalla moda teatrale innescata da *Pamela*, romanzo di Samuel Richardson. Un'anglomania che nel volgere di pochi anni sfornò un gran numero di testi intrisi di psicologia naturale, imperniati su eroine ed eroi che manifestavano pateticamente la loro ardente inclinazione verso la giustizia. Personaggi che si esprimevano direttamente al pubblico in prima persona con un linguaggio intimo, da epistolario privato. In quegli anni nasceva il fiume di vicende *larmoyant* i cui anelli principali si chiamano *Pamela*, *Nanine* e arrivano fino a *Werther* e *Jacopo Ortis*. Ed è il medesimo filone narrativo che ciclicamente riemerge ancor oggi di volta in volta trasformato: in film (per citare un esempio: *Sabrina*) in *fiction* (*Elisa di Rivombrosa*) o addirittura in famosi trash-format per la tivù (*C'è posta per te* o *Carramba che sorpresa*). Certo, accostare Voltaire a Maria De Filippi non è operazione priva di qualche temerarietà, ma bisogna ricordare che questi capolavori del XVIII e XIX secolo – pur essendo veri quadri di denuncia politica, manifesti della nuova cultura borghese e illuminata – sono stati anche i primi successi commerciali della neonata 'industria culturale' europea. Industria che, a quel tempo, aveva cominciato a produrre solidi profitti attraverso macchine tipogra-

1. CARLO GOLDONI, *La buona figliola*, in questo volume; scena 16, atto I, p. 141.

fiche che potevano sfornare grandi tirature per i primi *Best sellers* ed esportare velocemente – come i libri – anche spartiti e virtuosi nei teatri di tutto il mondo civilizzato.

Significativo è che un poliedrico talento come Goldoni s'appropriasse subitaneamente del soggetto più noto e celebrato del nuovo mercato. Non solo: il veneziano sceglieva il soggetto di *Pamela* per farne la sua prima commedia senza le maschere. Una vera rivoluzione per il suo catalogo. Ciononostante, adottando la storia di Richardson, Goldoni decide d'intervenire sul modello inglese per 'addomesticarlo' al gusto teatrale italiano. La scelta ha causato – e causa ancor oggi – accese discussioni: ad esempio Franco Marengo definisce la commedia, non senza qualche ragione, una «frittata». ² La critica generalmente la giudica un ibrido sospeso fra novità del tema e reazionarietà del trattamento. La studiosa Tatiana Crivelli in un brillante saggio di qualche tempo fa, ³ affronta in modo nuovo la questione: alcune osservazioni presentate in questo articolo sono una conseguenza diretta delle considerazioni della studiosa.

Ma, sinteticamente, riprendiamo i termini della questione. Nell'*Avvertimento* alla commedia l'autore parla esplicitamente dell'adattamento:

Il premio della virtù è l'oggetto dell'Autore Inglese; a me piacque assaissimo una tal mira, ma non vorrei che al merito della virtù si sacrificasse il decoro delle Famiglie. Pamela, benché vile ed abietta, merita di essere da un Cavaliere sposata; ma un Cavaliere dona troppo al merito di Pamela, se non ostante la viltà de' natali, la prende in isposa [...]. Il Romanziere medesimo arma gli sdegni di Miledi, sorella dell'affascinato Milord, sul dubbio ch'egli discenda ad isposare una serva, e crede alla famiglia ingiuriosissime tali nozze, come le credo io altresì, ad onta del contrario costume. [...] Certamente fra noi sconvenevole troppo riuscito sulle nostre scene sarebbe il matrimonio di un Cavaliere colla virtuosa sua Cameriera. ⁴

Nel nuovo scioglimento ideato dal veneziano si scopre che Pamela è nobile senza saperlo. Al dunque, attraverso il vetusto meccanismo del-

2. FRANCO MARENCO, *Scrivere la virtù*, in SAMUEL RICHARDSON, *Pamela*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 20.

3. TATIANA CRIVELLI, *Pamela o la metamorfosi ricompensata*, «Quaderni d'italianistica», XX/1-2, 1999.

4. *Avvertimento*, in *La buona figliola*.

l'agnizione, l'onore aristocratico viene preservato da nozze bastarde. Eppure sarebbe troppo semplice sostenere che l'importante cambiamento di rotta operato da Goldoni fosse semplicemente dettato da sana prudenza nei confronti delle occhiute autorità nostrane. È senz'altro vero che *Pamela* era finita immediatamente all'*Indice* dei libri proibiti dalla Chiesa e che in Italia non esisteva un *audience* liberale e progressista quanto quella inglese, ma bisogna anche osservare che un'espressione come «ingiuriosissime nozze» usata nell'*Avvertimento* lascia indubbiamente intendere che il drammaturgo fosse intimamente convinto – anche dal punto di vista ideologico – della bontà del nuovo assetto.

Tant'è che, quando nel 2007 ho incontrato teatralmente per la prima volta il dramma giocoso di Niccolò Piccinni *La Cecchina ossia La buona figliola*, filiazione operistica della *Pamela* di Goldoni, mi sono accostato al testo con franco pregiudizio. M'irritava l'idea che il più importante drammaturgo italiano di quell'epoca non avesse saputo far suoi i nuovissimi ideali di *libertà* e *uguaglianza*. Ma, allo stesso tempo, mi era difficile pensare all'autore della *Locandiera* come ad un intellettuale dell'*ancien régime*. Per converso dal punto di vista dell'impegno scenico lo spettacolo m'incuriosiva in modo particolare: era la prima volta che mi misuravo con un suo *play* 'riformato' e radicalmente distante da quel Settecento d'intrighi, *scholae philosophicae*, macchinerie, travestimenti e ingegnose scaltrezze degli altri libretti sui quali avevo lavorato in precedenza. Oltre a questo, devo a Goldoni le mie più folgoranti sorprese professionali, perché lo studio a tavolino, al pianoforte, o – peggio – nella quiete d'una biblioteca dei suoi testi mi ha sempre ingannato: questi capolavori durante le prove dimostravano puntualmente di essere tutt'altro rispetto alla fase di studio. Attraverso le posizioni e la fisicità degli attori/cantanti prendeva vita un mondo di colori ed intenzioni magistralmente collocati dall'autore al *di sotto* (o al *di sopra*?) della superficie cristallina di battute dei suoi copioni. È un procedimento abbastanza sorprendente, non sempre indagabile, ma frutto d'una straordinaria tecnica di composizione che deriva sicuramente dalla imprescindibile familiarità di Goldoni col lavoro pratico della scena: la lingua, le relazioni con la scenografia e gli attrezzi, il suono delle parole, lo svelamento progressivo dei concetti attraverso costrutti ad effetto, i fraseggi della metrica, l'accostamento magistrale di scene a densità d'azione variabile, conducono

gl'interpreti in un mondo d'intenzioni non dichiarate ma chiaramente volute dall'autore. In sostanza, i testi verbali di Goldoni attivano necessariamente atteggiamenti attoriali e 'registici' sul palcoscenico. Mi par anche di capire che parte di questa tecnica sia riconducibile a quanto Gianfranco Folena, nel 1957,⁵ evidenziava con geniale chiarezza:

molti elementi utili verranno da uno studio più attento delle forme linguistiche, oltretché extralinguistiche, dell'improvviso. Perché per Goldoni la tradizione è essenzialmente l'improvviso nella sua più vasta accezione. [...] Alle sue spalle si stende questa vasta riserva di linguaggio, la terra incognita dell'improvvisazione [...] il cui carattere è l'effimero, l'estemporaneità, la inflazione verbale, la subordinazione della parola al gesto.

In buona sostanza, nella mia esperienza di teatrante musicale, ho potuto verificare che anche per quel che riguarda un genere letterario e fortemente condizionato da esigenze tecniche come il libretto, la «terra incognita» ed extralinguistica descritta da Folena si attiva in maniera molto precisa, se solo si cerca di lavorare cercando di dare viva voce alla scrittura di Goldoni. Scrittura evocativa di una prassi codificata di messinscena. Scrittura irresistibilmente simpatetica con gli interpreti.

Tatiana Crivelli sostiene in maniera del tutto convincente che buona parte dei cambiamenti 'ideologici' di Goldoni sono riferibili al mutamento di genere da romanzo a commedia. Anche il lavoro di adattamento da commedia a libretto d'opera può fornire ulteriori, interessanti, elementi relativi alla codificazione dei generi e all'influenza di tale codificazione sul processo creativo. E, inoltre, la metamorfosi operistica da *Pamela* a *Cecchina* può concretamente aiutare a indagare qualcosa dei procedimenti utilizzati da Goldoni per condizionare in maniera stringente gl'interpreti al momento del lavoro in teatro.

L'AMBIENTAZIONE

Nello scarto da commedia a libretto, Goldoni muta profondamente l'assetto scenografico a favore di una pragmatica e totale adesione agli usi operistici.

5. GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio di Goldoni dall'improvviso al concertato*, in *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 93-94.

Pamela, commedia del 1750

La scena si rappresenta in Londra in casa di Milord Bonfil, in una camera con varie porte

La buona figliola, libretto del 1760

L'azione si svolge nel feudo del Marchese della Conchiglia:

- a. Giardino delizioso adorno di vari fiori, con veduta del palazzo del Marchese (I, 1-7)
- b. Appartamenti terreni corrispondenti al giardino (I, 8-14)
- c. Boschetto con veduta di campagna (I, 15-16)
- d. Bosco in vicinanza della villa (II, 1-6)
- e. Logge terrene (II, 7-11)
- f. Recinto d'alberi (II, 12-15)
- g. Appartamenti terreni corrispondenti al giardino (III, 1-8)
- h. Salone magnifico con colonnati, statue e portali laterali (III, 9-11)

È evidente che, con le sue sette mutazioni, il libretto si pone ad un'incommensurabile distanza rispetto alla essenzialità voluta da Richardson e comunque conservata da Goldoni stesso nella commedia. Nel libretto Londra diventa un non ben determinato «feudo» italiano, e il salotto borghese metropolitano s'arricchisce delle multiple possibilità offerte da un *set* operistico di corte disposto tecnicamente per alternare scene lunghe (a, c, d, f, h) a scene corte (b, e, g).

Certamente l'autore italiano aveva l'obbligo di rispettare le convenzioni spettacolari del dramma per musica: nel 1760 sarebbe stato semplicemente impensabile concepire un'opera come *Cecchina* con un impianto fisso (fondale unico a più porte praticabili, con la *comune* al centro). Ch'io sappia, una essenzialità di mezzi spettacolari come questa era tollerata solo nel genere della farsa in un atto o nella commedia di prosa, ma sarebbe stata del tutto impropria per un dramma giocosamente di ampie proporzioni.



JOSEPH HIGHMORE, *Mr B. Finds Pamela Writing* (1743-1744), London, Tate Gallery.

Più o meno negli stessi anni in cui Goldoni scriveva la commedia, il pittore inglese Joseph Highmore illustrava alcuni passi salienti del romanzo di Richardson: verosimilmente l'immagine qui pubblicata può aiutarci a capire come dovesse più o meno essere il tipo di scorcio scenico in una commedia intima e ad ambiente unico come *Pamela fanciulla*. Fondale a ridosso degli attori, punto di vista ravvicinato, focalizzazione sulle espressioni e sull'attrezzatura (comprendendo persino il quadro con il passo evangelico del *Buon Samaritano*, allusivo delle virtù della ragazza).

Il libretto, invece, evoca immaginarî di ben altro genere (propongo come esempio un «interno magnifico» dei Galliari, quale forse si sarebbe potuto aspettare il pubblico romano 1760 per il finale dell'opera):



GIUSEPPINO GALLIARI (attr.), *Metà scena raffigurante interno magnifico*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

La prima cosa da notare è che il rapporto (anche dimensionale) fra ambiente e personaggi condiziona necessariamente la recitazione degli

attori: Goldoni, rinunciando all'interno borghese della commedia rinuncia evidentemente anche all'intimità dell'eloquio, alla sua dimensione *privata*. Il confronto fra le prime scene della commedia e del libretto ci può aiutare ad indagare il modo di procedere dello scrittore veneziano.

In apertura della commedia Pamela è nell'angusto spazio del salotto, con porte chiuse e non facilmente violabili, dotate di chiavi. La protagonista introduce la situazione dialogando con la fida governante Jevre. Rimane quasi subito da sola e recita un intenso monologo parlando fra sé e scrivendo una lettera al padre. In quel mentre entra in stanza Bonfil senza che Pamela se n'accorga. È la prima volta che il pubblico vede insieme i due. Il padrone di casa si fa consegnare la lettera e la legge.⁶ Poi, improvvisamente, Bonfil le dona un anello di famiglia. Pamela rifiuta di metterselo al dito:

BONFIL

Lascia vedere la mano.

PAMELA

No, Signore.

BONFIL

La mano, dico, la mano.

PAMELA

Oime!

BONFIL

Non mi far adirare.

PAMELA

Tremo tutta.

Si guarda d'intorno, e gli dà la mano.

BONFIL

Ecco, ti sta benissimo.

Le mette l'anello in dito.

6.V. il dipinto di Highmore riprodotto alla pagina precedente.

PAMELA

Parte coprendosi il volto col grembiale.

BONFIL

Bello è il rossore, ma è incomodo qualche volta.

Nel volgere di pochi tratti, attraverso l'attrezzeria minuta (la lettera e l'anello), Goldoni ha introdotto allusivamente le qualità del rapporto fra i due, procedendo come per sineddoche: la lettera sostituisce le centinaia di pagine epistolari stilate da Pamela nel romanzo, l'anello indossato per imperio sostituisce la passione prepotente nutrita dal padrone e minutamente descritta da Richardson.

Nel libretto, il procedimento per semplificazione sottrattiva spinge Goldoni ad una variante radicale. La protagonista compare e canta la sua aria di sortita: il carattere di 'serva scrittrice', che non aveva precedenti nella librettistica giocosa, viene trasformato nel ben più convenzionale carattere di 'bella giardiniera', che tramite la tradizione arcadica aveva agnati drammatici almeno dal Seicento. Nel «Giardino delizioso adorno di vari fiori» Cecchina esclama gioiosamente:

Che piacer, che bel diletto
è il vedere in sul mattino
co' la rosa il gelsomino
in bellezza gareggiar!

E potere all'erbe e ai fiori
dir: «Son io, coi freschi umori,
che vi vengo ad adacquar».

Il carattere filosofico, malinconico e meditativo della commedia viene completamente ridirezionato da Goldoni in chiave iconografica, pittorica: mentre Pamela parlava fra sé evocando affetti e famiglia utilizzando la lettera, Cecchina si rivolge alla scenografia, scegliendo come interlocutore psichico il giardino che la circonda. La funzione di un piccolo oggetto di attrezzeria viene trasformata in giardino per occupare tutto lo spazio visibile del boccascena.

Ah, non potea la sorte
in mezzo al caso mio duro e funesto,
esercizio miglior darmi di questo.

Il tema patetico della condizione di orfana viene introdotto con una brevit  addirittura brutale rispetto al tema delle gioie bucoliche: tre versi

Povera sventurata!
Non so di chi son nata:
questo   il triste pensier che mi tormenta;

dei ventuno complessivamente dedicati alla prima scena, cui bisogna aggiungere i cinquantanove della scena successiva, un malizioso botta e risposta di recitativi, strofe ed aria con il contadino Mengotto in cui la natura   fonte di allusioni sensuali:   pressoch  la medesima situazione che Goldoni aveva sperimentato con grande fortuna nel 1754 nel libretto de *Il filosofo di campagna* (scena II, Lesbina e Tritemio). Ma qui, Goldoni, attraverso il cambio d'ambientazione e di 'mestiere' della protagonista, ne sopprime la voce pi  intima, segreta e forse 'scabrosa'.

Quando poi entra finalmente in scena il Marchese (  gi  trascorsa una dozzina di minuti dall'inizio dell'opera), non c'  svelamento graduale delle intenzioni. Tutto viene disposto sotto gli occhi degli spettatori simultaneamente. Cecchina dichiara al pubblico di essere innamorata:

[...] mi fa ingrata un mio segreto amore.
Non ardisco di dirlo,
mai nessuno il sapr ...
oh ciel! Dove m'ascondo? Eccolo qua.

E il Marchese senza mezzi termini si propone come amante:

[...] Ben, comando
e voglio e dico, ed obbedir conviene
che tu, Cecchina mia... mi voglia bene.
[...]
Senti... ti vu  parlar... vu  confidarti...
(non posso pi : voglio scoprirle il core.)

CECCHINA
(Mi batte il seno... ah, non tradirmi, amore!)

IL MARCHESE
Tu sei una fanciulla

che merita un tesoro;
un amante son io che da te brama
grata corrispondenza.
Cara, non mi negar...

CECCHINA

Con sua licenza.

Parte correndo.

Insomma, la drammaturgia psicologica della commedia diventa nel libretto una drammaturgia enunciativa, superficiale, fatta di istantanee, situazioni brevi e senza sfumature, con personaggi talvolta talmente elusivi da sembrare reticenti. Ma – in realtà – Goldoni sa bene che, a differenza della commedia, il linguaggio operistico ha a disposizione almeno altri due potentissimi piani espressivi su cui spostare quel che dal nastro verbale veniva omissso: l'apparato visivo e quello musicale.

Consideriamo il primo aspetto: in effetti, quasi nessuno dei luoghi contemplati, tranne il «recinto d'alberi» (di cui tratto più oltre), può essere veramente considerato luogo *chiuso*. Ogni ambiente rimanda ad altri spazi contigui:

- a. il giardino è antistante il palazzo del Marchese
- b. gli appartamenti terreni hanno affaccio sul giardino
- c. il boschetto ha sullo sfondo la veduta di campagna
- d. il bosco è in vicinanza della villa
- e. le logge – luoghi di passaggio – sono 'terrene' e – come gli appartamenti – devono dunque avere un affaccio sul giardino
- h. il salone magnifico è aperto da portali laterali su altre sale.

La vicenda si svolge dunque tutta in ambito pubblico: chiunque può entrare o gettare uno sguardo indiscreto sugli accadimenti interni. A questa condizione il punto di vista del dramma giocoso pretenderà una recitazione in cui i personaggi sanno di poter essere osservati in qualsiasi momento e dunque non sono mai liberi di agire in modo inappropriato. Tant'è che Goldoni sfrutta tale disposizione per creare nel libretto non pochi episodi in cui i personaggi, a rotazione, hanno modo di 'spiare' le azioni della giovane coppia 'clandestina'. Mi sembra che attra-

verso questa scelta, Goldoni abbia anche voluto sfruttare a proprio vantaggio le tipiche modalità di fruizione degli spettacoli d'opera di quell'epoca. Sala illuminata, spettatori scarsamente concentrati sull'azione, orchestra nel *parterre*, attori quasi sempre in proscenio: una distanza fisica, una *alterità* del pubblico che avrebbe reso inefficaci le minuzie psicologiche previste dall'interno privato della commedia. In poche parole: Goldoni allarga l'inquadratura dalla coppia; include i personaggi che guardano la coppia; e così facendo apre fino al pubblico che guarda i personaggi e la coppia. In questo modo il punto di vista dei personaggi in scena coincide sostanzialmente con il punto di vista del pubblico in teatro. La principale contrapposizione drammatica del romanzo era collocata da Richardson fra i due protagonisti: Pamela, difendendo la propria virtù, incarna le aspettative di giustizia sociale in cui s'identifica lo spettatore; Bonfil – personaggio non esente da grettezza, lussuria e pregiudizio – accoglie grazie ad un tortuoso percorso di educazione sentimentale l'idea del matrimonio 'sconveniente'. Goldoni, attingendo al romanzo, sapeva che nelle commedie i dialoghi non possono «risultare eccessivamente carichi di considerazioni 'teoriche' senza nuocere al ritmo dell'azione», come sottolinea la Crivelli. E dunque, per necessità, opera una sintesi drastica delle posizioni: i due appaiono già innamorati alla prima levata di sipario e Bonfil è già disposto ad assecondare un naturale *happy end*. Il processo di educazione sentimentale di Bonfil è dunque omesso. L'opposizione fra caratteri teatrali viene dunque genialmente spostata dall'interno all'esterno della coppia: in *Pamela fanciulla* l'unico impedimento alla felicità dei due è costituito dall'opinione della società circostante, e – per traslato – del pubblico, che non era disposto a provare empatia nei confronti di una coppia che avrebbe potuto arrivare perfino ad «ingiuriosissime nozze».

Nel libretto d'opera tale meccanismo viene chiarito ed addirittura enfatizzato. Come detto, la nuova ambientazione arriva in qualche modo ad inglobare il punto di vista del pubblico in sala: sicché la scenografia finisce coll'avere un ruolo attivo, eloquente, come oppositore dei due innamorati. Cecchina non appartiene esattamente al mondo agreste: è una *finta giardiniera* senza saperlo, e nel volgere di poco tempo si trova ad essere respinta dai contadini (Mengotto e Sandrina). Allo stesso modo, Cecchina è anche una *finta semplice*, e perciò finisce coll'essere cacciata

pure dai personaggi che abitano il palazzo: la cameriera Paoluccia, la Marchesa, il Cavaliere e addirittura l'amato Marchese (nel finale dell'atto primo e nella scena 10 dell'atto secondo). Attraverso la scenografia Goldoni ci porta ad avvertire la situazione della protagonista come insidiosa e compassionevole non tanto per motivi ideologici o sentimentali, ma per motivi di contesto scenografico: perché l'anomalia evidente di questo personaggio è quella di esser costantemente fuori luogo. Non è una contadina né una cittadina; non è nobile né serva; è innamorata del padrone di casa ma vive felicemente in giardino perché non vuol esserne la cortigiana. È proprio l'essere sostanzialmente un'estranea a quel mondo che rende Cecchina particolare; è il suo essere rifiutata da quei luoghi che provoca le pagine più patetiche dell'opera.

Mi sembra un mirabile esempio di come un drammaturgo teatrale di genio possa creare – con qualche colpo di pennello – un sottotesto che avrebbe avuto necessità di fiumi di battute per essere percepibile. Una drammaturgia che in qualche modo subordina la parola allo sguardo, al gesto. E cionondimeno spiega un po' meglio perché una Pamela scrittrice sia stata efficacemente sostituita da una ben più 'frivola' Cecchina giardiniera.

LA SCENA DEL SONNO

L'episodio dell'opera che forse più impressionò il pubblico contemporaneo è rappresentato dalla scena del sonno.

Cecchina viene espulsa dalla casa e dal parco del feudo. Si ritrova, nottetempo, nell'unico ambiente collocato fuori dall'unità aristotelica di luogo: il «Recinto d'alberi» del secondo atto è la sola scena esterna alla sfera di dominio e contiguità dei Marchesi della Conchiglia. La giovane è stremata e tristissima. Ma può finalmente abbandonarsi ad una natura che non le è ostile, dando piena voce al suo sentire e immaginando il padre che non ha mai avuto:

Almen fra queste piante
avrò un po' di riposo. Ah, son sì stanca
di sofferir gl'insulti
della nemica sorte,
che son costretta a desiar la morte.

Pria di morire almeno,
povera sfortunata,
se potessi saper da chi son nata!
Parmi che soffrirei
ogni pena con pace, ogni dolore,
se abbracciar mi potesse il genitore.
Ma vano è il sospirar; vano, infelice,
è il desio che m'ingombra.
Vuò sedere a quest'ombra. Almen venisse
a ristorar quest'alma
di sonno lusinghier la dolce calma.



Edizione Zatta 1794, frontespizio de *La buona figliola*.

Si addormenta e ne scaturisce un vero capolavoro. Piccinni intuisce le potenzialità della situazione che Goldoni dispone (nella commedia non c'è nulla di analogo) e risponde con una musicazione mirabile: un'aria breve descrive l'addormentamento; il recitativo seguente inscena Cecchina che parla nel sonno. Tagliaferro ne è sensualmente sedotto, ma allo stesso tempo vuol proteggerla: la ragazza sogna un padre mai conosciuto. L'accompagnamento degli archi dipinge il mondo onirico e sentimentale della ragazza, mentre il recitativo secco caratterizza gl'interventi dei personaggi svegli.

Goldoni e Piccini riescono in questa scena, attraverso l'immediatezza dell'antico lazzo del sonnambulismo, a ritrarre per *mimesis* quel potenziale di sensualità e virtù che rendeva Cecchina irresistibile agli occhi del Marchese. Approfitando di un ambiente neutrale, gli autori dispongono una situazione di coscienza alterata in cui la ragazza può esprimere la sua doppia natura, ma rivelandosene al medesimo tempo anche del tutto inconsapevole. La sua innocenza impedisce che gli spettatori la percepi-

scano come potenzialmente immorale o in conflitto con le regole della società, perché – infine – «devesi sul Teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata». ⁷ Questo ci aiuta a comprendere il grandissimo successo del personaggio operistico presso il pubblico contemporaneo di tutta Europa, senza distinzioni. Nuovamente, Goldoni preferisce una drammaturgia in cui la parola è subordinata al gesto scenico e alla musica.

I PERSONAGGI

Come accennato, nella commedia e nel libretto Goldoni sposta il conflitto all'esterno della coppia. Al dunque, per rendere possibile lo scioglimento, i due innamorati possono sperare solo nell'arrivo di un elemento estraneo: la rivelazione dei nobili natali di Pamela/Cecchina ha esattamente tale funzione. Nella commedia lo strumento dell'agnizione è il padre Andreuve; nel libretto il medesimo compito è svolto da Tagliaferro.

Gli obblighi formali melodrammatici spingono Goldoni a ridisporre i personaggi secondo la logica tipica di altri suoi libretti giocosi. Evidentissima – e sapiente – l'operazione di riequilibrio in base alla tipologia vocale/interpretativa. I personaggi principali si presentano alla prima levata di sipario in una situazione di disordine rispetto alla 'naturalità' delle loro aspirazioni: sarà lo svolgimento a riordinare le posizioni, anche dal punto di vista vocale:

1. il Marchese (nella commedia è Bonfil) non vuole nozze ignobili ma è attratto irresistibilmente dalla giardiniera Cecchina
2. Cecchina (era Pamela) vorrebbe corrispondere l'amore del Marchese, ma cedere significherebbe rinunciare alla propria virtù
3. La Marchesa Lucinda (Madama Daurè) sta per sposarsi con il Cavaliere Armidoro: si contrappone alle volontà del fratello perché nozze con una serva getterebbero discredito sulla casata
4. Il Cavaliere Armidoro (nella commedia era il nipote di Daurè, Ernold) corrisponde la promessa sposa Lucinda, salvo poi cambiare idea appena scopre la passione del Marchese per una serva

7. Nell'*Avvertimento, alla commedia* cit.

5. Mengotto, contadino, è innamorato di Cecchina, ma non è ricambiato: ingaggia una ridicola competizione col Marchese (in questo senso ha la medesima funzione del maggiordomo Longman della commedia)
6. Sandrina, contadina (non ha corrispondente nella commedia), vorrebbe diventar la moglie di Mengotto, ma non può coronare i propri desideri perché il contadino pensa a Cecchina
7. Paoluccia, cameriera di casa (non ha corrispondente nella commedia), odia Cecchina per invidia e per compiacere la padrona
8. Tagliaferro è il corazziere tedesco che rivelerà esser Cecchina Mariandel, baronessa del suo paese. Andreuve, come detto, nella commedia aveva la medesima funzione agnitiva.

<i>Pamela</i> , commedia del 1750	<i>La buona figliola</i> , libretto del 1760
Milord Bonfil	Il Marchese della Conchiglia, tenore
Miledi Daure, sua sorella	La Marchesa Lucinda, sua sorella, soprano
Il Cavaliere Ernold, nipote di Miledi Daure	Il Cavaliere Armidoro, soprano
Milord Artur	-
Milord Coubrech	-
Pamela, cameriera della madre defunta di Bonfil	Cecchina, giardiniera, soprano
Andreuve, vecchio padre di Pamela	Tagliaferro, corazziere tedesco, basso
Madama Jevre, governante	-
Longman, maggiordomo	Mengotto, contadino, basso
Villiome, segretario	Sandrina, contadina, soprano
Isacco cameriere	Paoluccia, cameriera, soprano

Non deve sorprendere che un personaggio molto importante della commedia, la governante Jevre, venga eliminato nell'opera: nella casa di Bonfil era l'unica a difendere Pamela dalle prepotenze dei nobili padroni, assumendo di fatto il ruolo di madre putativa. Ma, come abbiamo osservato, nell'opera il gioco delle relazioni può reggere solo se Cecchina rimane in contrapposizione solitaria con la società in cui è immersa. La protagonista è circondata da servi nemici, osteggiata dalla Marchesa e dal Cavaliere, pressata dalle insistenze del Marchese, in assoluta solitudine, priva di amici e parenti: non casualmente scompare anche il padre Andreuve sostituito da un ignoto soldato. Insomma, se Goldoni da una parte agisce per smorzare la scabrosità ideologica del soggetto, dall'altra parte interviene per rendere più marcata e patetica la posizione individuale di Cecchina.

Sullo spartito il lavoro di 'normalizzazione' melodrammatica dei personaggi diventa ancor più evidente: lo scandaloso disordine sociale del soggetto tornerà alla fine dell'opera ad essere un rassicurante ordine di coppie operistiche vocalmente omogenee. Nel libretto la gerarchia piramidale viene infatti recuperata attraverso abbinamenti di casta rispettosi delle *convenienze*.

Al livello sociale più basso sono collocati Paoluccia e Tagliaferro. Sono, dal punto di vista musicale, caratteri *buffi caricati*: scrittura parlante, sillabica, azioni comiche ed arie magari affette da ossessioni ridicole (arie 'caricate', appunto) ma prive di patetismo. Il drammaturgo ben descrive il trattamento riservato a questo tipo di ruoli, classificabili come 'ultime parti':

Ciascuno dei tre principali soggetti del dramma dee cantar cinque arie; due nel primo atto due nel secondo ed una nel terzo. La seconda attrice, ed il secondo soprano, non possono averne che tre; e le ultime parti debbono contentarsi di una, o di due al più. [...] Bisogna, che questa povera gente si contenti di ciò, che loro è assegnato, essendo ad essi proibito il farsi onore.⁸

Goldoni caratterizza Paoluccia riconducendo la sua visione del mondo ad una dimensione minuscola, fatta d'invidie, falsi moralismi ed onomatopoe casalinghe:

8. CARLO GOLDONI, *Memorie*, traduzione italiana, Prato, Giachetti, 1822, pp. 152-153.

Ogni misera donnetta
si procura d'innalzar.
Non vi è più fra le persone
quella giusta proporzione
che si usava praticar.
Ciascuna oggidì,
col chicchirichì,
lustrissima sì... (I, 10)

Piccinni sottolinea applicando ritmi di danza popolare. Tagliaferro è invece qualcosa di molto simile ad una maschera, un *Soldato* spaccone, un allegro beone che parla solo di donne e vita militare; carica il modo di esprimersi usando uno spassoso tedesco maccheronico e arrabbiandosi per i leziosi francesismi dei nobili di casa della Conchiglia. Deve far riflettere che Goldoni applicando il soggetto di Richardson alla commedia decida di creare la sua prima *pièce* senza maschere, mentre, declinando la trama in libretto, *de facto* reintroduca dalla porta ciò che aveva gettato fuori dalla finestra. Penso che si tratti anche in questo caso della necessità di riferirsi ad una drammaturgia non verbale e comunque organizzata per suggestioni immediate: significativo che sia proprio Tagliaferro, un militare esotico, a salvare Cecchina, personaggio ritratto nell'opera come 'fuori luogo'. Il compositore ovviamente non dimentica che si tratta di un buffo caricato anche musicalmente: Tagliaferro canta le sue arie sorretto da strumentazione marziale ed effettacci come il colpo di cannone imitato dalla gran cassa.

Ad un gradino un po' più elevato troviamo altri due servitori, i contadini Mengotto e Sandrina, che sono cantanti di carattere *buffo* più realistico, capaci di esprimere gelosie e sentimenti elementari. Sandrina si lagna per le fatiche dei campi e sarebbe disposta a saltare nel letto del Marchese per trarne qualche vantaggio. Mengotto sembra seriamente innamorato di Cecchina, fino a tentare un suicidio ridicolmente sventato. Tanta esagerata disperazione si scioglie in un baleno allorquando Sandrina, invidiosa e delusa, lo seduce senza troppe delicatezze sul finire dell'opera.

Al vertice della scrittura belcantistica si collocano i due nobili, il Cavaliere e la Marchesa, trattati come *parti serie*, con coloratura e sbalzi, grandi arie con *da capo* di contenuto alto e 'affetti' nobili. Questi due per-

sonaggi erano comunque considerate ‘seconde parti’ a giudicare dal numero di arie affidate loro nel dramma (distribuite canonicamente una per atto).

Il trattamento di ‘prime parti’ viene riservato a Cecchina e al Marchese, anche se con una netta preponderanza della prima: 5 arie e un duetto della protagonista contro 3 arie e un duetto del secondo (e bisogna chiaramente aggiungere le parti d’assieme, da cui non sono mai assenti). Hanno arie fortemente patetiche, pure se prive di coloratura estesa, con poche acrobazie vocali. La vera difficoltà dell’interpretazione sta nella capacità di legare ampie frasi e commuovere con colori ed effetti espressivi. Nel libretto parlano con un tono d’eloquio medio: mai altisonanti o – per converso – mai triviali.

In particolare, il Marchese – che a differenza di Cecchina si presenta fin da principio come personaggio nobile – è abissalmente distante dai suoi pari grado Cavaliere e Marchesa. Qualche raffronto: ecco il recitativo premesso all’aria di presentazione di Armidoro.

Amo, è ver, la Marchesa,
son contento di lei,
ma un sì vil parentado io sdegnerei.
E innanzi che mi giunga
ad acciecicare il faretrato arciero,
scoprir vogl’io se un tal periglio è vero.

Il linguaggio forbito, i costrutti artificiosi e le allusioni mitologiche evidentemente devono condizionare la mimica di questo personaggio anche senza didascalie: le regole, il senso di appartenenza di casta dovranno per forza vibrare in maniera molto decisa nell’interpretazione dell’attore. Del resto la caratterizzazione musicale risponde precisamente a quel che Aristotele – autorità teorica suprema per i letterati dell’epoca – prescriveva nella *Poetica* a proposito del comportamento dei personaggi, che dovrebbero atteggiarsi ed esprimersi in maniera coerente col loro rango.⁹ Non so quanto abbiano potuto confrontarsi Piccinni e Goldoni

9. ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, cap. 15, rr. 34-39: «Anche nei caratteri è necessario, come nella composizione dei fatti, ricercare sempre o necessità o verisimiglianza, in modo che sia necessario o verisimile che una persona di un certo tipo dica o faccia cose di un certo tipo».

scambiandosi idee prima dell'andata in scena, ma è evidente che il compositore descrive Armidoro in maniera del tutto coerente rispetto a quel che Goldoni tracciava nel libretto. Ne sia conferma la prima quartina della sua cavatina:

Della sposa il bel semblante
favellar mi sento al core:
ma la gloria, ma l'onore
son costretto a consigliar.

Piccinni assegna ai primi due versi musica altissima nel tono, anche se di gusto oggettivamente formale, superficiale e non partecipato dal punto di vista emotivo. Quando Armidoro parla però di «gloria» ed «onore», il decorso musicale s'incrina, diventando 'amoroso', più patetico e sincero. Come a suggerire che l'innamoramento profondo del personaggio non fosse per il «bel semblante» della Marchesa, ma decisamente per l'«onore» che Armidoro narcisisticamente vorrebbe proteggere. E pure dalla sortita della Marchesa possiamo ricavare elementi utili per la caratterizzazione:

Caro albergo di pace
lungi dal mormorio, lungi dal tedio
di città popolosa,
sempre dolce mi fosti. A te d'intorno
spira un aere giocondo, un ciel sereno,
ma ora sei al cuor mio piacevol meno:
mancami il bel che adoro,
mancami d'Armidoro il dolce aspetto
a compir fra quest'aure il mio diletto.

Il recitativo comincia da un vocativo spropositatamente letterario. Come Cecchina, Lucinda parla alla natura. Ma è l'argomentare di chi usa la natura per svago, del cittadino affetto da oblomovismo che si rifugia in uno snobistico *otium* agreste per sfuggire alle noie della vita. Non solo: la radiosa pittura dell'«albergo di pace», dell'«aere giocoso» e del «ciel sereno» è messa improvvisamente a contrasto con il tema della nostalgia per il fidanzato Armidoro. Si provi a leggere ad alta voce questo passo. Succede una cosa divertente. L'andamento della prima parte (fino a

«sereno») ha un ritmo disteso, allungato: il senso del primo verso chiude a metà del quarto («Caro albergo di pace» – «sempre dolce mi fosti»), e non c'è gioco di rime a sezionare il fraseggio complessivo. Dal sesto verso in poi una serie di anafore (ma/mancami/mancami) e rime molto ravvicinate (sereno/meno, adoro/Armidoro, aspetto/diletto) spezza la declamazione. Il contrasto fra i due ritmi è sufficiente per caratterizzare il personaggio: nobiltà di forma (altezza dell'eloquio) che cade su di una specie di cantilena infantile. Un'interprete sensibile probabilmente si sentirà indotta dal cambio di ritmo a tratteggiare un carattere capriccioso, forse fatuo, della Marchesa.

Il Marchese, invece, appena entrato in scena cerca complicità in una serva-contadina, e le parla in modo naturale, quasi si trattasse di una pari grado:

Tu, Sandrina, per me le parla un poco.
Dille che tutto foco...
dille che gli occhi suoi...
dille che, se vorrà... capir mi puoi.

Con semplice leggerezza descrive il proprio innamoramento:

È pur bella la Cecchina!
Mi fa tutto giubilar.
Quando parla modestina,
mi fa proprio innamorar.
[...]
Via le belle, via le brutte
vadan tutte:
sol Cecchina voglio amar.

E con altrettanta semplicità cercherà la sua bella disperato dopo averla allontanata nel secondo atto. Procedendo per rapide enunciazioni isometriche al verso, non costruisce un pensiero articolato, poeticamente composito, razionalmente mediato:

Dov'è Cecchina, oh ciel?
Dov'è fuggita, ohimè?
Ah che son io crudel!

Ah m'ingannai da me!
Barbaro fato!
Sorte spietata!
Dove sei andata?
Dov'è il mio cor?

Quel che appare evidente è che il Marchese (come del resto Cecchina) è stato trattato sia dal librettista che dal compositore come tipico *mezzo carattere*: esponente di un energico nuovo modo di sentire, capace di sentimenti e complessità come i personaggi seri ma anche di concretezza e mobilità come i personaggi comici.

Un'ultima annotazione. Goldoni grazie al nitore della scrittura riesce quasi sempre ad annullare l'utilità di didascalie e prescrizioni mimiche. Sorprende, dunque, una scena fra il Marchese e Cecchina del secondo atto, in cui Goldoni concentra molte didascalie (quasi una per verso alla fine del passo). La ragazza è stata rinchiusa in una stanza, e liberata dal Marchese, attraversa le «logge terrene».

CECCHINA
Voglio andare, signor. *Quasi fuggendo.*

IL MARCHESE
Dove?

CECCHINA
A gettarmi
a piè della padrona
a chiederle perdono
se degli sdegni suoi la causa io sono.
[...]
una povera serva
che abbia un po' di ragione,
non si dee innamorar del suo padrone.
Ma io, povera matta...
ma io, senza pensar... basta, l'ho fatta.

IL MARCHESE
Tutto quel che facesti hai fatto bene.
Pentirti non conviene.

Anzi, dell'amor tuo voglio premiarti,
e a dispetto di tutto io vuol sposarti.

CECCHINA *Dolcemente.*
Sposarmi?

IL MARCHESE
Sì, carina.

CECCHINA
Degna non ne son io. Son poverina.

Goldoni probabilmente voleva riproporre lo schema della scena dell'anello nella commedia (già citata in apertura di questo articolo) ma – significativamente – si discosta dal modello:

IL MARCHESE
Orsù, ti opponi invano.
Presto, dammi la mano. *Vuol prendergliela.*

CECCHINA
Oh, signor no. *S'allontana.*

IL MARCHESE
Eh, che ti arriverò. *La seguita.*

CECCHINA
Dove m'ascondo? *Schermendosi.*

IL MARCHESE
Dietro ti correrei per tutto il mondo.

CECCHINA
Via, lasciatemi stare. *Si scuote.*

IL MARCHESE
Sta' zitta, non gridare. *La tien calda.*

CECCHINA
Via di qua! *Si scioglie.*
Un po' più di rispetto e d'onestà.

L'autore fissa i movimenti per non lasciare dubbi agli attori: è un approccio fisico dominato dalla prepotenza. Paradossalmente, questa scena del libretto appare molto più cruda ed esplicita rispetto a passi consimili della commedia. La verità è che – nell'opera – a questo punto il Marchese vorrebbe semplicemente andare a letto con Cecchina senza sposarla, perché il matrimonio avrebbe gravi conseguenze sul suo buon nome. Sarà solo la rivelazione di Tagliaferro a spingerlo a cambiar idea. Quel che voglio dire è che nella commedia, seppur attenuato, il tema della condanna del potere sessuale esercitato sui deboli viene comunque trattato, non senza qualche intento educativo. Bonfil s'interroga continuamente sulla condotta da tenere e interpella amici e pari grado, comunicando i suoi dilemmi e chiedendo consigli. È vero: non segue un vero processo di educazione sentimentale e la rivelazione di Andreuve gli consente comunque di sposare la ragazza senza compromettersi. Ma il Marchese non ha i dubbi di Bonfil: passa da un tentativo di violenza su di una serva a nozze con una baronessa senza alcun segno di ravvedimento o cambiamento.

Si tratta di quella semplificazione e reticenza dei personaggi operistici di cui accennavo in precedenza, senza dubbio.

Si tratta di una drammaturgia per immagini a contrasto, come già detto.

Ma è pur vero che Goldoni nel suo libretto evita le «ingiuriosissime nozze» per mezzo del livello verbale (l'agnizione di Tagliaferro), e – contemporaneamente – finisce col punire il padrone di casa per mezzo del livello mimico: con quella successione obbligata di didascalie lo spettatore potrà avere la legittima impressione che il Marchese sia sì un *nobil-uomo*, ma non necessariamente un *galantuomo*.



28 *QF* 2011

THE END