



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

## «Ma il ritratto a che val, se non somiglia?»

Riferimenti storico-artistici nella produzione goldoniana

**Relatore**

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

**Correlatore**

Ch. Prof. Piermario Vescovo

**Laureanda**

Elisa Forest

Matricola 874050

**Anno Accademico**

2022/2023

Alla mia mamma e al mio papà,  
in ricordo dei miei primi approcci con il dialetto.

E alla nonna Anna,  
per aver riso con loro.

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPITOLO I. Il punto sugli studi</b> .....	<b>4</b>
<b>CAPITOLO II. Il <i>corpus</i> epistolare</b> .....	<b>8</b>
II.1 Le considerazioni sui propri ritratti .....	9
II.2 Goldoni-ambasciatore: notizie sull'arte e sugli artisti .....	19
II.3 La commissione delle illustrazioni .....	30
<b>CAPITOLO III. I componenti poetici</b> .....	<b>34</b>
III.1 Gli omaggi agli artisti veneziani contemporanei.....	38
III.2 La pittura e la ritrattistica tra menzioni e critiche .....	57
III.3 I sonetti-ritratto .....	67
<b>CAPITOLO IV. La produzione teatrale.</b> .....	<b>81</b>
IV.1 I cenni artistici presenti nelle dediche e nelle prefazioni .....	82
IV.2 Profili di collezionisti e intendenti d'arte.....	101
IV.3 «Maledetto ritratto!». Il ruolo della ritrattistica .....	115
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>133</b>
<b>APPARATO ICONOGRAFICO</b> .....	<b>135</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>141</b>
<b>REFERENZE FOTOGRAFICHE</b> .....	<b>157</b>

## INTRODUZIONE

In un appartamento parigino di fine Settecento, chino su una scrivania, un uomo oramai non più nel fiore degli anni – veneziano di origine, ma francese di adozione – intinge la penna in un calamaio colmo di inchiostro, pronto a redigere le ultime pagine della sua autobiografia. La sensazione non gli è di certo nuova; di fatto, nel corso della sua esistenza, si è ritrovato a scrivere in un'infinità di occasioni, ora lettere destinate ad amici e alti funzionari, ora componimenti poetici, ora, soprattutto, testi teatrali, produzione per la quale egli oggi ancora è famoso. Nella terza parte delle sue *Memorie*, tuttavia, non desidera tramandare solo gli impegni formali, ma anche i piacevoli momenti di evasione offerti dal Paese ospitante. Al momento di ricostruire l'anno 1779, decide di esordire ripercorrendo l'esposizione delle opere pittoriche e scultoree realizzate dagli artisti dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Ricorda, in particolare, la copiosa quantità di dipinti affissi alle pareti del Louvre, l'afflusso di visitatori interessati pronti ad ammirarli e di intellettuali decisi, invece, a criticarli; annota persino la differenza palpabile tra una persona abbiente che, per la sua galleria, esige l'opera del pittore più gettonato e «l'amatore che ha meno mezzi [e che] si contenta della mediocrità»<sup>1</sup>. Ad un certo punto, però, il narratore interrompe bruscamente il racconto e, sentendosi quasi in dovere di sottolineare i propri limiti, si appresta a fornire una precisazione:

Il Salone del 1779, di cui sto parlando, era il secondo che avevo visto dal tempo del mio arrivo in Francia: non sono un appassionato di quadri, e ancor meno ne sono un conoscitore. Ne parlo qui per l'occasione e senza metterci nulla di mio; ne parlo come uno che si è assunto il compito di parlare di tutto<sup>2</sup>.

Queste considerazioni appartengono, naturalmente, a Carlo Goldoni (1707-1793), riformatore per eccellenza del teatro, nonché fedele testimone della realtà sociale e dei costumi del XVIII secolo. Da un osservatore così attento, ma soprattutto da un uomo dichiaratamente interessato ad affrontare un ampio ventaglio di questioni all'interno dei propri testi, non deve sorprendere che provengano espliciti richiami alla situazione artistica contemporanea. Nella maggior parte degli studi storico-artistici, tuttavia, l'opera di Carlo

---

<sup>1</sup> C. Goldoni, *Memorie*, Torino 1967, p. 557.

<sup>2</sup> Ivi, p. 558.

Goldoni è stata chiamata in causa in qualità di piacevole aneddoto, evocata perlopiù per l'onnipresente confronto tra le situazioni riprodotte nelle commedie e le immagini immortalate nelle tele dei maggiori esponenti della pittura. Uno sguardo più attento al repertorio goldoniano, eppure, consente non solo di rilevare un'attenzione particolare nei confronti dell'arte, presenza pressoché costante, ma anche di smentire almeno in parte quanto affermato dal medesimo commediografo nel passo delle *Memorie* qui trascritto. Pur nella consapevolezza di non avere tra le mani i resoconti di uno storico dell'arte *ante litteram*, l'obiettivo che si propone il presente elaborato è quello di tentare di ricostruire, attraverso una lettura immersiva e il più possibile esaustiva della sua produzione, la percezione artistica di Goldoni, raccogliendo quindi in un'unica sede i riferimenti disseminati nei suoi testi.

Poiché gli specialisti del Settecento già hanno avviato, sebbene in modo frammentario e discontinuo, questa ricerca, chi scrive ha ritenuto opportuno introdurre l'elaborato di tesi con la presentazione della situazione corrente degli studi, al fine di gettare una base solida su cui impostare il lavoro. Per favorire una visione il più possibile completa dell'influenza esercitata dall'arte sul pensiero del commediografo, la trattazione ne indaga, in un primo momento, le scritture private – non destinate, quindi, alla divulgazione – e in seguito quanto effettivamente predisposto per la pubblica lettura. Un punto di partenza irrinunciabile, pertanto, è l'analisi dell'epistolario goldoniano, dal quale è possibile rilevare non solo l'opinione del commediografo sui propri e gli altrui ritratti – un giudizio tagliente e critico, laddove l'effigie pecca di mancata somiglianza con l'originale –, ma anche un cospicuo numero di notizie riguardanti gli artisti contemporanei, riportate per compiacere la curiosità dei corrispondenti. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di informazioni fissate su carta al tempo della dimora francese su richiesta degli amici rimasti nella madrepatria, evidentemente persuasi della validità del suo giudizio e della disponibilità ad affrontare questioni che, obiettivamente, si allontanavano dalle sue usuali mansioni. Dopo una breve parentesi relativa alla commissione dell'apparato figurativo dei volumi di raccolta della produzione teatrale, l'indagine procede con l'analisi dei componimenti poetici. In sintonia con quanto proposto per il carteggio privato, l'intento è quello di portare alla luce, in primo luogo, le poesie nelle quali vi è un'esplicita menzione all'operato – più o meno reale – di un pittore e, in seguito, i componimenti pregni di riferimenti alla pittura. Nei suoi versi, Goldoni non si è solamente coronato dell'alloro dei poeti, ma, con la stesura dei sonetti-ritratto, si è fatto egli stesso pittore. Consapevole dell'estrema vicinanza tra poesia e pittura, seguendo la strada praticata dagli intellettuali contemporanei, anche il nostro si è dilettrato nel ritrarre in versi, contrassegnando perlopiù le sue produzioni come esperimenti poetici dei suoi personaggi di

finzione. Un ruolo d'onore spetta, infine, alla sua vasta produzione teatrale raccolta in più volumi e sapientemente introdotta da lettere di dedica. Redatte al fine di assicurare la protezione di una personalità di spicco, le missive evidenziano la passione collezionistica dei sostenitori del teatro goldoniano e, in generale, l'amore per le Belle Arti. A uscirne è un ritratto ben differente rispetto a quello dipinto, invece, all'interno delle opere teatrali, popolate, perlopiù, di voraci raccoglitori incapaci di distinguere un falso da una copia, di uomini stregati da piccole effigi e di donne inflessibili, affatto disposte a lasciarsi soggiogare da quadri e miniature. Per riprendere la suggestiva immagine proposta dal critico Mario Marazzan nel suo saggio *La letteratura e il teatro* (1960), «Goldoni non sogna fremendo, non incide col bulino arroventato, fotografa»<sup>3</sup>; e la situazione artistica della sua contemporaneità, nei pregi e nei difetti, non è mai stata snaturata dal suo obiettivo.

---

<sup>3</sup> M. Marazzan, *La letteratura e il teatro*, in *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, p. 195.

## CAPITOLO I

### Il punto sugli studi.

Nell'ambito degli studi sul Settecento veneziano, il desiderio di individuare dei punti di contatto tra la produzione goldoniana e il panorama artistico contemporaneo si è sempre rivelato una vera e propria costante, sicuramente favorita dalle indicazioni fornite da Giuseppe Ortolani nella sua magistrale opera di raccolta (1935-1956)<sup>4</sup>. Nonostante vi fossero stati, anche nei secoli precedenti, dei tentativi di riunire il vasto repertorio del commediografo<sup>5</sup>, lo studioso non solo presentò dei volumi completi, ma fu anche il primo a corredare le opere di commenti esaustivi, segnalando delle informazioni indispensabili per gli studi storico-artistici successivi. Naturalmente, il debito nei confronti dell'opera di Ortolani coinvolge anche il presente elaborato, la cui redazione sarebbe stata certamente ostacolata senza le sagaci intuizioni dello studioso alla base.

A giudizio di chi scrive, l'approccio simultaneo ai componimenti poetici e alle lettere ha indirizzato gli studiosi verso due principali aree d'interesse, da individuarsi da un lato nei rapporti stretti da Goldoni con i pittori a lui contemporanei e, dall'altro, nei giudizi relativi ai suoi ritratti. Non dovrebbe sorprendere, visto il perenne accostamento tra i due maestri, che l'attenzione della critica si sia soffermata sulle considerazioni avanzate dal nostro nei confronti di Pietro Longhi; tuttavia, dal momento che la celebre poesia redatta in lode del pittore venne chiamata fin dai primi studi a testimoniare il rapporto amichevole con il commediografo, risulta assai gravoso elencare tutti gli interventi nei quali la si trova menzionata<sup>6</sup>. L'analisi dei componimenti è stata, perlopiù, il punto di partenza per delineare il profilo di Andrea Pastò, pittore vicino alla famiglia Widmann e, dal punto di vista artistico, a Pietro Longhi. Al di là delle note di Ortolani, fu probabilmente il saggio *Un possibile scenografo per il Goldoni* (1957) di Roberto Longhi ad accendere l'interesse nei confronti del pittore minore, ma l'onere di approfondire la questione venne dichiaratamente lasciato ai «giovini

---

<sup>4</sup> Si tratta della prima edizione di *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, 14 voll., Milano 1935-1956. Nel presente elaborato, tuttavia, sono state utilizzate le edizioni seguenti.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda le epistole, si segnalano E. Masi, *Lettere di Carlo Goldoni con proemio e note di Ernesto Masi*, Bologna 1880 e A. G. Spinelli, *Fogli sparsi del Goldoni*, Milano 1885, probabilmente i primi, ma incompleti, tentativi di raccolta.

<sup>6</sup> Tra i saggi più notevoli non si può fare a meno di citare il contributo di P. L. Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 45, 1982, pp. 256-273.

storici d'arte»<sup>7</sup>. Pur avendo notato gli affreschi di Villa Widmann a Bagnoli di Sopra, ed essendo perfettamente consapevole della villeggiatura di Pastò raccontata nei versi del *Burchiello* goldoniano, Mercedes Precerutti Garberi (1968) perse l'occasione di delineare un primo catalogo dell'artista, preferendo attribuire le opere a un ambito vicino a Giacomo Ceruti o al Todeschini<sup>8</sup>. La ricerca venne quindi ripresa da Adriano Mariuz nell'articolo *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò* (1976). Dopo aver confermato l'attribuzione negata da Precerutti Garberi, l'attenzione dello studioso passò a una seconda poesia goldoniana, redatta in occasione delle nozze tra Orsetta Giovanelli e Pietro Bonfadini. Riconoscendo nei versi goldoniani i soggetti di un affresco di Palazzo Bonfadini Vivante a Venezia, Mariuz riuscì pertanto a confermare la destrezza del pittore nel dipingere scene di carattere storico<sup>9</sup>.

Il materiale fornito dal *corpus* epistolare ha permesso a Giuseppe Maria Pilo di delineare il volume dal titolo *Ritratti di Carlo Goldoni* (1957), la prima raccolta completa dedicata alle effigi del commediografo. Pur avendo preso in considerazione solo degli esigui frammenti di lettere, Pilo riuscì comunque a trarre delle conclusioni circa l'opinione del nostro in merito ai propri ritratti, dimostrandone il notevole interesse nella trasmissione della propria immagine<sup>10</sup>. Filippo Pedrocco ha in seguito corredato il volume curato con Gian Antonio Cibotto e Danielo Reato – *La maschera e il volto. Due secoli di iconografia goldoniana* (1993) – di un regesto in tema, riportando, quasi per intero, alcune lettere e poesie goldoniane meritevoli di attenzione. Lo studioso preferì, tuttavia, depurare il suo lavoro – utilissimo, naturalmente, per contestualizzare i ritratti, dal momento che riuscì a ricostruirne la commissione e la destinazione finale – dalle proprie considerazioni in merito all'interesse artistico del nostro. Spetta poi al testo di Epifanio Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo* (2001) il pregio di aver indagato maggiormente il rapporto del commediografo con le arti visive,

---

<sup>7</sup> R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze 1978, p. 180. Come menzionato, il saggio era precedentemente comparso in R. Longhi, *Un possibile scenografo per il Goldoni*, in *Studi Goldoniani*, atti del convegno (Venezia 28 settembre – 1 ottobre 1957), a cura di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma 1960, pp. 755-759.

<sup>8</sup> M. Precerutti Garberi, *Affreschi settecenteschi nelle ville venete*, Milano 1968, p. 34.

<sup>9</sup> A. Mariuz, *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, "Arte Veneta", 30, 1976, p. 198. Gli studi sul pittore non si sono esauriti con l'articolo di Mariuz, ma hanno avuto un prosieguo con gli importanti interventi di R. De Feo, *Dalle glorie nobiliari alla revanche ebraica. Gli affreschi sette e ottocenteschi di Andrea Pastò, Giovancarlo Bevilacqua, Giuseppe Borsato e Giovambattista Canal in Palazzo Bonfadini-Vivante*, in *Palazzo Bonfadini-Vivante*, Venezia 1995, pp. 71-96 e A. Delneri, *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, "Arte Documento", 24, 2008, pp. 174-178. Le segnalazioni dei due storici dell'arte, che hanno comportato l'aggiunta di due opere – rispettivamente, un affresco e un dipinto – al catalogo di Pastò, non hanno tratto spunto dalla produzione goldoniana, ma si sono basate su deduzioni e affinità stilistiche.

<sup>10</sup> G. M. Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia 1957, p. 10.



approfondendo l'importanza data all'apparato illustrativo delle commedie e il rapporto con Pietro Longhi. In ultimo, nella recente monografia *Carlo Goldoni* (2013), Franco Vazzoler è riuscito a riportare l'attenzione sulla produzione meno studiata del commediografo, analizzando una selezione di poesie, lettere e dedicatorie. Il lavoro, sotto certi punti di vista non poi così dissimile dal presente studio, ha però preso assai poco in considerazione i testi con espliciti riferimenti al panorama artistico, proponendosi piuttosto come un compendio dei lavori migliori del commediografo.

Per quanto riguarda l'analisi nella produzione teatrale, Irene Favaretto, nel suo volume *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima* (1990), si è avvicinata con cautela all'argomento di nostro interesse. La menzione della raccolta di Anselmo, il protagonista de *La famiglia dell'antiquario*, servì tuttavia a inaugurare un discorso sulle collezioni veneziane, senza entrare nel merito della percezione goldoniana del fenomeno<sup>11</sup>. Franco Fido, cinque anni dopo, si è spinto oltre citando la pinacoteca di Fabrizio, collezionista della commedia *Gli Innamorati*, quale «sfoggio di cultura pittorica a cui si abbandona l'autore»<sup>12</sup>. Non mancarono, naturalmente, i soliti riferimenti – ma si tratta di semplici accenni – al sonetto longhiano e alla poesia celebrativa dell'opera del figlio Alessandro, ad Andrea Pastò e alle illustrazioni per le edizioni delle commedie pubblicate da Giovan Battista Pasquali e Antonio Zatta<sup>13</sup>. Pertanto, l'unico vero precedente al presente lavoro di tesi si può individuare nell'intervento di Massimo Ferretti, redatto nel 2009 per gli *Annali* di suddetta istituzione. Come desumibile dal titolo, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, il saggio ha tentato di delineare una sorta di genesi del fenomeno della falsificazione; una ricostruzione, la sua, dichiaratamente ostacolata dalla difficoltà di attribuire un significato univoco al termine *falso*<sup>14</sup>. Lo studioso ha messo bene in chiaro come una definizione del concetto fosse imprescindibile, in primo luogo, da una precedente concezione del suo immediato opposto, *originale*, una preoccupazione molto sentita specie nell'ambiente antiquario e che trovò un riscontro solo in epoca neoclassica<sup>15</sup>. Per chiarire la propria posizione, Ferretti ha quindi introdotto tre opere teatrali goldoniane riconducibili alla metà

---

<sup>11</sup> I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, p. 188.

<sup>12</sup> F. Fido, *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova 1995, p. 74. Il saggio, dal titolo *Fra veduta e teatro: Goldoni e il Mondo Nuovo*, è apparso per la prima volta ne *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli e Museo Civico, 29 luglio - 20 ottobre 1988), a cura di C. A. Zotti Minici, Milano 1988, pp. 44-50.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> M. Ferretti, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, “*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*”, s. V, 1, 2009, p. 189.

<sup>15</sup> Ivi, p. 201.

del Settecento – *La famiglia dell'antiquario* (1752), *Il raggiratore* (1757) e *Gl'innamorati* (1762) – nelle quali il commediografo portò in scena la propria visione del panorama collezionistico contemporaneo. Il ritratto che il nostro fece del collezionista o, in generale, dell'intendente d'arte fu quello di un uomo – mai una donna – imperito al punto da accogliere nella propria collezione dei cimeli falsi, acquistati per veri, oppure delle copie di quadri dei grandi maestri della pittura<sup>16</sup>. Goldoni, tuttavia, non circoscrisse tale critica sociale alle sole scene portate alla luce da Ferretti, ma disseminò i suoi giudizi in un numero ben più vasto di commedie – e non solo nella produzione teatrale, come si avrà modo di dimostrare – non sempre in toni così espliciti.

Gli storici dell'arte, tuttavia, non sono stati i soli a ispezionare le opere goldoniane nell'ottica della loro disciplina. Consapevole degli studi legali del nostro, nonché dell'inevitabile influenza di tale formazione nei testi teatrali<sup>17</sup>, Christian Zendri, studioso di materie giuridiche, è arrivato a sostenere come un'opera teatrale, con la successiva rappresentazione scenica, fosse la più autentica manifestazione del diritto<sup>18</sup>. Per dimostrarlo, nel suo articolo del 2022 – *Letteratura come diritto comune: il caso di Carlo Goldoni* – Zendri ha messo l'accento sulle anticaglie, chiaramente contraffatte, proposte da Arlecchino e Brighella per arricchire il museo del conte Anselmo Terrazzani, l'inetto protagonista de *La famiglia dell'antiquario*. Compiendo un passo ulteriore rispetto ai precedenti studi sulla commedia, Zendri ha notato un'estrema similitudine tra il catalogo presentato al personaggio goldoniano e un inventario reale, compilato per ricapitolare i cimeli collezionati nel XVI secolo dal padovano Marco Mantova Benavides<sup>19</sup>. Secondo la ricostruzione del giurista, il motivo di tale corrispondenza – non del tutto fedele, ma sorprendentemente vicina – sarebbe strettamente imputabile a una potenziale visita alla raccolta collocabile nell'ottobre del 1731, il periodo in cui il nostro conseguì il dottorato proprio presso l'Ateneo patavino<sup>20</sup>. Accogliendo l'eredità degli studi che l'hanno preceduto, l'elaborato tenterà quindi di avanzare delle considerazioni ulteriori, sperando di giungere a una comprensione ancora migliore dell'opinione del commediografo in materia storico-artistica.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 205.

<sup>17</sup> C. Zendri, *Letteratura come diritto comune*, "Rivista internazionale di diritto comune", 33, 2022, p. 235.

<sup>18</sup> Ivi, p. 236.

<sup>19</sup> Ivi, p. 243. La relazione tra l'inventario della collezione Mantova Benavides e il testo goldoniano, brillantemente esposta da Zendri, sarà oggetto di approfondimento nel capitolo IV.

<sup>20</sup> Ivi, p. 245.

## CAPITOLO II

### Il *corpus* epistolare.

Fruibile ai posteri più per la premura osservata dai destinatari che per un effettivo desiderio espresso del mittente<sup>21</sup>, la corrispondenza privata – per quanto lacunosa, contando essa di all'incirca duecento missive – intrattenuta da Carlo Goldoni è un punto di partenza indispensabile per indagare il suo coinvolgimento in materia storico-artistica. Pur essendo complementare alle *Memorie*<sup>22</sup>, il contenuto delle lettere possiede il pregio di riportare il presente vissuto dal nostro in modo fresco e autentico, libero da quelle note romanzesche<sup>23</sup> di cui l'autobiografia – di indubbio interesse, ma compilata solo al tramonto della vita, con tutte le conseguenze del caso – è, invece, condita. È interessante notare come proprio nella *Prefazione* all'autobiografia il commediografo abbia effettuato un paragone tra quest'ultima e la ritrattistica, unite dall'obiettivo comune di tramandare ai posteri un'immagine veritiera di sé<sup>24</sup> ad avvalorare, quindi, tanto la sua persona quanto il lavoro svolto<sup>25</sup>.

Vista la natura confidenziale delle missive, decisamente non volta alla pubblicazione, risulta pressoché spontaneo considerare quanto scritto di suo pugno un'immagine trasparente del pensiero reale del commediografo. Per quanto concerne i propri ritratti, che siano essi da lui stesso commissionati o affissi a casa di un protettore, Goldoni si rivela un osservatore attento, capace di lodare i meritevoli e di criticare con brutale onestà chi, a suo parere, non è stato in grado di raffigurare fedelmente la sua figura; il medesimo candore è reso evidente anche dalle lettere dov'è la controparte, invece, a chiedere notizie in merito a opere e artisti. Così come nelle opere destinate al teatro è stato in grado di ritrarre la realtà della sua contemporaneità, anche in campo artistico il nostro si rivela essere – come si avrà modo di verificare – un cronista sincero a cui affidare compiti, a prima vista, non pertinenti al suo ruolo primario.

---

<sup>21</sup> G. Pizzamiglio, *Carlo Goldoni: lettere da Parigi a Venezia*, "Lettere Italiane", 45, 1993, 4, p. 522.

<sup>22</sup> Masi, *Lettere di Carlo Goldoni*, cit., p. 5.

<sup>23</sup> A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna 1990, p. 85.

<sup>24</sup> E. Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo*, Salerno 2001, pp. 178-179.

<sup>25</sup> Ivi, p. 180.

## II.1 Le considerazioni sui propri ritratti

Come opportunamente osservato da Giuseppe Maria Pilo, il copioso numero di ritratti<sup>26</sup> di cui oggi è possibile non solo disporre, ma anche ricostruire un giudizio critico, lascia intendere un interesse non poi così superficiale del commediografo nei confronti della propria immagine<sup>27</sup>. Questi, infatti, oltre ad abbellire i frontespizi dei tomi in vista della loro pubblicazione, rappresentavano la viva testimonianza di un successo riconosciuto<sup>28</sup>; non è pertanto una coincidenza il fatto che, fra tutti i personaggi del suo repertorio, Goldoni abbia fatto esprimere proprio a Grisologo – il drammaturgo dilettante dei *I Malcontenti* (1755) – una battuta inequivocabile per comprendere il suo punto di vista. Davanti a una mancanza di fiducia nei confronti del proprio operato, con dignità egli si era così difeso (II, 9):

GRIS. Lo dico io, signore, e non parlo senza il mio fondamento. Ho letto, ho veduto, ho studiato; so quel che faccio, so come scrivo, e in poco tempo vedrete il nome mio stampato, vedrete il mio ritratto in rame, e forse forse mi sentirete chiamar quanto prima il nuovo riformatore: il Sachespir italiano<sup>29</sup>.

Una battuta quasi ironica, se si pensa che è stata scritta dalla stessa mano che ebbe ben modo di criticare il primo ritratto in rame eseguito una volta raggiunta la fama. Per quanto sottile, l'opinione espressa da Goldoni nella *Premessa* al secondo tomo delle commedie edito da Giambattista Pasquali (1761) in riferimento al ritratto posto innanzi al frontespizio della precedente edizione di Giuseppe Bettinelli (1750)<sup>30</sup> è rivelatoria. Dopo aver manifestato l'intento di impreziosire l'opera il più possibile, ed essere dunque arrivato alla conclusione che la soluzione più adatta fosse dotarla di frontespizi figurati<sup>31</sup>, egli ha realizzato – in questo caso, con evidente ironia – la difficoltà dell'impresa:

---

<sup>26</sup> L'obiettivo del presente capitolo è di riportare le notizie sui ritratti fornite da Carlo Goldoni stesso. L'effigie del commediografo è stata identificata, tuttavia, in altre opere da lui non direttamente menzionate negli scritti. Per una raccolta completa dell'iconografia goldoniana, si vedano G. M. Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia 1957 e *La maschera e il volto di Carlo Goldoni. Due secoli di iconografia goldoniana*, a cura di G. A. Cibotto, F. Pedrocco e D. Reato, Vicenza 1993.

<sup>27</sup> Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia 1957, p. 10.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>29</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, V, Milano 1959, p. 1065.

<sup>30</sup> Gli estremi delle edizioni sono desunti dall'articolo di P. Spezzani, *La stratificazione delle «centodiciassette» commedie del Goldoni nei principali «corpus» editoriali settecenteschi e in una appendice editoriale novecentesca*, "Lettere Italiane", 47, 1995, p. 263.

<sup>31</sup> Si ritornerà sulla questione nel capitolo IV.

Vidi poi in seguito esser cosa difficilissima immaginare per tanti Tomi tanti nuovi pensieri, che non avessero del comune e si cavassero dell'ordinario: Muse, Apolli, Maschere, Tibie, Teatri, Satiri, Scimie sono cose fatte e rifatte, e si veggiono da per tutto impresse, dove trattasi di Commedie, ed i Pittori su tal proposito non sanno più che inventare, oltredicchè nulla interessano [...] questi simboli generali, quantunque ben disegnati ed elegantemente eseguiti<sup>32</sup>.

L'elemento che ci permette di ricondurre il giudizio a un'opera precisa (fig. 1) – e, verosimilmente, ciò che l'ha resa poco appetibile agli occhi di Goldoni – è la presenza della scimmia, il classico attributo conferito alla commedia<sup>33</sup> e per questo immancabile nell'effigie del sopracitato tomo. Nel suo complesso, l'anonima incisione sembra più un ritratto idealizzato che una fedele copia della fisionomia del commediografo. Egli appare agghindato con una veste bordata di pelliccia, la parrucca e una penna alla mano, colto in una momentanea pausa dal suo lavoro; l'unico elemento caratteristico parrebbe essere il ventre arrotondato evidenziato da una cintura in stoffa, una peculiarità che resta costante anche nei successivi ritratti non concepiti a mezzobusto. L'indisposizione del nostro risulta ancor più comprensibile, alla luce del fatto che l'animale, accucciato ai piedi della cornice ellittica incisa, è stato immortalato proprio con una piuma stretta in mano, creando un infelice paragone. Per quanto marginale, l'episodio deve aver lasciato un'onta pesante nella memoria goldoniana, se nell'autobiografia – redatta, è bene ricordarlo, quasi quarant'anni dopo la pubblicazione del ritratto – si è ritrovato ad affermare, in tutt'altro contesto, che «un pittore di quadri storici non si rifiuterà di dipingere uno scimmiotto, qualora sia ben ricompensato»<sup>34</sup>. Un modo tutto suo, è possibile supporre, per degradare ulteriormente una tendenza artistica. Senza dimenticare questa vicenda, il primo segnale certo di un interesse nella buona riproduzione della propria immagine – e che coincide, almeno per quanto concerne i propri ritratti, in uno dei due unici pareri positivi sull'operato di un artista – emerge in una lettera scritta a Milano il 17 luglio 1754. Il destinatario è Marco Alvise Pitteri, incisore veneziano stimatissimo dai suoi contemporanei, il cui nome verrà ripreso anche in un secondo momento negli scritti di Goldoni in relazione alle collaborazioni con Giambattista Piazzetta

---

<sup>32</sup> *Opere complete di Carlo Goldoni edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita*, a cura di G. Ortolani, I, Venezia 1907, p. 7.

<sup>33</sup> F. Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 54

<sup>34</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 499.

e Pietro Longhi. Giungendo in momenti distinti del percorso artistico dell'incisore, i due pittori hanno segnato dei veri e propri punti di svolta nella carriera di Pitteri. Com'è noto, è stata proprio la frequentazione della scuola di disegno di Piazzetta a permettere al giovanissimo artista di apprendere i primi rudimenti dell'arte, ancora prima di dedicarsi all'intaglio sotto la guida di Giuseppe Baroni<sup>35</sup>. Sorprendentemente trascurato dall'evocativo ricordo goldoniano, anche Giovanni Antonio Faldoni ha ricoperto un ruolo notevole nella formazione dell'incisore, introducendolo all'innovativa tecnica di Claude Mellan, consistente «nell'impiego di un unico segno incisore che percorreva la lastra senza mai ricorrere all'incrocio»<sup>36</sup>. Circoscrivere l'influenza di Piazzetta alla sola prima formazione dell'incisore, tuttavia, costituirebbe un grave errore, perché il pittore ha ricoperto, fino alla fine dei suoi giorni, un ruolo preponderante nella carriera e nella vita personale – il maestro è stato suo testimone di nozze e padrino di battesimo della figlia<sup>37</sup> – del più giovane. Pietro Longhi, invece, è subentrato nella carriera artistica di Pitteri solo a seguito della morte di Piazzetta con il repertorio dei *Sette Sacramenti*<sup>38</sup>.

Poiché la produzione di Pitteri consta di un numero relativamente contenuto di opere frutto del suo solo genio<sup>39</sup>, non dovrebbe stupire che la celeberrima lettera di seguito riportata si riferisca a un'incisione ripresa da un ritratto già esistente di mano di Piazzetta. È bene tener presente, prima di procedere con l'analisi, come il ritratto a cui si fa menzione è in realtà il secondo risultato del sodalizio artistico fra Piazzetta e Pitteri volto a eternare la fisionomia di Goldoni. Posto a coronamento del volume introduttivo dell'edizione Paperini<sup>40</sup>, il riferimento al primo rame (fig. 2) è rintracciabile solamente in una breve menzione a conclusione del *Manifesto e lettera agli associati* del 28 aprile 1753, nella quale il nostro ricorda la presenza del «povero mio ritratto, disegno e intaglio di due celeberrimi insigni autori, e niente mancherà alla possibile perfezione dell'opera»<sup>41</sup>. Tale esordio, sebbene non elogiato con la stessa energia, non è privo però della sua importanza, possedendo esso tutti i tratti che

---

<sup>35</sup> D. Succi, *Pitteri, Marco Alvise*, in *Da Carlevaris ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia-Venezia 1983), a cura di D. Succi, Venezia 1983, p. 305.

<sup>36</sup> G. Poli, *Marco Alvise Pitteri*, in *Tiepolo Canaletto Piranesi e altri. Incisioni venete del Settecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 12 giugno - 20 luglio 1997), a cura di F. Pellegrini, Padova 1997, pp. 112-113.

<sup>37</sup> F. Mauroner, *Incisioni del Pitteri*, Bergamo 1944, p. 5. Per la prima monografia interamente dedicata all'incisore si veda, invece, A. Ravà, *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze 1922.

<sup>38</sup> Il rimando è al capitolo IV del presente studio.

<sup>39</sup> G. Lorenzetti, *Pitteri, Marco Alvise*, in *Enciclopedia Italiana*, 1935, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-alvise-pitteri\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-alvise-pitteri_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultazione 11/12/2023).

<sup>40</sup> Pedrocchio, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 56.

<sup>41</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, XIV, Milano 1956, p. 460.

caratterizzeranno le versioni successive, ove il commediografo compare sempre ritratto a mezzobusto<sup>42</sup>, ruotato di tre quarti e abbigliato con una veste stropicciata da cui spunta un vistoso colletto. Ciò che manca a questa prima prova è la qualità d'intaglio che verrà per l'appunto lodata dallo stesso commediografo.

La stima nei confronti del Pitteri compare già nelle prime righe, dove Goldoni palesa la sua riconoscenza nei confronti della professione teatrale per avergli concesso l'onore di eternare la propria immagine in un ritratto, specie se realizzato da mano così superba. È con quest'affermazione, infatti, che inaugura l'elogio all'incisore:

Fortunatissimo posso chiamar sinora il genio che mi ha trasportato per il teatro, avendomi questo fatti godere parecchi gusti. Il massimo, che tutti gli altri corona, mi vien recato presentemente da Lei che presa si è l'amorosa cura di eternarmi davvero coll'eccellente opera delle sue mani. Gli uomini grandi, conosciuti e stimati per tutto il mondo, come lo è il valorosissimo signor Marco Pitteri, accreditano coll'affetto loro le persone che amano, ed io son certo che gli oltremontani, i quali tanto apprezzano i di Lei insigni lavori, crederanno esser io qualche cosa di buono, in grazia della elegantissima incisione del mio ritratto. La ringrazio, quanto so e posso, del pensiero ch'Ella si è preso di onorarmi a tal segno, e delle copie favoritemi col mezzo del nostro comune amico, il gentilissimo sig. Marco Milesi<sup>43</sup>.

L'epistola prosegue con una breve descrizione dell'opera (fig. 3), dove il mittente non manca di puntualizzare la fedeltà con la propria immagine, ma soprattutto il talento di Pitteri nell'uso del bulino, reso forse evidente da un particolare dettaglio subito evidenziato:

Bizzarra è l'invenzione del berrettino e de' naturali capelli, che rendono più costante la somiglianza. L'intaglio poi è di tal valore, che farà passare quest'altra opera sua fra le più stimate della sua mano, ed io sarò in grazia sua più assai degli uomini nominato di quello sperar io possa da sessanta commedie sin ora fatte e da altrettante che dovrò farne<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, cit., p. 15.

<sup>43</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., pp. 184-185.

<sup>44</sup> Ivi, p. 185.

L'aggettivo utilizzato per descrivere la felice soluzione del berretto – un tocco vivace che, secondo Filippo Pedrocco, non è andata di certo a ledere l'immagine di un Goldoni ormai di mezz'età<sup>45</sup> – deve aver tratto d'inganno Giannantonio Moschini, tanto da lasciargli intendere una scontentezza del soggetto<sup>46</sup>. Sebbene non vi sia un effettivo riscontro di tale disagio, Pitteri ha restituito al commediografo, nel secondo stato dell'opera (fig. 4), la classica parrucca legata con un nastro che, per quanto affine al gusto dell'epoca, l'ha privata di quella «freschezza e originalità»<sup>47</sup> che piacevolmente caratterizzava la resa precedente.

Pur essendo stato soggetto solo di un numero ridotto di tirature da parte di Pitteri<sup>48</sup>, il *Ritratto di Carlo Goldoni con berretto*<sup>49</sup> si conferma a tutti gli effetti il risultato più felice del sodalizio artistico tra l'incisore e Giambattista Piazzetta relativo alla committenza goldoniana. Al celebre maestro, scomparso due mesi prima della stesura della lettera<sup>50</sup>, il nostro ha dedicato solamente una frase, dove la stima nei confronti del pittore si trova comunque oscurata dall'ennesimo elogio del collega incisore:

L'onore di parlar di Lei [Pitteri] è riserbato agli storici, i quali per onor della patria nostra comune collocheranno Lei vicino al celebre sig. Piazzetta più giustamente di quello mi abbia Ella per parzialità collocato<sup>51</sup>.

Nel corso dei dieci anni successivi, numerosi sono stati gli artisti che si sono cimentati nell'impresa di immortalare i tratti del commediografo, ma nessuno di questi si è dimostrato in grado, a suo giudizio, di soddisfare appieno le pretese. Il disappunto del committente è sopraggiunto direttamente da Parigi, sua nuova sede di residenza dal 1762, in una delle tante lettere dirette al marchese Francesco Albergati Capacelli datata al 30 ottobre 1764:

---

<sup>45</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 60.

<sup>46</sup> G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia 1924, p. 95.

<sup>47</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 62.

<sup>48</sup> Ajello, *Carlo Goldoni*, cit., p. 182.

<sup>49</sup> Goldoni tornerà ad esprimere un giudizio positivo su Pitteri e sul suo operato nella dedica allo stesso anteposta a *Il frappatore*. Meritando essa di un'attenzione particolare, vista la densità di riferimenti al catalogo dell'incisore, sarà oggetto di successiva analisi. Il rimando è, pertanto, al capitolo IV.1.

<sup>50</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 62

<sup>51</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 185



Eccellenza

Dopo tre *séances* con un pittore, mi ha fatto un *portrait au crayon, qui ne vaut pas le diable*. Son andato da un altro, che ha fatto il mio ritratto a oglio passabilmente. Sperava di aver qualche cosa di buono. *Point du tout, c'est encore pis*. Io non sono capace di giudicare di un mio ritratto: mi riporto agli altri, e mi dicono che *tous les deux sont détestables*. Egli è vero che i due pittori, de' quali mi ho servito, sono mediocri, pretendono di un *crayon* cinque o sei luigi, ed io non credo che il mio ritratto meriti questa spesa, né quest'onore<sup>52</sup>.

Inutile, per quanto astuto, il tentativo di nascondere la propria opinione dietro al giudizio di qualche confidente innominato, poiché appare evidente che questi pittori – per i quali, purtroppo, non è possibile risalire a un nome<sup>53</sup> – non sono risultati capaci ai suoi occhi di soddisfare la commissione. È a loro che, qualche riga dopo, oltretutto ha imputato la colpa di una tardiva risposta alla precedente lettera, visto che «sperava pure di poterle mandare o il primo o il secondo de' due ritratti, ma sono inutili l'uno e l'altro»<sup>54</sup>.

La difficoltà nel replicare il suo volto, tuttavia, non sembra una caratteristica intrinseca del panorama pittorico francese, ma pare estendersi anche agli artisti residenti nel territorio lagunare. Goldoni, però, è stato alquanto restio nel riportare la situazione con la stessa lucidità riservata agli artisti di cui tralascia di indicare il nome:

Considero un'altra cosa, e dico: bisogna che il mio viso abbia qualche cosa di straordinario, poiché né un Piazzetta, né un Tiepoletto, né un Longhi, né altri cinque o sei hanno avuto l'abilità di copiarlo. Io non so se abbia a vergognarmene, tanto più che non avendo figliuoli, anche la Natura mi ha rifiutato il modo di lasciar di me qualche copia<sup>55</sup>.

L'assenza di prole, naturale impedimento alla trasmissione della propria immagine, va ad aggravare il quadro già di per sé angosciante descritto al nobile bolognese, al quale sono state

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 325.

<sup>53</sup> Ivi, p. 822.

<sup>54</sup> Ivi, p. 325.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

dunque citate tre personalità riconosciute nel panorama artistico veneziano. Del primo autore, Piazzetta, si è già stato discusso in relazione alle incisioni di mano di Marco Alvise Pitteri e, pertanto, non sarà oggetto di ulteriore approfondimento, mentre si ha da intendere che dietro quei «cinque o sei» citati in seguito si nascondano i nomi di chi ne ha ripreso parzialmente le incisioni. Tra questi tentativi, è possibile riconoscere il piccolo rame di Giuseppe Gavelli – il quale, delle incisioni Pitteri, fece una riproduzione parziale e qualitativamente discutibile<sup>56</sup> – e la medaglietta bronzea coniata da Antonio Selvi nel 1753, dove il commediografo appare invece di profilo<sup>57</sup>. Ironicamente, Goldoni aggiunge di essere disponibile a farsi «strapazzare da un altro pur per vedere se fosse possibile di trar qualche cosa di somigliante»<sup>58</sup>, ma del pittore pistoiese a cui fa riferimento, per Giuseppe Ortolani non pare esserci traccia<sup>59</sup>. Tale artista, tuttavia, si potrebbe identificare in Giuseppe Valliani, originario di Pistoia, che proprio per la villa del marchese Albergati Capacelli ha realizzato una copia del ritratto di Tiepolo.

Gli altri due artisti richiedono, invece, un'analisi più puntuale. Mentre l'individuazione dell'opera nel quadro attualmente custodito presso la casa d'infanzia di Carlo Goldoni (fig. 5) è stata priva di particolari intoppi, è curioso notare come la critica si sia divisa nell'identificare un nome certo dietro a quel "Longhi" a cui il nostro fa riferimento nella lettera. Tale difficoltà è stata parzialmente riassunta, nonostante la chiara predilezione personale nei confronti del Longhi padre, da Filippo Pedrocco, e incrementata dagli studi successivi di Paolo Delorenzi, la cui attribuzione propende al più giovane.

Quando nel 1833 gli eredi di Nicolò Balbi – colui che, al momento del trasferimento a Parigi, ricevette in regalo l'opera dallo stesso Goldoni – hanno donato il ritratto a Emmanuele Antonio Cicogna, egli vi ha riconosciuto in un primo momento la mano di Pietro Longhi. Quattordici anni dopo, Cicogna si è però ricreduto e, riconoscendo l'opera nel dipinto elogiato da Girolamo Garganego nella poesia *Pel ritratto del signor dottor Goldoni fatto dal Longhi pria della partenza del suddetto* (1770), l'ha ricondotta al figlio Alessandro. Si tratta, tuttavia, di un errore, perché l'opera decantata dal sonetto è il *Ritratto di Carlo Goldoni* (1762) donato alle raccolte civiche veneziane da Benedetto Valmarana nel 1840<sup>60</sup>. Al di là del malinteso, introducendo il più giovane dei Longhi nel discorso, Cicogna ha anticipato di qualche anno

---

<sup>56</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 58.

<sup>57</sup> Ivi, p. 59.

<sup>58</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., pp. 325-326.

<sup>59</sup> Ivi, p. 822.

<sup>60</sup> P. Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore del Settecento veneziano*, tesi di dottorato, XXIII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011, p. 137.

l'opinione di Giulio Lecomte (1844) e di Luigi Boscolo, che tra il 1858 e il 1859 ha fatto un'incisione in rame dell'opera<sup>61</sup>. Sul finire del secolo, stilando il catalogo dei pittori veneziani, Bernard Berenson (1894) ha ricondotto il quadro – conservato, allora, al Museo Correr<sup>62</sup> – a Pietro Longhi, in linea con quanto già precedentemente affermato nel 1857 da Otto Mündler e nel 1860 da Armand Baschet. Il dibattito si è protratto anche nel secolo successivo, trovando Daniele Ricciotti Bratti (1910) – dopo un'iniziale titubanza, quantomeno<sup>63</sup> – come sostenitore di un'attribuzione al Longhi padre dovuta alla presenza «della natura morta col calamaio»<sup>64</sup>, un tratto comune ad altri ritratti dell'artista. Nel 1958, Terisio Pignatti ha espresso delle perplessità in merito a una totale attribuzione ad Alessandro Longhi. Per avvalorare la propria tesi, due anni dopo ha proposto una vicinanza stilistica tra il quadro in esame e il *Ritratto di Francesco Guardi* (1764) di Pietro Longhi a Ca' Rezzonico<sup>65</sup>, arrivando poi, nel 1968, a suggerire una cooperazione tra figlio e genitore<sup>66</sup>. La restante parte della critica, tuttavia, ha prediletto un'attribuzione al Longhi figlio, a partire da Giuseppe Fiocco (1929), Rodolfo Pallucchini (1946, 1947), Egidio Martini (1971), ma soprattutto Giuseppe Maria Pilo (1957), che nel suo prezioso studio ha concluso l'assenza di «alcun dubbio, ormai, circa l'appartenenza ad Alessandro del più superbo fra i ritratti goldoniani [...]»<sup>67</sup>, prestando fede al sonetto del quale seguirà, in questa sede, un approfondimento. L'unica a non azzardare una sentenza definitiva è stata Rosita Levi Pisetzkzy che, nel 1967, non ha voluto ricondurre l'opera a un nome certo<sup>68</sup>. Agli arbori degli anni duemila, al momento di ricostruire il noto rapporto tra Goldoni e il maggiore fra i Longhi, Epifanio Ajello (2001) ha affidato a quest'ultimo la paternità dell'opera e il primato – tra tutti i ritratti del commediografo – per quanto concerne la riuscita<sup>69</sup>. È quindi possibile riconoscere il dipinto in questione nel ritratto di mano di Longhi figlio celebrato da Goldoni nella poesia *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso* (1757). Pur non trovando riscontro negli scritti goldoniani, è bene sottolineare la presenza, nel catalogo di Alessandro Longhi, di un altro ritratto recante l'effigie del commediografo. Si tratta del *Ritratto di Carlo Goldoni* (1762 ca.) donato al suocero Agostino Connio in previsione della partenza per Parigi.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York-London 1894, p. 112.

<sup>63</sup> Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore*, cit., p. 137.

<sup>64</sup> G. M. Pilo, *Tre ritratti goldoniani di Alessandro Longhi*, "Ateneo Veneto", 141, 1957, I, p. 46.

<sup>65</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 64.

<sup>66</sup> Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore*, cit., p. 137.

<sup>67</sup> Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, cit., p. 25.

<sup>68</sup> Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore*, cit., p. 137.

<sup>69</sup> Ajello, *Carlo Goldoni*, cit., p. 199.

Decisamente più immediato risulta, invece, riconoscere Lorenzo Tiepolo, figlio del grande Giambattista, nel *Tiepoletto* citato subito prima, alla cui mano si deve il disegno preparatorio a matita nera (fig. 6), inciso poi da Pitteri, per il primo tomo delle *Commedie* dell'edizione Pasquali (1761)<sup>70</sup>.

Il rammarico nei confronti della scarsa riuscita dei propri ritratti non si è esaurito con la lettera di ottobre ma è stato caldamente rinnovato – e in buona parte motivato – nella successiva, risalente al 3 dicembre dello stesso anno e destinata sempre al medesimo destinatario.

Eccellenza

In verità Ella ha preso il miglior partito valendosi del ritratto del Tiepoletto; confesso che non mi somiglia assai; ma se Ella vedesse cosa hanno fatto questi valorosi francesi, prenderebbe quello per una gioja. Uno mi ha fatto gobbo, senza collo, cogli occhi di civetta. L'altro, giovane di trent'anni, ed avendolo voluto invecchiare, non si sa più cosa sia. Dicono che hanno fatto male per la fretta. Infatti qui sono lunghissimi in tutto, e si fanno pagare in proporzione non dell'opera, ma del tempo che v'impiegano<sup>71</sup>.

Nella seconda missiva, Goldoni lascia trapelare – oltre a un vago apprezzamento nei confronti del ritratto del giovane Tiepolo – un aspetto finora relegato a un ruolo di secondo piano, ma fondamentale per approfondire l'opinione nei confronti di quest'ultimo ritratto preso in considerazione e anche il suo utilizzo. È bene quindi rivelare come la stima del marchese Francesco Albergati Capacelli, amico e ammiratore del nostro, l'avesse portato non solo a riprendere i caratteri della riforma goldoniana nella sua modesta produzione teatrale, pur comprensibilmente purgandola delle critiche nei confronti della nobiltà<sup>72</sup>, ma anche ad aggiungere una copia della stampa di Tiepolo nella propria collezione privata. Il ritratto, registrato come di mano di Giuseppe Valliani e identificante il nostro come «Carolus Goldonus venetus praestantissimus comediarum scriptor»<sup>73</sup>, era stato infatti collocato in una sala al primo piano della villa di Zola Predosa, assieme a quello di altri illustri contemporanei.

---

<sup>70</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 70.

<sup>71</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., pp. 327-328.

<sup>72</sup> A. Stussi, *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna 2005, pp. 184-185.

<sup>73</sup> L. I. Albergati Capacelli, *Descrizione del palazzo Albergati Capacelli e delle pitture*, Bologna 1837, p. 19.

Tra questi figuravano, a titolo esemplificativo, Pietro Metastasio, Giuseppe Baretta – «il più feroce flagellatore di scrittori»<sup>74</sup> – e l'abate Giuseppe Antonio Taruffi, l'amico con cui il nobile bolognese condivideva il suo amore verso il teatro<sup>75</sup>, ma l'unico che Goldoni ricorda era quello di Voltaire. Il marchese non ha precluso quindi l'omaggio di tali personaggi, e il commediografo si dimostra grato del riconoscimento riservatogli, ma non manca di sottolineare quanto poco il suo ritratto meritasse di stare accanto all'effigie del grande filosofo. Nell'ultima lettera di nostro interesse, diretta sempre al medesimo destinatario ma risalente al 18 marzo dell'anno seguente, Goldoni mostra da un lato una profonda umiltà, ma dall'altro quella tendenza sarcastica di cui la produzione teatrale non è naturalmente priva:

È cosa per me onorevole ch'Ella abbia collocato il mio ritratto fra le persone di merito e ch'Ella ama. Quando manco, quando tardo a scrivere, faccia del mio ritratto quel che fanno i marinari napolitani di San Gennaro: lo gettano in mare con una corda, lo minacciano di calarlo a fondo, e non lo ritirano se la tempesta non è calmata<sup>76</sup>.

Allo stato di conoscenza attuale, la lettera del 15 maggio 1789 risulta essere l'ultima carta in cui Goldoni si concede un esplicito giudizio sulla propria ritrattistica; tuttavia, pur non essendo nel suo immediato interesse, come si avrà modo di notare a breve il nostro non si dispensa dall'esprimere la propria opinione sui ritratti effigianti altri soggetti. Nella breve missiva diretta allo stampatore Tommaso Masi e al suo collaboratore, il commediografo si complimenta circa la buona riuscita del ritratto, a suo parere «perfettamente imitato»<sup>77</sup>. Risulta pressoché immediato identificare l'opera in questione nel ritratto – l'ultimo in previsione del trasferimento a Parigi<sup>78</sup> – di mano di Charles Nicolas Cochin (fig. 7), poi inciso da Pierre Adrien Le Beau; previsto inizialmente per il tomo introduttivo dell'autobiografia, è stato ripreso quindi da Masi per la sua edizione livornese<sup>79</sup>. A un ritratto idealizzato, proprio come ha fatto Pitteri a suo tempo, Cochin preferisce garantire al committente una riproduzione puntuale della sua fisionomia – tornano, anche in quest'opera, il naso aquilino e la mole

---

<sup>74</sup> E. Masi, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati. Commediografo del secolo XVIII*, Bologna 1878, p. 156.

<sup>75</sup> Ivi, p. 116.

<sup>76</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 337.

<sup>77</sup> Ivi, p. 404.

<sup>78</sup> Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, cit., p. 22.

<sup>79</sup> Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto*, cit., p. 82.

possente – non risparmiandosi dall’evidenziare, altresì, i segni tipici del trascorrere degli anni. Nessuno spazio, pertanto, per la vanagloria: l’unico requisito da soddisfare era la puntuale somiglianza.

## II.2 Goldoni-ambasciatore: notizie sull’arte e sugli artisti

Com’è noto, sebbene formalmente volto ad assumere la direzione della *Comédie-Italienne*, l’allontanamento dalla madrepatria è stato di fatto un’urgente necessità per Carlo Goldoni. La concorrenza con l’abate Pietro Chiari e con Carlo Gozzi, attivissima nel biennio 1761-1762, s’era infatti aggiunta al già infelice esito dell’intento del nostro di trionfare in tutto il ventaglio dei generi teatrali, causando inevitabilmente un crollo d’interesse nel pubblico<sup>80</sup>. La motivazione che l’ha portato in Francia, tuttavia, non ha impedito il raggiungimento di un considerevole numero di successi personali, non ultima – com’egli stesso racconta con orgoglio nelle sue *Memorie* – l’opportunità offerta, su intercessione della duchessa de Narbonne<sup>81</sup>, dall’insegnamento della lingua italiana alle principesse reali. Come si può notare dal suo carteggio, però, già nei primi mesi del soggiorno francese il commediografo si era ritrovato a ricoprire un ulteriore incarico del tutto sconnesso dalla sua professione teatrale, ma sintomatico del suo interesse nei confronti dell’arte; Goldoni era stato infatti assunto dai suoi amici rimasti a Venezia come corrispondente dei loro affari artistici. Un primo segnale della fiducia riposta nel suo giudizio si scopre nella lettera di risposta a Gabriele Cornet del 27 settembre 1762 nella quale, dopo aver giustificato la tardiva risposta – la febbre l’aveva trattenuto a letto per otto giorni –, si era affrettato dunque a esprimere le proprie considerazioni in merito a dei ritratti:

Intorno alla somiglianza del ritratto della signora vostra cognata, mi sovviene benissimo che non somiglia gran cosa, ma non vi è poi gran distanza. Il pregio di Madama Cornet di Marsiglia è lo spirito, l’attività ed il saper fare di tutto, con una affabilità e gentilezza che la rende amabile. Il sig. console ha in casa altri due ritratti di Madama: uno somiglia meno del vostro, l’altro somiglia perfettamente<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Pizzamiglio, *Carlo Goldoni: lettere da Parigi a Venezia*, “Lettere Italiane”, 45, 1993, 4, p. 520.

<sup>81</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., pp. 468-469.

<sup>82</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 262.

Nella sua magistrale opera, al momento di approfondire la lettera, Giuseppe Ortolani non si è azzardato ad appuntare il passo sopracitato e, in generale, pare che agli studiosi sia sfuggita la possibilità di ricondurre i ritratti a degli esemplari noti e tantomeno a un artista. Non c'è traccia di queste opere affisse in casa di Bartolomeo Cornet – il fratello di Gabriele, console di Venezia a Marsiglia dal 1748<sup>83</sup> – e della moglie, la facoltosa ereditiera Rose Michel Reynoir<sup>84</sup>, ed è pertanto impossibile valutare la pertinenza del giudizio di Goldoni. Ad ogni modo, quanto espresso nella lettera è una rinnovata preoccupazione nei confronti della somiglianza del ritratto, il quale deve rispecchiare la persona effigiata in modo puntuale e non riecheggiarne vagamente i tratti. Considerata la presenza dei ritratti di Madama Cornet nella dimora padronale è lecito pensare che, nel settembre 1762, i rapporti tra i due coniugi fossero ancora relativamente stabili; solo otto anni dopo, infatti, la donna era stata costretta ad abbandonare il tetto coniugale con l'accusa, più che fondata, di adulterio<sup>85</sup>.

Quel che è già avvertibile, e che differenzia nettamente la corrispondenza intrattenuta in Francia dalla precedente italiana, è il coinvolgimento maggiore richiesto al commediografo nel prendere parte alla vita artistica del suo tempo. Dalle sue parole non è possibile individuare un palese intento di intrecciare rapporti con gli artisti operanti su suolo locale, nondimeno – seppur incoraggiati dalle richieste dei suoi corrispondenti – essi testimoniano quantomeno un avvicinamento. Allo stato corrente delle conoscenze, pare sia stato proprio Gabriele Cornet ad inaugurare l'ambasceria di Goldoni incaricandolo, senza dargli neppure il tempo di stabilirsi a Parigi, di rintracciare un artista per suo conto. Le prime notizie sono giunte a Cornet con la missiva del 6 settembre 1762, la prima – a giudicare dalle sue stesse parole – scritta da Parigi, dove il nostro si era trasferito appena dieci giorni prima. Dopo una prima parentesi di carattere più personale, nella quale si dedica al riassunto dell'epopea precedente il trasloco nelle immediate vicinanze della *Comédie-Italienne*<sup>86</sup>, il mittente si preoccupa di informare che «Mr. Mariette è in campagna. Ho consegnata la vostra lettera e quella di m. Zanetti a suo figlio»<sup>87</sup>. L'uomo a cui si riferisce è Pierre-Jean Mariette, incisore, profondo conoscitore d'arte e commerciante di stampe, mentre la seconda figura citata – intermediata, a sua volta, dal figlio – non è altro che Anton Maria Zanetti il Vecchio, l'incisore di cui Cornet aveva sposato la nipote Anna Maria<sup>88</sup>. Alla luce di quanto riportato dalla

---

<sup>83</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 444.

<sup>84</sup> C. Regina, *Élites, secrets de famille et publicité à Marseille au XVIIIe siècle*, “Rives Méditerranéennes”, 32-33, 2009, pp. 45-64, <https://journals.openedition.org/rives/2939> (consultazione: 2 febbraio 2024).

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 803.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 803.

missiva, se Goldoni ha avuto modo di avvicinarsi alla famiglia Zanetti, il merito spetta proprio al legame familiare con Cornet, inaugurato probabilmente in seguito al trasferimento di quest'ultimo a Venezia (1712) in qualità di procuratore del maestro dell'incisore, Niccolò Bambini, per una questione ereditaria<sup>89</sup>. Non è dato sapere se Goldoni abbia poi effettivamente avuto modo di conoscere Mariette; il suo nome è rilevabile, all'interno del *corpus*, nella già citata lettera del 27 settembre, nella quale Cornet viene informato del fatto che l'artista si trovasse «ancora in campagna»<sup>90</sup>, e per l'ultima volta nella lettera del 24 ottobre dello stesso anno, in cui presuppone un mancato ritorno a Parigi<sup>91</sup>.

Ben diversa – e, ai fini del presente studio, più rincuorante – è la situazione evidenziata in una lettera del 15 ottobre 1765, destinata a *mademoiselle* De Sylvestre<sup>92</sup> e redatta nel corso del soggiorno a Fontainebleau. Si tratta, anche in questo caso, di una menzione fugace, ma ben rilevata ancora una volta dagli studi di Ortolani. Dopo aver espresso la sua felicità per la ritrovata salute del Delfino e aver recensito le più recenti esperienze teatrali – alcune positive, come la resa della tragedia *Thetis et Pelée* di Fontenelle, altre da radiare dalla memoria, come i tentativi francesi di riprodurre delle opere italiane – Goldoni ricorda un nome che lo studioso novecentesco ha ricondotto allo zio della Sylvestre:

Io poi non manco di frequentare il mio carissimo *visi* che mi favorisce con buona fortuna, e quasi tutti i giorni ho il piacer di essere nella amabile compagnia di M.r e M.e le Roux, dove da qualche giorno ho il contento di vedere il degnissimo M.r Sylvestre<sup>93</sup>.

Cogliendo il suggerimento dato da Ortolani, secondo il quale il personaggio menzionato ricopriva la carica di «maestro di disegno alla Corte»<sup>94</sup>, e mettendolo in relazione con la voce presente nell'*Allgemeines Künstlerlexikon*, si potrebbe ricondurre quel cognome a Nicolas

---

<sup>89</sup> E. Lucchese, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015, pp. 11-12.

<sup>90</sup> Ivi, p. 264.

<sup>91</sup> Ivi, p. 265.

<sup>92</sup> Nell'approfondire la missiva, Ortolani sottolineò il ruolo della De Sylvestre nell'assicurare a Goldoni la carica di insegnante di italiano a corte. Tale informazione, tuttavia, non combacia con quanto riportato dal nostro nelle sue *Memorie*.

<sup>93</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 354.

<sup>94</sup> Ivi, p. 831



Charles Sylvestre (o Silvestre), che per l'appunto ha ricoperto il ruolo citato verosimilmente fino alla morte nel 1767<sup>95</sup>.

Quel che, a giudizio di chi scrive, costituisce l'apice di quest'imprevista carriera è ben raccontato in una coppia di lettere del 1775 indirizzate a Stefano Sciugliaga, intimo amico di Goldoni e strenuo sostenitore del suo operato. Originario di Ragusa, città sulle coste dell'odierna Croazia, Sciugliaga aveva abbandonato presto la carriera sacerdotale alla quale era stato destinato per seguire lo zio Giovanni Garmogliesi – di cui aveva assunto il cognome in un secondo momento, aggiungendolo al proprio – nell'attività mercantile<sup>96</sup>, nei confronti della quale riserbava una riconosciuta attitudine. Cogliendo l'opportunità offerta da alcuni screzi famigliari, nel settembre del 1747 Sciugliaga si era trasferito a Venezia con la moglie, assumendo le redini della stamperia Baglioni<sup>97</sup>, ed è proprio in laguna che l'anno seguente, verosimilmente, aveva conosciuto Goldoni, di nuovo in patria dopo esservi stato lontano un lustro per presenziare alla prima de *La vedova scaltra* al Teatro Sant'Angelo<sup>98</sup>. Colui che dal commediografo viene ricordato come «dottissimo, [...] filosofo di pregio, amico fervido e affezionato»<sup>99</sup> aveva sposato a tal punto la riforma goldoniana da difenderla dagli attacchi dei suoi avversari – primo fra tutti l'abate Pietro Chiari – per tutto il biennio 1754-1755<sup>100</sup>. Non solo, il nostro riponeva così tanta fede nel raguseo da incaricarlo, una volta concordato il trasferimento in Francia, di adempiere alle incombenze con il Teatro San Luca<sup>101</sup>. È stato forse per onorare quest'amicizia, e per sdebitarsi degli incarichi assegnati, che Goldoni aveva accolto la richiesta di Sciugliaga – nel 1775 residente a Milano in qualità di Segretario Reale ed Imperiale<sup>102</sup> – di condurre delle ricerche sulla *Leda con il cigno* di Leonardo e sulla morte del suddetto. Dietro la penna del raguseo, in realtà, si celava la figura del suo superiore, il Primo Segretario Venanzio De Pagave<sup>103</sup>, fervido collezionista di disegni realizzati per mano di artisti operanti in territorio lombardo<sup>104</sup> e di sicuro più che consapevole della difficoltà dell'impresa.

---

<sup>95</sup> R. Treydel, *Nicolas Charles de (Nicolas de)*, in *Allgemeines Künstlerlexicon*, 103, Berlin/Boston 2019, p. 538.

<sup>96</sup> F. Čale, *Stefano Scingliaga in Garmogliesi difensore del Goldoni*, “*Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*”, 21-22, 1966, p. 208.

<sup>97</sup> Spinelli, *Fogli sparsi del Goldoni*, Milano 1885, p. 65.

<sup>98</sup> Čale, *Stefano Scingliaga*, cit., p. 211.

<sup>99</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 384.

<sup>100</sup> Čale, *Stefano Scingliaga*, cit., p. 227.

<sup>101</sup> Ivi, p. 250.

<sup>102</sup> Spinelli, *Fogli sparsi*, cit., p. 65.

<sup>103</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 836.

<sup>104</sup> G. Struffolino Krüger, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave*, “*Arte Lombarda*”, 16, 1971, p. 277.

Nel corso dei secoli, numerose sono state le menzioni a un quadro raffigurante tale soggetto di mano di Leonardo, ma tutti i tentativi di portare alla luce l'opera si sono rivelate sostanzialmente inconcludenti e, nel caso del nostro, fin da subito ostacolati. Come denota la prima lettera, datata al 21 agosto 1775, le indagini si rivelarono infruttuose sia per l'impossibilità di Goldoni di allontanarsi da Versailles – la partenza della sua allieva, la principessa, era prossima – sia per l'effettiva mancanza di informazioni reperite a palazzo. Dopo un breve saluto, nel quale tuttavia non manca di dimostrarsi onorato dell'incarico dato, Goldoni riferisce:

Non ho qui mancato per altro di cominciare le mie ricerche sul proposito della *Leda* di Leonardo da Vinci; quadro da voi detto rinomatissimo, e supposto in Francia. Posso assicurarvi che tal quadro non esiste in veruna galleria né in verun gabinetto del re. Non esiste neppure nella ricca e celebre raccolta del duca d'Orléans; e avendo qui veduto parecchi dei principali pittori dell'Accademia di Parigi, niuno sa darmi conto della *Leda* del Vinci<sup>105</sup>.

E prosegue:

Sussiste il catalogo dei quadri celebri che esistevano in Fontanablò, e che furono trasportati a Parigi e a Versaglies; ma nulla parlasi della *Leda*. Voi dite che il Lomazzi ne parla, e che al suo tempo asserisce il quadro esistente a Fontanablò; ciò può essere, ma è cosa strana che gli autori francesi antichi e moderni non ne parlino. Tutti quelli che qui hanno scritto sopra i pittori e sopra le loro opere, si uniscono a dire che Leonardo Vinci venne in Francia al tempo di Francesco primo, e che morì a Fontanablò fra le braccia dello stesso monarca; ma tutti dicono altresì, che venuto in Francia assai vecchio, nulla qui fece di nuovo. Poteva aver egli dipinta la *Leda* altrove, e trovarsi essa poteva in Francia cogli altri quadri di questo celebre autore; ma degli altri suoi quadri si conservano gli originali a Versaglies ed a Parigi, e si conservano le copie a Fontanablò, e della *Leda* niuno sa darne conto<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani cit., p. 372.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

La fonte a cui Goldoni fa riferimento, segnalata dallo stesso Sciugliaga, potrebbe riconoscersi nel *Trattato dell'arte de la pittura* (1584) di Giovanni Paolo Lomazzo, dove l'opera viene menzionata per la prima volta – Leda, nella versione leonardesca, appare «tutta ignuda co'l cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gl'occhi»<sup>107</sup> – ma ancor più verosimilmente nella successiva *Idea del Tempio della Pittura* (1590), dove il trattatista individua in Fontainebleau il presunto luogo di conservazione<sup>108</sup>. Corrispondente affatto superficiale, ma consapevole dei propri limiti, il nostro promette di allargare la sua ricerca anche a Parigi, servendosi di un aiuto d'eccezione, l'architetto Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville. Figlio del più noto Antoine-Joseph – maestro dei conti, consigliere del Re e autore, soprattutto, del trattato di architettura del paesaggio *La théorie et la pratique du jardinage* (1709)<sup>109</sup> –, Antoine-Nicolas aveva seguito le orme paterne, assumendo incarichi prestigiosi. Uomo di profondissima cultura, al momento dell'incontro con Goldoni aveva pubblicato il *Voyage pittoresque des environs de Paris* (1755), un acutissimo ritratto delle terrazze del parco del castello di Villeroi dove figurava una copia bronzea del Davide di Michelangelo<sup>110</sup>. Non solo, poco più di dieci anni dopo avrebbe pubblicato anche delle biografie di architetti, intitolata *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des Arts* (1787)<sup>111</sup>. Si trattava, pertanto, della persona adatta alla quale Goldoni poteva rivolgersi:

Quando potrò andare a Parigi, farò sopra ciò nuove ricerche. Conosco molto M.r D'Argenville, direttore delle Fabbriche del Re e delle Accademie; egli mi darà forse que' lumi che altri dare non mi hanno potuto<sup>112</sup>.

Poche sono le parole spese in merito alla seconda richiesta del Segretario, di cui però Goldoni non è affatto dimentico:

---

<sup>107</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano 1584, p. 164.

<sup>108</sup> B. Hochstetler Meyer, *Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 34, 1990, 3, pp. 279-280.

<sup>109</sup> C. Santini, *Il giardino di Versailles. Natura, artificio, modello*, Firenze 2007, p. 31.

<sup>110</sup> L. Gatti, «Delle cose de' pictori et sculptori si può mal promettere cosa certa». *La diplomazia fiorentina presso la corte del re di Francia e il Davide bronzeo di Michelangelo Buonarroti*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 106, 1994, p. 467.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 372.

Circa alla morte del Vinci, agli onori della sua sepoltura ed a tutto quello ciò riguarda, come la Corte deve fare colà in ottobre prossimo la sua villeggiatura, o vi anderò io stesso, o raccomanderò l'affare a persona diligente ed istruita, affine di far le ricerche sul luogo, e visitare gli archivi che sopra di ciò possono fornire le ricercate notizie. Vi scriverò al più presto possibile e vi dirò quello che avrò potuto rilevare a Parigi<sup>113</sup>.

L'auspicato aggiornamento giunse a Sciugliaga in una lettera del 18 dicembre dello stesso anno, questa volta redatta a Versailles. In un primo momento, egli si scusa per aver momentaneamente sospeso la ricerca, coinvolto com'era da un'urgente incombenza:

Ritornato da Fontanablò verso la metà del mese passato, io era sul punto di scrivervi e di rendervi conto delle ricerche che io fatte aveva colà, a tenore della commissione che data mi avete, intorno al nome ed alla memoria di Leonardo da Vinci. Un'ordinazione pressante di Londra per un'Opera comica, che mi fu domandata per quel Teatro, mi ha talmente occupato, ed ho dovuto con tanta assiduità ed attenzione applicarmi, che sono restato, dopo averla finita, per quindici giorni stordito a segno ch'io non poteva più né legger riga, né scriver parola. Spero non aver male impiegato il mio tempo e la mia fatica<sup>114</sup>.

Le notizie riportate, però, non si rivelarono affatto positive né per quanto concerne la morte di Leonardo da Vinci né sulla sua *Leda*. A differenza di quanto auspicato dalle informazioni riportate da Lomazzo, Goldoni lascia subito intuire ulteriori impedimenti – a Fontainebleau, apparentemente, non v'è «[...] casa o persona alcuna che abbia libreria o gabinetto, o raccolta di manoscritti o di memorie particolari»<sup>115</sup> – che lo avevano indotto ad affidarsi ai registri parrocchiali. Il nostro aveva costretto il parroco a un vero proprio lavoro d'archivio, ma i risultati si rivelarono ugualmente inconcludenti proprio per l'incompletezza di tali registri, databili solo a partire dal 1596 e molto distanti, quindi, dalla morte del grande maestro<sup>116</sup>. La giustificazione che si diede è ben esplicitata nella lettera:

---

<sup>113</sup> Ivi, pp. 372-373.

<sup>114</sup> Ivi, p. 373.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

Malgrado l'abitazione, o per meglio dire la villeggiatura de' re di Francia, Fontanablò non è che un villaggio soggetto alla cura o sia parrocchia d'Avon, un miglio in circa distante, alla qual chiesa quella di Fontanablò, che è parrocchia novella, rende ancora dei doveri di convenzione<sup>117</sup>.

Goldoni aveva tentato quindi di sopperire a tale mancanza d'informazioni estendendo le ricerche proprio ad Avon, ignaro del fatto che non solo avrebbe trovato registri coevi ai precedenti, ma anche malamente custoditi e conservati con scarsa premura. La visita ad Avon, per quanto nuovamente inconcludente, non gli aveva impedito tuttavia di godere delle bellezze offerte, a giudicare da quanto riferito nella stessa lettera allo Sciugliaga:

Mi sono divertito in compagnia del curato a scorrere, e a visitare minutamente la chiesa che è alquanto vasta, la segreteria, un chiostro assai grande, tutta l'abitazione in generale e qualche luogo circonvicino, per vedere se scoprì si poteva qualche lapide, qualche scritto, o qualche memoria di Leonardo Vinci; niente si è ritrovato. Ho fatto la diligenza medesima nel Castello, o sia Palazzo Reale, e nella cappella adiacente; niente ancora si è ritrovato<sup>118</sup>.

Gli esiti delle ricerche giungono a un punto fermo ed egli si ritrova, pertanto, a doverle sospendere del tutto. Con la raccomandazione di guardarsi da quanto scritto dai biografi del grande maestro, Goldoni congedò Sciugliaga con un'ultima considerazione sulla *Leda*, che egli qualifica dichiaratamente un mito:

Non esiste alcuna memoria in Francia ch'ella vi sia, né ch'ella vi sia mai stata. Ho veduti ed esaminati vari registri e cataloghi de' quadri antichi del re, ho veduto anche il catalogo de' quadri distrutti, e di statue mutilate per decisione d'una divozion malintesa, e la *Leda* del Vinci non solo non si trova, ma i professori e gli amatori francesi pretendono che non vi sia mai stata, e che il Vinci non abbia mai composto un tal quadro. Se Voi avete le notizie sicure in contrario,

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 374.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

serviranno a convincere gli increduli di questo paese. Ecco quanto posso dirvi, e quanto ho potuto fare intorno la commissione di cui m'avete onorato<sup>119</sup>.

Le notizie più esaustive sull'operato di un artista emergono in una lettera di risposta diretta a Vittore Gradenigo, fratello minore del più noto Giuseppe – da due anni, questi, segretario del Senato della Serenissima<sup>120</sup> – e all'epoca su suolo francese in veste di segretario dell'ambasciatore Marco Zeno<sup>121</sup>. Il funzionario si era rivolto a Goldoni, in quel momento a Versailles, sei giorni prima, richiedendo novità sull'operato di Giacomo Cambruzzi, pittore del trevigiano particolarmente ricercato dall'aristocrazia e all'epoca ben inserito nella rete di committenze, veneziane e non solo. Pronipote di Antonio Bellucci, Cambruzzi si era distanziato dai generi preferiti dall'illustre antenato, prediligendo esclusivamente la ritrattistica a pastello, su tela o in miniatura. Tale scelta, favorita da una riconosciuta bravura, lo ha portato ad allontanarsi dal contesto natio per prestare i propri servizi non solo per i nobili della penisola – egli ha lavorato sicuramente a Milano, Firenze, Venezia e Vicenza – ma anche per la famiglia imperiale di Vienna e, in generale, per la nobiltà europea<sup>122</sup>. Il soggiorno più rilevante – dalla durata quinquennale e terminato poco prima della lettera di Goldoni – era stato però quello in Gran Bretagna; nel 1774, infatti, la *Society of Artists* londinese gli aveva concesso l'opportunità di esporre, probabilmente per la prima volta, i propri ritratti<sup>123</sup>.

Per soddisfare le esigenze del mittente, il commediografo si era rivolto al nipote Antonio, conoscente più stretto del pittore, e a seguito dell'immediata convocazione di quest'ultimo, il nostro si era quindi attivato a stilare una replica con le informazioni ottenute. All'altezza dell'11 dicembre 1778, data della missiva, poteva così riferire:

[Cambruzzi] È venuto questa mattina. Molte cose mi ha detto; eccone una parte, che mi pare la più essenziale. Egli è a Versaglies per esercitarsi con suo talento, e

---

<sup>119</sup> Ivi, pp. 374-375.

<sup>120</sup> M. Casini, *Gradenigo, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 58, Roma 2002, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gradenigo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gradenigo_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 14/12/2023).

<sup>121</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 838.

<sup>122</sup> Cambruzzi ha avuto sicuramente modo di dimostrare il proprio talento per l'aristocrazia austriaca, tedesca, olandese, francese e spagnola.

<sup>123</sup> N. Jeffares, *Cambruzzi, Giacomo, cavaliere*, in *Dictionary of pastelists before 1800*, <http://www.pastellists.com/Articles/Cambruzzi.pdf> (consultazione: 24 gennaio 2024).

tirarne il miglior partito possibile. Ha fatto delle buone conoscenze, ha trovato protettori ed amici. Ha vari ritratti ordinati, ne ha molti di principianti, ne ha di quasi finiti; spera di far del bene, e forse la sua fortuna. Ma tutto non può fare in un salto.

Con tale aggiornamento tempestivo, Goldoni ha anticipato di oltre vent'anni Domenico Maria Federici, che con le sue *Memorie trevigiane sulle opere del disegno* (1803) aveva delineato – per la prima volta in modo completo, seppur talvolta impreciso quantomeno a livello di linearità degli eventi<sup>124</sup> – la biografia e l'operato dell'artista. È noto infatti che, terminate le committenze nelle varie corti d'Europa, Cambruzzi si era trasferito in Francia, prestando i propri servigi prima a Versailles, per realizzare i ritratti della famiglia reale, e quindi a Parigi, dove si era dedicato alla ritrattistica di rappresentanza dei «principali Ministri di quella Corte Reale, e delle Corti Estere»<sup>125</sup>. L'interesse del più giovane dei Gradenigo era volto, comprensibilmente, a rasserenare Marco Zeno sulla commissione affidata al pittore, il quale non aveva dato notizie di sé da diverso tempo. Prontamente, Goldoni si era trovato a rimediare all'inadempienza del pittore, dimostrandosi ancora una volta un ambasciatore eccellente ed essenzialmente trasparente. Oltre a tenere aggiornato il segretario riguardo alla carriera dell'artista, ne aveva anche puntualizzato, infatti, le difficoltà economiche, facendo leva sull'apparente desiderio del maestro di porvi al più presto rimedio:

Gli sta a cuore infinitamente il debito che ha contratto con V. S. ill.ma; e vorrebbe essere in istato di prontamente pagarlo, o almeno (a quel che dice) di poter pagar subito la parte del suo debito, che gli pare la più essenziale. Dice di avere avuto l'onore di fare il di Lei ritratto, d'averne fatto uno, di cui si gloria, per il S.E. il sig. Ambasciatore, e due per Madama<sup>126</sup>.

Dal momento che, a questa data, l'effigie di Vittore Gradenigo menzionata risultava essere già stata portata a compimento, è possibile ipotizzare che il debito contratto riguardasse una

---

<sup>124</sup> C. H. Heilmann, *Cambruzzi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cambruzzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cambruzzi_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 14/12/2023).

<sup>125</sup> D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere del disegno*, II, Venezia 1803, p. 183.

<sup>126</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit. p. 380.

sorta di «protezione per il soggiorno parigino»<sup>127</sup>. Per quanto concerne le altre menzioni, neppure Giuseppe Ortolani è stato in grado di fornire particolari più precisi sui ritratti oggetto della committenza di cui Gradenigo si stava facendo portavoce; sorge tuttavia spontaneo concludere che l'appellativo *Ambasciatore* si riferisse, per l'appunto, al già citato Marco Zeno, mentre dietro *Madama* si celerebbe Maria Giuseppina di Savoia, consorte del futuro Luigi XVIII<sup>128</sup>. Com'è evidente, il commediografo non è entrato nel merito delle effigi ed è pertanto impossibile decretarne il suo giudizio; tuttavia, è verosimile credere che, come nel *Ritratto di Vittore Gradenigo*, l'artista non fosse riuscito «a discostarsi dal cliché accademizzante della sua formazione»<sup>129</sup>.

Costretto com'era a vestire nuovamente la toga da avvocato, nel seguito della lettera Goldoni aveva continuato con la difesa dell'artista, invocando la compassione del destinatario:

Tante cose ha dette, e tanto mi ha pregato a interessarmi per l'amor suo, e per quella tranquillità di cui ora ha tanto bisogno per ristabilirsi, che non ho potuto trattarlo bruscamente, come avrei fatto se mi paresse di mala intenzione o di mala fede. Egli non risponde oggi alla di Lei lettera, perché dice di essere soverchiamente occupato; ma parmi aver capito che differisca di scrivere perché è confuso. Ha pregato me di scusarlo, e d'intercedere dal di Lei cuore gentile quella indulgenza che meritano le sue circostanze<sup>130</sup>.

Con l'annuncio dell'imminente partenza per Parigi, il nostro aveva lasciato però intendere di non essere più disposto a rivestire il ruolo di mediatore negli affari tra il pittore e Gradenigo. Pur avendo perorato la causa del primo per circostanza, prima di abbandonare la carica Goldoni aveva comunque dimostrato di voler tutelare l'operato svolto, lasciando intendere la propria comprensione nei confronti della legittima irritazione del corrispondente:

Desidero che quello che ho l'onore di scrivere a V. S. ill.ma sia trovato da Lei ragionevole e conforme al modo suo di pensare. S'Ella pensa diversamente, la

---

<sup>127</sup> M. De Grassi, in *Grado, Venezia, i Gradenigo*, catalogo della mostra (Grado, Sala mostre municipale, 21 luglio - 16 settembre 2001), a cura di M. De Grassi, Mariano del Friuli 2001, p. 34, n. 4.

<sup>128</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 839.

<sup>129</sup> M. De Grassi, in *Grado, Venezia, i Gradenigo*, cit., p. 35.

<sup>130</sup> Ivi, p. 380.



mia mediazione diventa inutile, poiché vedo l'impossibilità del momento del sig. Cambruzzi, al quale molto non abbisogna per rimediare alle follie che ha fatte, e poco basta per rovinarsi del tutto<sup>131</sup>.

Prendendo atto delle lacune di cui tutt'oggi soffre il *corpus* epistolare goldoniano, si potrebbe considerare la lettera del 17 agosto 1787 l'ultima occasione in cui il commediografo ha avuto modo di riportare informazioni di carattere storico-artistico. Il riferimento emerge al termine della missiva diretta al signor De Maisonneuve, un librario alquanto conosciuto a Parigi che il nostro aveva contattato in seguito a una mancata consegna. Tra coloro che non avevano ricevuto gli ordini pattuiti, Goldoni aveva citato in ultimo «M. Locatelli»<sup>132</sup>, al quale spettava una copia di un volume innominato. Una serie di fattori – la data a cui rimonta la lettera, l'associazione a Londra e lo stesso spunto fornito da Ortolani – permettono di identificare l'uomo con Giambattista Locatelli, scultore poliglotta<sup>133</sup> e instancabile viaggiatore che nel triennio 1778-1790 si trovava proprio nella capitale del Regno Unito<sup>134</sup>.

### II.3 La commissione delle illustrazioni

Sebbene l'elaborato non si ponga come obiettivo quello di descrivere in maniera esaustiva le illustrazioni incise per i tomi goldoniani, la presenza di due lettere di argomento relativo ne rende imprescindibile quantomeno la menzione. La prima, giunta priva di indicazioni temporali o un destinatario certo, è stata ragionevolmente creduta dallo stesso Ortolani diretta a Domenico Caminer, giornalista e commediografo dilettante veneziano<sup>135</sup>:

Amico Carissimo

Poche righe perché devo uscire in questo momento. Le mando il libro. Mi piace la di Lei lettera, e ne son contentissimo. Su ciò parleremo in voce. Il mio primo tomo si è ritardato per il ritratto di Don Filippo. Escirà, io spero, nella settimana

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 381.

<sup>132</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 396.

<sup>133</sup> D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego*, Verona 1891, p. 470.

<sup>134</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 843.

<sup>135</sup> C. De Michelis, *Caminer, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-caminer\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-caminer_%28Dizionario-Biografico%29/) (data consultazione 19/12/2023).

ventura. Mi ami come io l'amo, e non avrò niente più da desiderare, protestandomi con vera stima e sincero affetto.

Sono vero servitore ed amico

La prefazione è in fondo del libro<sup>136</sup>.

Il riferimento al ritratto di don Filippo di Borbone (fig. 8), duca di Parma e dedicatario del primo tomo dell'edizione Pasquali, permise inoltre allo studioso di ricondurre la missiva al 1761, anno in cui venne dato alle stampe il volume inaugurale<sup>137</sup>. Seppur non apertamente menzionato al Caminer, il nome presente alla base dell'incisione consente l'immediata attribuzione dell'opera ad Antonio Baratti, incisore bellunese di riproduzione formatosi presso Joseph Wagner, la cui tecnica «è fatta di tratti leggeri e fitti, con scarso uso di incroci e con effetti di grande morbidezza»<sup>138</sup>. Abile tanto nel bulino quanto nell'acquaforte, al di là del repertorio di illustrazioni librarie, il suo catalogo vanta ritratti, soggetti sacri, scene di genere e immagini bucoliche<sup>139</sup>.

Il rapporto tra Goldoni e l'incisore non è cessato, comprensibilmente, con la commissione del ritratto ducale, ma si è esteso alla totalità delle incisioni dell'edizione Pasquali, come riscontrabile nella successiva lettera diretta proprio a quest'ultimo il 14 febbraio 1763:

Finalmente la commedia andò in iscena il dì 4 di questo mese; l'esito di essa è stato felice, l'ho fatta immediatamente copiare, ve la spedisco colla dedica e la prefazione, vi prego cambiar il foglio che indica le quattro commedie del tomo, stampatela in luogo dell'altra, che riserberete pel sesto, e fate che dal bravo Novelli e dal valoroso Baratti sia disegnato ed eseguito il rame adattato<sup>140</sup>.

Dopo aver indicato alcune direttive in merito alla pubblicazione dell'*Amore paterno*, Goldoni rievoca il nome di Baratti e gli antepone quello di Pietro Antonio Novelli (1729-1804),

---

<sup>136</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 244.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> F. P. Petronelli, *Gli incisori veneti del Settecento e l'illustrazione del libro*, in *Tiepolo Piazzetta Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello 2012, p. 45.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 275.

l'esecutore materiale dei disegni successivamente incisi<sup>141</sup>. Giovane prodigio – a cinque anni sembrava già possedere un'evidente propensione per l'arte del disegno<sup>142</sup> –, Novelli era stato fortemente sostenuto sin dalla tenera età da don Pietro Antonio Toni da Varana di Modena, appassionato bibliofilo e collezionista di opere grafiche ben immerso nella vita artistica del suo tempo. La particolare attenzione riservata dal religioso nei confronti del disegno aveva influito notevolmente sull'educazione del giovane artista, al punto da farne il proprio tratto distintivo<sup>143</sup>. A conferma di ciò, è bene sottolineare che, nonostante l'ammissione al Collegio dei pittori (1754), al momento della commissione goldoniana il catalogo pittorico<sup>144</sup> dell'artista contava appena «qualche tela per alcune parrocchiali nel rodigino e la pala con *San Giuseppe* per la chiesa veneziana di Santa Fosca»<sup>145</sup>, mentre solo tra il 1757 e il 1762 aveva ricevuto commissioni per almeno quindici opere a stampa, compreso il tomo introduttivo della ricordata edizione Pasquali<sup>146</sup>.

Ad ogni modo, una volta ultimato, il progetto si presentava in linea con il quinto punto della dichiarazione d'intenti annunciata nel *Manifesto* della suddetta edizione:

V. Tutti i Tomi saranno decorati con cinque Rami disegnati e intagliati dai migliori professori, che qui non mancano, senza riguardo a spesa, de' quali cinque Rami il primo servirà al frontespizio, e gli altri quattro precederanno le rispettive Opere istoriandone nella miglior forma il principale argomento<sup>147</sup>.

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 808. Non si trattava, tuttavia, della loro prima collaborazione. Per un altro episodio di collaborazione, si veda D. Ton, in *Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 12 dicembre 2008 - 15 marzo 2009), a cura di A. Nante, C. Cavalli e S. Pasquali, Cinisello Balsamo 2008, p. 76, cat. 8.

<sup>142</sup> M. Favilla, R. Rugolo, *“Il sommo onor dell'arte”: Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del IV convegno di studi (Udine, Palazzo Antonini, 20-22 ottobre 2005), a cura di M. P. Frattolin, Venezia 2006, p. 197.

<sup>143</sup> A. Sponchiado, *Pietro Antonio Novelli*, in *Tiepolo Piazzetta Novelli*, cit., p. 258.

<sup>144</sup> È nota la partecipazione di Novelli al concorso (1771), poi vinto di Giandomenico Tiepolo, per ultimare la decorazione della Sala dell'Albergo della Scuola di Santa Maria della Carità. Per approfondire, il rimando è a E. Lucchese, *Il ritorno del figliuol prodigo di Pietro Antonio Novelli per il concorso della Scuola della Carità*, “Arte Veneta”, 77, 2020, pp. 206-209. Sul catalogo pittorico di Novelli si veda anche G. Pavanello, *L'attività di Pier Antonio Novelli nei palazzi veneziani*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 229-246.

<sup>145</sup> Favilla, Rugolo, *“Il sommo onor dell'arte”*, cit., p. 199.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIV, cit., p. 471.

Il fecondo sodalizio Novelli-Baratti – rinnovato poi da Goldoni per la successiva edizione Zatta – ha dato vita in un primo momento a poco meno di novanta illustrazioni, destinate non al semplice abbellimento del tomo ma alla resa visiva di quanto narrato nel testo a cui si antepongono<sup>148</sup>. Poiché il commediografo non si è mai premurato di descrivere con minuzia le illustrazioni, il contenuto di queste ultime non sarà oggetto di ulteriore analisi; tuttavia, non è possibile esimersi dal delineare le caratteristiche generiche del *corpus*. Salvo alcune sporadiche eccezioni, ad accomunare le incisioni – oltre al formato verticale – è l’ambientazione domestica nella quale si muovono i personaggi, evocata dalla mobilia e dagli ornamenti alle pareti, riprodotti con una minuzia da lasciar intendere un non trascurabile interesse nel dettaglio<sup>149</sup>. Ogni scena si presenta limitata non solo da un contorno fisico, dato dal bordo stesso dell’incisione, ma anche da uno interno all’opera, inquadrata da un drappo riecheggiante un sipario<sup>150</sup>; al suo interno, i soggetti si muovono proprio come attori di un palcoscenico del quale è possibile intravedere il parapetto. A differenziare l’edizione successiva curata da Antonio Zatta è, invece, la presenza di un’incisione – di taglio, questa volta, orizzontale – innanzi ad ogni atto di ciascun testo teatrale, ad esclusione dei drammi musicali<sup>151</sup>, e una diversa, decisamente semplificata, risoluzione dello spazio.

---

<sup>148</sup> M. Arnaudo, *La scena muta. Le illustrazioni settecentesche di Goldoni nel loro rapporto con i testi*, “Intersezioni. Rivista di storia delle idee”, 2003, 3, p. 468.

<sup>149</sup> C. Molinari, *Un teatro immaginario per Goldoni*, in C. Goldoni, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia 1993, pp. XV-XVI.

<sup>150</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>151</sup> Ivi, p. XIV.

## CAPITOLO III

### I componimenti poetici.

Per quanto verosimilmente intrisa di un sottile sarcasmo e una velata umiltà, l'espressione con la quale Carlo Goldoni ha scelto di presentare agli associati dell'edizione Pasquali la propria produzione poetica – «barzellette in verso, dette abusivamente Poesie»<sup>152</sup> – sintetizza in modo schietto il pensiero del nostro, senza lasciar spazio a particolari congetture. Nel corso della sua carriera, ancor prima di dedicarsi stabilmente al teatro, Goldoni si è ritrovato in più occasioni a comporre in versi per esercizio personale ma, soprattutto, su commissione; tuttavia, egli è sempre stato ben consapevole dei propri limiti come poeta, al punto da non esimersi da vere e proprie lamentele, esplicitate negli stessi componimenti. Come opportunamente osservato da Franco Vazzoler – uno dei pochi studiosi ad affrontare la figura di Goldoni in veste di poeta – il suo stato di eterno dilettante non gli ha impedito di spaziare nella vastità di generi in voga nel suo secolo. Nella sua produzione, il poeta amatoriale aveva avuto modo di comporre in occasione di matrimoni, lauree e voti ecclesiastici, ma anche per raccontare episodi legati alla sua nuova quotidianità francese<sup>153</sup>. La variegata destinazione dei suoi lavori – la pubblicazione non era sempre il fine ultimo – aveva implicato una diversa diffusione del materiale, che è circolato manoscritto o è stato incluso in collane non strettamente legate alla celebrazione di Goldoni<sup>154</sup>. Tale condizione precaria non doveva avere arrecato particolari rancori, visto che il nostro non ha mai espresso un chiaro desiderio di dare alle stampe i propri lavori. Se il volume dei *Componimenti diversi* ha visto la luce sotto l'egida di Pasquali, il merito è dovuto a una promessa fatta agli stessi associati, i quali hanno ricevuto quel «dono assai miserabile»<sup>155</sup> nel 1764. Anche nelle poesie, commissionate o frutto del proprio estro, Goldoni ha avuto modo di raccontare la vita artistica del suo tempo, ricordando i pittori e le loro opere presenti tanto su suolo veneziano quanto francese. Forse in modo più puntuale rispetto a quanto precedentemente evidenziato nel *corpus* epistolare, i versi si rivelano fondamentali per comprendere le considerazioni di Goldoni in relazione alla ritrattistica e, in generale, alla pittura. Spogliandosi momentaneamente delle vesti di commediografo, il poeta non può esimersi dal trattare

---

<sup>152</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 3.

<sup>153</sup> F. Vazzoler, *Carlo Goldoni*, Firenze 2013, p. 47.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 3.

ancora una volta quell'arte che, in più occasioni, ha ricordato come sorella della propria. Tale relazione viene evidenziata, in particolar modo, nei versi de *Le tre sorelle*, scritti in occasione dell'unione matrimoniale che legò la figlia di Andrea Querini, Pisana, ad Agostino Garzoni (1761). Nel componimento, oltremodo pomposo nei suoi continui riferimenti mitologici, Goldoni immagina un ipotetico viaggio sul Monte Parnaso, dimora delle nove Muse. Entrando nel tempio, il commediografo nota immediatamente la presenza di altre fanciulle, ma l'intervento di Clio – un autentico sfogo sugli abusi della poesia – preclude al viaggiatore ogni tentativo di riconoscimento. Per dissuadere Goldoni dal seguire le orme dei suoi predecessori, la Musa lo invita a rivolgersi alle tre donne che le stanno accanto, rivelandone quindi l'identità. In egual misura, la Poesia, la Musica e la Pittura si offrono di celebrare gli sposi, ciascuna con i propri mezzi:

Pinga gli aviti eroi l'alma pittrice,  
E dei viventi Poesia favelle;  
Musica, ch'è dei cuor soave incanto,  
D'Imeneo narri e di Cupido il vanto.

Una volta rimasto solo con le tre sorelle, Goldoni invita una di loro a proferire parola, promettendo di non commentare in alcun modo le loro presentazioni; tuttavia, l'incapacità delle fanciulle di decretare la figlia primogenita – la prima, quindi, ad inaugurare la conversazione – innesta involontariamente un educato dibattito:

Move il labbro Pittura, e in dolce suono  
Par che sen dolga Poesia repente,  
Suore, dicendo, prima nata io sono,  
Nel seno infusa del primier parente.

Musica sorge a domandar perdono  
Alle suore gentili umilmente,  
Dicendo: Pria di voi sott'altro velo  
Fui tra le sfere e i cardini del Cielo<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 670.

Dal momento che la discussione non pare giungere a esito alcuno, Goldoni rompe il proprio voto di silenzio, ponendo fine alla questione. La primogenitura spetta, a suo giudizio, alla Pittura, vincitrice finale della gara e, pertanto, destinataria dei versi. È proprio lei, infatti, a riprendere il discorso, inaugurando così le lodi degli illustri famigliari degli sposi con la celebrazione del cardinale Angelo Maria Querini:

Musica e Poesia, malgrado al dritto  
Di natura e del tempo, il loco han cesso  
Alla colta Pittura; e a lo mio scritto  
Dona ella prima lo favor promesso.  
Ampia tela dispiega, e 'l grande, invitto  
Eroe mi mostra del roman consesso,  
Il porporato ANGIOL MARIA QUIRINI,  
Caro ai Veneti un tempo ed ai Latini.

Questi, dicea, prima d'ognun ti mostro  
Della sposa fra gli avi illustri e chiari,  
Questi che fu l'onor del secol nostro,  
Che non ebbe in talento e in virtù pari.  
Liberal d'oro, e di purgato inchiostro,  
Per la fé, per la greggia e per gli altari  
Vendicator delle dottrine offese,  
De' dotti amico, e protettor cortese.

Vedi gl'innumerabili volumi,  
Ampio tesoro di sua man versato;  
Riti, leggi, consigli, arti e costumi  
Tratta, modera e illustra il porporato.  
A Brescia volgi, colà pinta, i lumi,  
Mira il gran tempio dal Quirini alzato:  
La Maddalena, che il bel quadro onora,  
Dei fedeli 'n Berlin per lui si adora<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Ivi, pp. 670-671.

Attraverso le parole di Pittura, Goldoni ricorda l'onorato servizio prestato dal religioso, menzionando in particolare i tentativi di riappacificamento con il protestantesimo tedesco<sup>158</sup> e, soprattutto, la ripresa del cantiere del Duomo Nuovo di Brescia. Nominato vescovo della città nel 1727<sup>159</sup>, Querini si è infatti subito prodigato a sostenere economicamente la costruzione dell'edificio e l'orgoglio nei confronti dell'impresa è stato tale da spingerlo a commissionare un ritratto commemorativo a Bernardino Bono. Nel *Ritratto di Angelo Maria Querini, a figura intera, che indica i lavori di erezione del Duomo Nuovo*, il porporato viene infatti immortalato nell'atto di indicare quanto avviene alle sue spalle, nella navata della chiesa, dove una squadra di operai dipinti «in punta di pennello»<sup>160</sup> sta freneticamente conducendo i lavori di costruzione. La menzione a Berlino, invece, allude all'erezione della Cattedrale di Sant'Edvige, fortemente incoraggiata da Querini nella speranza di poter così convertire al cattolicesimo Federico II e, quindi, il popolo prussiano<sup>161</sup>. Per la chiesa, il porporato aveva inoltre commissionato il gruppo scultoreo con il *Noli me tangere*, realizzato da Giovanni Marchiori; profondamente danneggiato a causa del secondo conflitto mondiale, dal 1985 l'opera è custodita presso la Marienkirche di Berlino<sup>162</sup>. L'attenzione di Goldoni si sposta, dunque, sul senatore Piero Garzoni, bisavolo dello sposo e storiografo ufficiale della Serenissima; nella sua opera in due volumi *Istoria della Repubblica della Venezia* (1705-1716) era riuscito a condensare gli eventi occorsi tra il 1682 e il 1714<sup>163</sup>:

D'un PIER GARZONI il venerando aspetto  
 La diva ostenta, e ne dipinge i vanti.  
 Mira, dice, l'eroe, le glorie eletto  
 Della patria a illustrar fra tanti e tanti,  
 Onde sorpassa ogni scrittore laudato

<sup>158</sup> M. Bendiscioli, *La Germania protestante tra ortodossia, pietismo, Aufklärung*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, atti del convegno (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni e M. Pegrari, Brescia 1982, p. 28.

<sup>159</sup> B. Noack, *Il presbiterio del Duomo Nuovo. Un episodio del Barocco romano a Brescia*, "Arte Lombarda", 98/99, 1991, 3-4, p. 98.

<sup>160</sup> L. Anelli, *Alcuni aspetti del ritratto bresciano nella prima metà del Settecento*, in *Cultura religione e politica*, cit., p. 273. Il termine dei lavori e il seguente utilizzo del Duomo Nuovo sono stati immortalati in due tele anonime intitolate *Consacrazione dell'altare maggiore del Duomo Nuovo* e *Pontificale di Pasqua del 1737*. Per un approfondimento sulle opere si veda G. Fusari, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti e E. Lucchesi Ragni, Venezia 2011, pp. 190-193, cat. 105a-b.

<sup>161</sup> A. Pudlis, *Le lettere di Francesco Algarotti al cardinale Angelo Maria Querini e la costruzione della chiesa di Sant'Edvige a Berlino*, "AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste", 32, 2015, p. 85.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1033.



Col dir sincero e con lo stil purgato<sup>164</sup>.

Ritenendo di aver concluso i propri omaggi agli antenati degli sposi, la Pittura passa dunque la parola alla Poesia, affinché possa decantare le lodi dei loro illustri parenti ancora in vita; al nostro raccomanda di ascoltare e di trascrivere le parole pronunciate dalla sorella minore. Munito del «purissimo ‘inchiostro d’Elicon»<sup>165</sup>, Goldoni ricorda le gesta dei tre figli del procuratore Giovanni – fratello, costui, del cardinale Angelo Maria precedentemente citato –, i senatori Polo, Girolamo e Andrea Querini; di quest’ultimo rammenta, inoltre, la moglie Elena Mocenigo<sup>166</sup>. Il commediografo non fa in tempo, però, a celebrare i parenti dello sposo, perché Musica attende impaziente il suo turno; ed è la terza sorella, per l’appunto, a riprendere gli omaggi della famiglia Garzoni.

### III.1 Gli omaggi agli artisti veneziani contemporanei

Degno coronamento di un percorso inaugurato già nel periodo rinascimentale, il Settecento non ha fatto altro che confermare la floridità del panorama pittorico veneziano e la sua apertura agli stimoli provenienti da tutta Europa<sup>167</sup>. Confermandosi un attento osservatore del suo tempo, Carlo Goldoni non è rimasto insensibile innanzi a questi sviluppi, ma al contrario ha contribuito a portarli alla luce, celebrando gli artisti anche nella produzione poetica. Tra i pittori della sua contemporaneità, Goldoni non può esimersi dal riservare una menzione d’onore a Pietro Longhi, benamato artista ma soprattutto suo caro amico, con il quale ha condiviso da sempre un’intensa passione per l’autentica rappresentazione della vita quotidiana. Tale comune interesse è sfociato in un accostamento continuo dei due artisti, ciascuno maestro nel proprio campo; se a Ferdinando Galanti, con il suo volume del 1882, non spetta il primato, quantomeno la sua resta in ogni caso una testimonianza lampante di quello che, nel corso dei secoli, assume quasi il tono di un *cliché* letterario:

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 671.

<sup>165</sup> Ivi, p. 672.

<sup>166</sup> Ivi, p. 1033.

<sup>167</sup> M. Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino 1957, pp. 30-31.

Immortali quadretti di genere sulla vita popolare veneziana ci ha lasciato [...] il nostro poeta nelle sue commedie in dialetto; e immortali quadretti, pieni di civetteria il Longhi, uno dei maestri della *pittura di genere*<sup>168</sup>.

Sebbene consolidato al punto da risultare quasi abusato – solo André Chastel, nel suo saggio sul Settecento veneziano, si è discostato sostituendo momentaneamente Molière a Goldoni<sup>169</sup> – tale paragone non risulta affatto infondato; è difficile, infatti, non rivedere negli interni rappresentati da Longhi nei suoi «quadretti» quegli ambienti rievocati da Goldoni nelle sue commedie<sup>170</sup>. Nonostante l'indubbia vicinanza, Ernesto Masi aveva specificato una differenza sostanziale nella resa che i due maestri avevano dato – ciascuno a modo suo – della loro contemporaneità. A suo giudizio, se il commediografo era riuscito a portare in scena la società veneziana nella sua varia stratificazione sociale, arrivando quindi a eleggere come protagonisti tanto i patrizi quanto i popolani, la sua controparte aveva rappresentato questi ultimi solo «in attitudine di servilità verso i patrizi, in attitudine di mercanti e di bottegai, o in quella più frequente di pubblico»<sup>171</sup>. Non solo, agli albori del ventesimo secolo c'è stato chi, come Roberto Gavagnin, aveva osato collocare l'innovazione portata dai due maestri nelle rispettive arti su due piani differenti, riconoscendo «pel primo di essere stato [...] il rigeneratore del teatro italiano, e pel secondo il perfezionatore della pittura»<sup>172</sup>. Anche Philip L. Sohm, nel suo saggio *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater* (1982), ha avuto da ridire sulla resa della società contemporanea oggetto d'interesse di entrambi, arrivando a sostenere che lo sguardo di Goldoni è stato molto più preciso e obiettivo rispetto a quello della controparte<sup>173</sup>. Tale affermazione potrebbe essere facilmente smentita; l'estremo realismo che caratterizza l'operato di entrambi ha comportato, infatti, una sentita immedesimazione del pubblico. Come riportato anche da Sohm<sup>174</sup>, lo stesso Goldoni, nella prefazione della celebre commedia *La bottega del caffè* presente nel primo tomo dell'edizione degli eredi di Bernardo Paperini (1753), aveva infatti asserito:

---

<sup>168</sup> F. Galanti, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*, Padova 1882, p. 376.

<sup>169</sup> A. Chastel, *Il Settecento veneziano nelle arti*, in *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, p. 225.

<sup>170</sup> Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo*, cit., p. 190.

<sup>171</sup> E. Masi, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, "Nuova Antologia", s. III, 1887, 8, p. 610.

<sup>172</sup> R. Gavagnin, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi nell'amicizia e nell'arte*, Venezia 1909, pp. 8-9.

<sup>173</sup> Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, cit., p. 258.

<sup>174</sup> Ivi, pp. 263-264.

Questa Commedia ha caratteri tanto universali, che in ogni luogo ove fu ella rappresentata, credevasi fatta sul conio degli originali riconosciuti. Il Maldicente fra gli altri trovò il suo prototipo da per tutto, e mi convenne soffrir talora, benché innocente, la taccia d'averlo maliziosamente copiato<sup>175</sup>.

Di Longhi, invece, Pietro Guarienti ricordava, nell'edizione da lui curata dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi (1753), la capacità di rappresentare «conversazioni, giochi, ridotti, maschere, parlatori, con tal colorito ed evidenza, che a prima vista riconosconsi le persone ed i luoghi rappresentati»<sup>176</sup>. Pietro Gradenigo, in una nota del 3 settembre 1760 presente nei suoi *Notatori*, lo aveva invece ricordato come un «Pittore per attitudini naturale, e parlanti caricature»<sup>177</sup>. Alla luce delle riconosciute difficoltà di emergere come pittore di storia, il più giovane dei Longhi, Alessandro, aveva sottolineato nel suo *Compendio* (1762-1763) la scelta del padre di «dipinger in certe piccole misure civili trattenimenti, cioè conversazioni, riduzioni, con ischerzi d'amori, di gelosie: i quali, tratti esattamente dal naturale, fecero colpo»<sup>178</sup> e aveva menzionato, inoltre, i quadretti raffiguranti figure con indosso una maschera, «così al vero espresse nei loro naturali andamenti che sono conosciute anco sotto la maschera»<sup>179</sup>. Ad ogni modo, nonostante la premessa iniziale, Sohm ha voluto focalizzare la sua attenzione su Longhi, ipotizzando sia stato quest'ultimo ad aver ispirato il commediografo e non l'opposto<sup>180</sup>.

Non è possibile decretare con certezza il momento in cui Goldoni ha conosciuto Pietro Longhi, ma è verosimile pensare che i due avevano avuto modo di entrare a contatto grazie alle comuni dipendenze nei confronti di Giovanni Grimani, l'impresario a capo del Teatro San Luca<sup>181</sup>. Evocata con costanza tanto dagli storici dell'arte quanto dagli studiosi di ambito prettamente teatrale, la poesia *Del sig. dottor Carlo Goldoni fra gli arcadi Polisseno Fegejo al signor Pietro Longhi veneziano celebre pittore* è da sempre ritenuta il manifesto del rapporto tra i due maestri e, per quanto concerne l'argomento trattato, si può ritenere l'espressione più limpida dell'interesse artistico goldoniano. I versi, qui riportati per intero, sono comparsi per la prima

---

<sup>175</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, III, Milano 1959, p. 5.

<sup>176</sup> P. Guarienti, in P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...]*, Venezia 1753, p. 427.

<sup>177</sup> *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del n.b. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942, p. 62.

<sup>178</sup> *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, a cura di P. Delorenzi, Verona 2022, p. 31.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, cit., p. 258.

<sup>181</sup> Vazzoler, *Carlo Goldoni*, cit., p. 54.

volta in una raccolta composta in occasione delle nozze di Giovanni Grimani e Caterina Contarini, svoltesi nel 1750.

Longhi, tu che la mia Musa sorella  
Chiami del tuo pennel che cerca il vero,  
Ecco per la tua man, pel mio pensiero,  
Argomento sublime, idea novella.

Ritrar tu puoi vergine illustre e bella,  
Di dolce viso e portamento altero:  
Pinger puoi di Giovanni il ciglio arciero,  
Che il dardo scocca alle gentil donzella.

Io canterò di lui le glorie e il nome,  
Di lei la fè, non ordinario vanto;  
E divise saran fra noi le some.

Tu coi vivi colori, ed io col canto:  
Io le grazie dirò, tu l'aure chiome:  
E del suo amor godran gli Sposi intanto<sup>182</sup>.

La chiave per decrittare il significato del sonetto – per quanto concerne la metrica, è evidente l'utilizzo di rime bacciate nelle quartine e concatenate nelle terzine<sup>183</sup> – si colloca nei primi due versi. Lo stretto legame tra la propria arte – si riferisce, in questo caso, alla poesia – e la pittura venne ribadito nel già menzionato componimento *Le tre sorelle*, composto per il senatore Querini, pertanto tale accostamento non dovrebbe risultare del tutto incoerente. Il secondo verso, invece, lascia intendere una comprensione, da parte del nostro, dell'indirizzo intrapreso da Longhi nella seconda parte della sua carriera. Non sentendosi pienamente attratto dai soggetti sacri – repertorio prediletto dal pittore veronese Antonio Balestra, al quale doveva la prima formazione –, Longhi aveva accolto il consiglio del maestro e aveva quindi abbandonato la laguna in favore di Bologna, luogo natio e sede operativa di Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo<sup>184</sup>. Presso il suo studio, il pittore veneziano era entrato a

---

<sup>182</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., pp. 187-188.

<sup>183</sup> Vazzoler, *Carlo Goldoni*, cit., p. 54.

<sup>184</sup> A. Ravà, *Pietro Longhi*, Firenze 1923, p. 3.

contatto con «un genere più consono alle sue attitudini, quel genere che egli doveva immortalare facendolo suo»<sup>185</sup> dipingendo, quindi, quelle scene tratte dalla vita quotidiana che hanno finito per renderlo celebre<sup>186</sup> e, soprattutto, il beniamino dell'alta società della laguna<sup>187</sup>. Adriano Mariuz, nel contributo *Pietro Longhi: "un'originale maniera..."* (1993), ha messo in dubbio l'apprendistato di Longhi presso la scuola dello Spagnolo, ipotizzandolo un tentativo, messo in atto dal veneziano, di «nobilitare il suo curriculum di studi»<sup>188</sup>; è indubbia, tuttavia, per lo meno una consapevolezza del genere pittorico praticato dal bolognese.

Contrariamente a quanto sostenuto da alcuni studiosi, desiderosi di innalzare in qualche modo la figura del commediografo, quest'ultimo non ha mai sentito il bisogno di privare l'amico pittore dei giusti meriti; a suo giudizio, anche se in modalità differenti, ambedue le arti potevano in ugual misura contribuire alla celebrazione degli sposi, guadagnando un'equa ricompensa morale. Ciascuno con la propria arte, i due maestri erano così riusciti a intraprendere una simile riforma, dimostrandosi «in ugual modo contrari sia ad un generico manierismo che alle bizzarrie irreali»<sup>189</sup>. Come opportunamente riassunto da Filippo Pedrocco:

Il racconto della vita quotidiana è alla base della riforma teatrale proposta da Carlo Goldoni e dunque è questo il nesso che lega tra loro questi due personaggi: la comune volontà di narrare, ciascuno con i mezzi espressivi che gli erano più consoni, il vero, la realtà. Non più le maschere della commedia dell'arte per il Goldoni, quindi, non più gli eroi della storia e della mitologia per il Longhi; per entrambi solo la narrazione realistica dei fatti<sup>190</sup>.

È importante notare che il titolo della poesia longhiana ha costituito, altresì, la prima occasione pubblica in cui il commediografo aveva avuto modo di menzionare la propria adesione all'Accademia dell'Arcadia – in particolare, alla colonia Alfea – con la quale era

---

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> G. Petitti, *Note sulla "Maschera" in Goldoni e Longhi*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del convegno (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, II, p. 728.

<sup>187</sup> P. Del Negro, *"Amato da tutta la Veneta Nobiltà". Pietro Longhi e il patriziato veneziano*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. Mariuz, G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1993, p. 225.

<sup>188</sup> A. Mariuz, *Pietro Longhi: "un'originale maniera..."*, in *Pietro Longhi*, cit., p. 34.

<sup>189</sup> V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano 1956, p. 52.

<sup>190</sup> F. Pedrocco, *Longhi*, "Art e Dossier", 85, 1993, p. 24.

entrato in contatto nel corso del soggiorno pisano svoltosi tra il 1744 e il 1748<sup>191</sup>. In base a quanto riportato nelle *Memorie*, dal carattere decisamente anedddotico, il primo approccio con l'Accademia era stato del tutto dettato da una fortunata casualità. Annoiato dalla vita solitaria – «da cattedrale assai ricca di marmi e di dipinti, il singolare campanile che pende notevolmente di fuori, e pare dritto al di dentro»<sup>192</sup> ben presto avevano cessato di suscitare in lui del fascino – Goldoni aveva raccontato di essersi imbattuto nella corte interna di un palazzo, movimentata da un andirivieni di persone. Una volta chiarito il motivo di tale confusione – un uomo alla porta gli aveva spiegato che in quella sede si riunivano i membri della colonia Alfea – e ottenuto il permesso di accedere al palazzo, al nostro era bastato presentare un sonetto giovanile, leggermente modificato sul momento, per essere accolto alle riunioni<sup>193</sup>. Dopo diverse sere di assenza, delle quali viene rimproverato, era stato proprio il Vicecustode della colonia, Ranieri Bernardino Fabri (o Fabbri) – cancelliere dell'Ordine di Santo Stefano, notaio e poeta dilettante<sup>194</sup> –, a conferirgli il diploma che attestava la sua appartenenza all'Accademia. Solo allora, per riprendere le parole di Goldoni, «Tutti [...] mi salutarono in coro sotto il nome di Polisseno Fegeo e mi abbracciarono compastore e confratello»<sup>195</sup>. Tale successo, come si avrà modo di vedere, ha fornito al nostro nuove occasioni di poetare e di mettere alla prova, così, un'arte a cui non osò mai sentirsi del tutto vicino.

All'acuto sguardo di Goldoni non è potuto sfuggire, naturalmente, il talento dell'allora giovanissimo figlio di Pietro, Alessandro Longhi, celebrato negli endecasillabi *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso* (1757). Come coerentemente riassunto nel titolo, i versi ricordano la pubblica esposizione del ritratto di don Francesco Scudieri, di recente nominato parroco della chiesa veneziana dell'Angelo Raffaele. La menzione all'opera di Alessandro Longhi giunge, come comprensibile, solo a seguito dell'elogio nei confronti di Scudieri:

Oh come al vivo la venerabile  
Soave immagine del vostro volto  
Dipinse in tela pannel laudabile!

---

<sup>191</sup> G. Cicali, *Destouches e Goldoni tra nobildonne, arcadi e liberi muratori. Percorsi della riforma del teatro comico italiano del Settecento*, "Quaderni d'italianistica", 40, 2019, 2, p. 52.

<sup>192</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 220.

<sup>193</sup> Ivi, p. 221.

<sup>194</sup> M. A. Morelli Timpanaro, *La ricerca su Carlo Goldoni nell'Archivio di Stato di Pisa: cenni introduttivi*, "Problemi di critica goldoniana", 12, 2005, p. 170.

<sup>195</sup> Ivi, p. 224.

Se al quadro nobile l'occhio ho rivolto  
Veggio il ritratto somigliantissimo,  
E quasi a sciogliere le voci ascolto<sup>196</sup>.

Coerentemente con quanto lamentato nell'epistolario, Goldoni si sente quasi in dovere di ribadire come, al momento della realizzazione di un ritratto, per un artista fosse inderogabile rispettare il criterio della somiglianza nei confronti della persona effigiata. A quanto risulta dai versi, l'opera longhiana è riuscita a onorare tale richiesta:

Opra è cotesta del valentissimo  
Prudente giovane del LONGHI figlio,  
Non men del padre singolarissimo.

In età pien di consiglio  
De' più provetti sorpassa i termini;  
E invidia miralo con torvo ciglio.

Per commendarlo non trovo i termini:  
Cotanto è celebre nella bell'arte:  
Non trovo elogio, che mi determini<sup>197</sup>.

Se in lui considero a parte a parte  
Le tinte vivide, il bel disegno,  
Le grazie facili nel quadro sparte;

In lui ritrovasi ferace ingegno,  
Atto a fermare nel cielo adriatico  
Dell'arte nobile l'antico regno.

Nel somigliare cotanto è pratico,  
Che le sue opere chi attento mira  
Gli originali ravvisa estatico.

---

<sup>196</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit. p. 409.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

A farsi celebre soltanto aspira,  
Fugge i romori del tristo secolo  
Modestia insolita dal volto spira.

Io che i costumi del Mondo specolo  
Veggendolo umile fra tanto gloria  
Senza ragione non mi transecolo

Nemico acerrimo di vana boria  
Le grandi laudi non vuol ricevere  
Per far più semplice la sua memoria.

Ma quel diletto, che ha nel dipingere  
La mano seguita dell'uom valente  
E a miglior opre lo vedi accinge.

In di brevissimi rapidamente  
Tanti ritratti da lui si esposero,  
Che resta attonita la dotta gente.

Così le stelle di lui disposero,  
Pittor lo vollero, pittore è nato,  
Ed i suoi studi vi corrisposero.

Il saggio ed ottimo Nogari ornato  
Fu il precettore del giovin tenero,  
E il suo discepolo lo ha pareggiato<sup>198</sup>.

Nel conferire al più giovane dei Longhi un'origine quasi mitica – furono le stelle, addirittura, a volerlo pittore – si potrebbe quasi affermare che, con la presente poesia, Goldoni è riuscito a rendere maggiormente la stima nei confronti dell'operato di un artista. Nonostante ciò, egli non manca di riconoscere il ruolo guida di Giuseppe Nogari, il secondo grande maestro di Alessandro dopo il padre e co-fondatore dell'Accademia di Belle Arti, la cui costituzione si

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 410.



dovette all'anno precedente il componimento<sup>199</sup>. Tale era il rispetto nei confronti di Alessandro da mutare opinione rispetto a quanto espresso nella già citata lettera destinata al marchese Albergati Capacelli datata al 30 ottobre 1764<sup>200</sup>. A differenza dei tentativi attuati dagli altri artisti menzionati, il ritratto longhiano – l'opera in oggetto corrisponderebbe a quella conservata nella sua casa d'infanzia<sup>201</sup> – è riuscito nell'apparentemente impossibile impresa di immortalare con verosimiglianza l'effigie del commediografo:

Oh caro LONGHI, se anch'io vi venero,  
Se con voi spiegomi con dell'amore,  
Dall'onestate mia non degenero.

Voi dipingendomi con quel valore  
Con cui solete far le vostre opere  
Alla mia immagine si rese onore.

Or se la mano da voi si adopere  
Per il degnissimo nuovo pievano  
Deh permettete, ch'io vi coopere.

E che alla cetera ponendo mano  
L'originale lodando in cantici  
Anche il ritratto non lodi in vano.

Ma già nel tempio col fiato i mantici  
Destan nell'organo l'allegro suono,  
E i ceri allumano i piromantici.

Entro col popol divoto, e prono,  
U' dal pievano gl'inni si cantano,  
E intanto gli uomini, che di fuor sono  
Del bel ritratto l'opra decantano<sup>202</sup>.

---

<sup>199</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 578.

<sup>200</sup> Per la presente lettera, si veda il capitolo II.1.

<sup>201</sup> Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore*, cit., p. 17.

<sup>202</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 411.

La stima nei confronti di Longhi padre viene tuttavia rinnovata in un altrettanto celebre componimento poetico, *Il Burchiello. Stanze veneziane*, redatto in occasione delle nozze tra Alvise Priuli e Lucrezia Manin (1756) e poi dato alle stampe, una volta revisionato, da Giambattista Pasquali<sup>203</sup>. Com'è noto, la poesia si sofferma in modo particolare sulla celebrazione delle liete villeggiature a Bagnoli, presso la tenuta di Lodovico Widmann. La menzione del pittore, in realtà, è stata un pretesto per celebrare un secondo maestro meno conosciuto ma, a giudizio del nostro, non meno abile nel rappresentare in modo autentico la società contemporanea. Non è difficile credere che, nelle opere di Andrea Pastò, Goldoni sia riuscito a scorgere una visione del mondo vicina alla propria<sup>204</sup>. La menzione giunse solo dopo un esauriente resoconto del tragitto percorso dal burchiello – l'imbarcazione che, per l'appunto, diede il titolo alla poesia – lungo il fiume Brenta, sicuramente reso più piacevole al lettore per la vivida descrizione delle personalità dei passeggeri<sup>205</sup>:

Recita qualche volta anca Andreetta,  
Che ha depento el scenario allegro e bello:  
Zovene che de tutto se deletta,  
Che gh'an han, che gh'ha voggia, e gh'ha cervello.  
E va protesto che da lu s'aspetta  
Cosse che farà onor al so penello  
Sul far de Pietro Longhi, e al parer mio  
Andreetta Pastò ghe corre drio.

Anche lu el cerca verità e natura,  
Le so figure le xe là parlanti;  
E co se tratta de caricatura,  
I so quadri xe vivi; e somiglianti.  
Del disegno se vede la bravura,  
col colorito no se va più avanti,  
E più prove ghe xe de quel che digo,  
In casa VIDIMANA e MOCENIGO<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Vazzoler, *Carlo Goldoni*, cit., p. 56.

<sup>204</sup> Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni* cit., p. 259.

<sup>205</sup> Vazzoler, *Carlo Goldoni*, cit., p. 56.

<sup>206</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 316.

Allo stato attuale degli studi, poche sono le notizie sul pittore accostato a Pietro Longhi; quelle disponibili, in linea con quanto riassunto dal Goldoni nel sopracitato componimento, sono strettamente legate a uno dei suoi soggiorni a Bagnoli, nel padovano, presso la villa di Ludovico Widmann. Di origine dalmata, Alessandro Andrea Pastò aveva cominciato ad esercitare l'arte pittorica proprio durante l'ingaggio presso il nobile, al quale risulta legato quantomeno dal 1745<sup>207</sup>. A giudicare da quanto è stato possibile ricondurre al suo catalogo, composto perlopiù da scene di genere, il contesto di villeggiatura dev'essere stato un'importante fonte d'ispirazione per il novello artista. Prima ancora di entrare in contatto con l'arte di Pietro Longhi, è verosimile pensare siano state le statue del giardino della villa di mano di Antonio Bonazza a suscitare in lui un interesse nei confronti delle rappresentazioni di vita popolare. Delle più di trenta opere realizzate da Bonazza con ogni probabilità tra il 1740 e il 1742<sup>208</sup>, Pastò dev'essere rimasto particolarmente colpito dalle sedici sculture disposte a coppie lungo il viale principale, tra le quali spiccavano – tra uomini e donne orientali – figure imbellettate di filatrici, suonatori, contadini e fattucchiere corteggiate da vecchi innamorati<sup>209</sup>. Discostandosi dall'opinione comune, volta a ricondurre la commissione delle sculture a Lodovico, Monica De Vincenti, nel suo intervento *Antonio Bonazza e l'ingresso della "scultura di costume" nel giardino della villa veneta* (2015), ha invece voluto ipotizzare un diretto coinvolgimento del padre, Giovanni IV Widmann<sup>210</sup>. Ad ogni modo, tale programma iconografico – fortemente debitore dei soggetti ripresi da alcuni intermezzi teatrali veneziani<sup>211</sup> – è stato reinterpreted dal pittore in una delle stanze del primo piano, in due affreschi parietali «dal sapore decisamente campagnolo, nonostante i costumi di alcuni personaggi»<sup>212</sup>. Essi raffigurano da un lato un *Ballo campestre*, dove una compagnia di amici si lascia andare alla frenesia della musica, e dall'altro un *Idillio a tavola*, dove una coppia di fidanzati amoreggia tra le felicità e la noia di chi non può più godere della gioventù<sup>213</sup>. Nel loro complesso, i personaggi sono molto simili alle donne e agli uomini di Bonazza, tanto per l'abbigliamento quanto per gli atteggiamenti. Nel suo *Burchiello*, tuttavia, Goldoni non ha

---

<sup>207</sup> F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1989, p. 81.

<sup>208</sup> M. De Vincenti, *Antonio Bonazza e l'ingresso della "scultura di costume" nel giardino della villa veneta*, in *Antonio Bonazza e la scultura veneta del Settecento*, atti della giornata di studi (Padova, 25 ottobre 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2015, p. 101.

<sup>209</sup> C. Semenzato, *Antonio Bonazza (1698-1763)*, Venezia 1957, p. 52.

<sup>210</sup> De Vincenti, *Antonio Bonazza e l'ingresso della "scultura di costume"*, cit., p. 100.

<sup>211</sup> Ivi, p. 106.

<sup>212</sup> C. Furlan, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1978, p. 128, cat. 10/B.

<sup>213</sup> F. Magani, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I, Venezia 2010, pp. 89-91, cat. 12.

fatto riferimento agli affreschi in questione, bensì allo scenario dipinto dal Pastò per il piccolo teatro della villa, piacevole sollazzo voluto dal Conte per sé e i suoi ospiti in perfetta linea con l'atmosfera della villeggiatura. Il pittore non si era limitato a realizzare la scenografia, ma si era ritrovato persino a calcare le scene, prendendo parte a una delle tante rappresentazioni teatrali fortemente volute dal proprietario. Nel suo teatro, collocato al piano superiore della villa<sup>214</sup>, Widmann accoglieva chiunque fosse in possesso di un invito consegnato dagli stessi attori, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza e senza alcuna pretesa remunerativa<sup>215</sup>. Ospite in più occasioni – sicuramente nel 1754, nel 1755 e nel 1757<sup>216</sup> –, Goldoni ricorda nelle *Memorie* quest'attività incoraggiata e organizzata da Widmann:

Questo signore, ricco e generoso, conduceva sempre con sé una compagnia numerosa e scelta. Là si recitava la commedia; vi recitava lui stesso, e, nonostante la sua serietà, non vi era un Arlecchino più gaio, più vispo di lui<sup>217</sup>.

È stato proprio questo contesto a permettere ad Adriano Mariuz di ricondurre ad Andrea Pastò – dopo un'iniziale attribuzione a Pietro Longhi – il dipinto a olio dal titolo *Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli* (fig. 9) conservato all'Accademia Carrara<sup>218</sup>. Non solo, nel quadro, rappresentante un cospicuo gruppo di personaggi dalle condizioni sociali più variegata, lo studioso ha voluto rivedere lo stesso Goldoni nell'uomo imparrucato posto esattamente al centro, tra le due donne dai vaporosi abiti chiari<sup>219</sup>. D'altronde, egli non solo aveva fornito i canovacci per gli attori dilettanti, ma aveva persino finito per prendere parte alle loro rappresentazioni teatrali, cedendo alle richieste della compagnia; una concessione, com'egli ebbe ben modo di sottolineare, di cui si subito si era pentito per le prese in giro che ne seguirono<sup>220</sup>. Nonostante gli spiacevoli commenti, il commediografo non si era risparmiato dal lusingare il gruppo di nobili attori, arrivando persino ad affermare – tanto nel *Burchiello* quanto nella dedica a Widmann anteposta a *La bottega del caffè* – come la loro bravura superasse

---

<sup>214</sup> F. Mancini, M. T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia 1988, p. 202.

<sup>215</sup> Ivi, p. 29.

<sup>216</sup> Semenzato, *Antonio Bonazza*, cit., p. 52.

<sup>217</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 358.

<sup>218</sup> Mariuz, *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, cit., p. 198.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 358.

quella di chi svolgeva il mestiere di professione<sup>221</sup>. Sebbene nel dipinto di Bergamo manchi l'atmosfera satirica che aleggiava negli affreschi, ad accomunare le opere presentate è la volontà di indirizzare l'occhio dello spettatore sui visi dei personaggi; obiettivo, questo, raggiunto dal pittore grazie al leggero aumento delle dimensioni delle teste<sup>222</sup>. Un puntuale riscontro dei piacevoli sollazzi teatrali messi in atto dai villeggianti di Bagnoli è stato individuato da Annalia Delneri in un quadro da lei stessa attribuito, per la «definizione fisionomica dei personaggi e le caratteristiche stilistiche»<sup>223</sup>, alla mano di Pastò. L'impressione che si ha osservando il dipinto, rinominato *Ritratto di gruppo della compagnia del teatro di Bagnoli nel salone di villa Widmann*, è di aver quasi interrotto la frenesia tipica delle prove di una recita. Raccolta nel luminoso salone della villa, un'eterogenea compagnia di attori sta seguendo, infatti, le direttive dell'uomo sulla sinistra. Tra le mani, l'uomo stringe un copione, lo stesso tenuto in grembo dalla donna che gli sta di fronte, da identificarsi in Quintilia Widmann; alle sue spalle, con l'indice rivolto verso l'improvvisato regista, siede invece lo stesso Goldoni<sup>224</sup>. Estraneo alla rappresentazione è, invece, Lodovico Widmann, intento a giocare a carte al tavolino collocato sul lato destro del quadro<sup>225</sup>.

Finora è stato possibile accertare solamente l'interesse di Pastò di rappresentare – non senza una buona dose di ironia – i momenti di fuga dei suoi contemporanei, fatti di feste, divertimento e corteggiamenti<sup>226</sup>. In realtà, ed è Goldoni stesso a rivelarlo nel componimento poetico redatto in occasione delle nozze tra Pietro Bonfadini e Orsetta Giovanelli (1761), il pittore aveva avuto modo di dar prova di sé anche come pittore di immagini allegoriche. Rivolgendosi al fratello dello sposo, Giovanni Bonfadini – dedicatario de *Il vecchio bizzarro* e anch'egli attore dilettante della compagnia di Bagnoli<sup>227</sup> – il commediografo aveva chiesto la possibilità di visitare il palazzo di famiglia a San Geremia, dov'era stato allestito l'appartamento per la sposa. Ciò che lo aveva colpito dell'edificio, e che aveva quindi decantato nella poesia, erano proprio le opere del talentuoso pittore conosciuto in villeggiatura:

---

<sup>221</sup> P. Vescovo, M. G. Miggiani, *Sulle recite teatrali a Bagnoli*, "Problemi di critica goldoniana", 3, 1994, pp. 12-13.

<sup>222</sup> Mariuz, *La villeggiatura di Bagnoli*, cit., p. 198.

<sup>223</sup> Delneri, *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, cit., p. 175.

<sup>224</sup> Ivi, p. 178.

<sup>225</sup> *Ibidem*. Il dipinto è recentemente apparso in vendita presso Hampel, München, 25 settembre 2014, lotto 722.

<sup>226</sup> Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann*, cit., p. 81.

<sup>227</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1037.

Piacquemi fuor di modo l'argomento  
Da ANDREA PASTÒ per adornar la volta,  
Pinto con arte e magistral talento.

Vidi *Fecondità* nel mezzo accolta  
Da *Salute, Concordia* ed *Allegrezza*,  
E *Gioventude* in lieti panni avvolta;

E alla mia testa, a meditare avvezza  
Sulle immagini vere e naturali,  
Parve un tal pensiero una bellezza.

Qual simbolo miglior per gli sponsali  
Oltre fecondità trovar si puote,  
Frutto delle dolcezze coniugali?

Valoroso PASTÒ, di cui son note  
Le bell'opre dipinte in tela e in muro,  
Or somma laude la tua man riscuote,

Poiché col tuo pennel franco e sicuro  
Non mostri sol l'abilità pittrice,  
Ma un ben sapresti presagir futuro.

O amabile gentil sposa felice,  
Alzate gli occhi della stanza al letto.  
Mirate degli eroi la produttrice;

E badate il pittor maliziosoetto  
Come fa che la dea l'impegno tolga  
D'esser il nume tutelar del letto<sup>228</sup>.

L'opera a cui il nostro fa riferimento è stata predisposta da Pastò, come accennato, per uno dei due soffitti delle camere contigue che componevano l'appartamento di Orsetta

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 705.

Giovanelli, situato al secondo piano del palazzo<sup>229</sup>. In un cielo tinto dei colori pastello – non è un caso che l'affresco sia stato avvicinato all'ambiente tiepolesco – le allegorie si adagiano su soffici nuvole, accompagnate da giocosi amorini o dai loro attributi di competenza. Nel descrivere l'opera, suddivisibile metaforicamente in tre zone parallele e contornata da stucchi dipinti, Goldoni si rivela piuttosto fedele nel rispettare l'ordine dato dalla disposizione dei personaggi (fig. 10). Partendo dall'apice, quattro angioletti – quasi in combutta tra loro – sorreggono il drappo rosato sul quale giace, poco più in sotto, la *Fecondità*, alla quale un puttino dona una corona di fiori<sup>230</sup>. Procedendo in direzione della zona centrale spicca una coppia di allegorie, sedute in posizione speculare. Sulla sinistra, avvolta in una veste rosa e celeste che le lascia scoperto il seno, *Salute* stringe in mano il suo caduceo, mentre con la mano libera richiama il gallo alla sua destra; dall'altra parte, invece, *Allegrezza* solleva la sua coppa dorata in un brindisi<sup>231</sup>. In ultimo, nella zona inferiore, dal cumulo di rocce su cui siede, *Giovinezza* osserva le allegorie soprastanti, ignorando completamente la *Concordia*, rappresentata da una coppia amoreggiante, custode del cuore che simboleggia la loro unione e, per estensione, quella degli sposi<sup>232</sup>. Roberto De Feo, nel contributo presente nel volume *Palazzo Bonfadini-Vivante* (1995), ha ricondotto a Pastò, per attinenza stilistica, il soffitto della stanza adiacente, di cui però Goldoni non proferì parola in poesia. L'affresco ovale (fig. 11) rappresenta un numero più contenuto di allegorie e una carenza a livello qualitativo per quanto concerne la resa. A spiccare sono certamente le due allegorie alate sulla sommità, rispettivamente *Virtù* – il giovane sulla sinistra, con il sole raggiante appuntato all'altezza dello sterno – e il *Matrimonio*, mentre più in basso, leggermente in penombra, c'è il *Merito*, con in mano un corno dorato identico a quello retto dalla prima allegoria<sup>233</sup>. La presenza dei simboli del casato Bonfadini – un libro, l'elmo, la spada e lo scudo – retti, assieme un medaglione, da un puttino, permettono di ipotizzare che la camera fosse quella dello sposo<sup>234</sup>. Un'ultima traccia certa dell'operato del pittore è visibile, infine, nelle *Poesie edite e inedite de Lodovico D. Pastò venezian scrite nel so natural dialeto* (1806), una raccolta di componimenti poetici redatta dal figlio di Andrea, Lodovico Pastò. Cresciuto sotto l'egida dei Widmann – da piccolo era stato tenuto a battesimo proprio da Lodovico Widmann, del quale porta il

---

<sup>229</sup> De Feo, *Dalle glorie nobiliari alla revanche ebraica. Gli affreschi sette e ottocenteschi di Andrea Pastò, Giovancarlo Bevilacqua, Giuseppe Borsato e Giovambattista Canal in Palazzo Bonfadini-Vivante*, cit., p. 71.

<sup>230</sup> Ivi, p. 72.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Ivi, p. 73.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

nome<sup>235</sup> –, una volta conseguita la laurea nel 1767<sup>236</sup>, il più giovane Pastò si era trasferito a Bagnoli, seguendo le orme del padre. Nel volumetto, Lodovico ha voluto omaggiare l'arte paterna antepoendo al ditirambo *El vin friularo de Bagnoli* una vignetta da lui firmata, raffigurante Bacco bambino seduto su una damigiana, colto nell'atto di brindare con una coppa di vino. Accanto a lui, un puttino visto di schiena alza una brocca, contenente con ogni probabilità la stessa bevanda<sup>237</sup>.

Allo stato corrente degli studi, non esistono altre opere attribuibili con certezza alla mano di Pastò, specie in relazione a Longhi padre; resta pertanto aperta la questione abbozzata da Rodolfo Pallucchini, il quale parve aver letto il suo nome inciso in un albero di un «paesaggio dolciastro d'intonazione zuccarelliana»<sup>238</sup> presente in una collezione privata. Ad ogni modo, in base alle notizie riportate da Giuseppe Ortolani, la carriera di pittore giunse a breve tempo a conclusione, a favore della gestione degli affari del Widmann<sup>239</sup>.

Se è stato quantomeno possibile tentare di ricostruire la figura di Andrea Pastò, riconducendola a un numero esiguo di opere, dell'attività di Francesco Calapo resta poco altro oltre ai versi goldoniani e una fugace annotazione dello stesso, nella quale l'uomo viene ricordato come «Pittore conosciuto in Venezia, e bastantemente abile per tai lavori»<sup>240</sup>. Il nome del pittore è stato menzionato un'unica volta nella produzione del nostro, in una lunga poesia volta a celebrare la monacazione – la settimana in famiglia e la quinta versificata dal Goldoni – di Lucia Milesi<sup>241</sup> che, abbandonato il nome datole alla nascita, aveva scelto di chiamarsi Cecilia. È verosimile pensare che, seppur redatto su commissione, il componimento sia stato concesso dal poeta spontaneamente, senza un compenso in denaro<sup>242</sup>. Dopo alcune digressioni di carattere personale, dove tra l'altro non manca di sottolineare la scarsa volontà di scrivere il componimento, il poeta mette in atto un vero gioco d'immaginazione. Cogliendo l'occasione data dal trasferimento che egli stesso stava vivendo in quel momento, Goldoni finge di guidare il pittore nell'abbellimento delle mura

---

<sup>235</sup> E. Menegazzo, *Il poeta e l'ambiente*, in *Poesie del dottor Lodovico Pastò venezian e medego a Bagnoli scrite nel so natural dialeto*, a cura del Comune di Bagnoli di Sopra, Cittadella di Padova 1982, p. 13.

<sup>236</sup> Ivi, p. 18.

<sup>237</sup> L. Pastò, *Poesie edite e inedite de Lodovico D. Pastò venezian scrite nel so natural dialeto*, Padova 1806, p. 7

<sup>238</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960, p. 191

<sup>239</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1038.

<sup>240</sup> Ivi, p. 623.

<sup>241</sup> Ivi, p. 1027.

<sup>242</sup> P. Quazzolo, *Gli scritti sacri di Goldoni*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni e E. Pietrobon, p. 2, [http://www.italianisti.it/AttidiCongresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/AttidiCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776) (consultazione: 6 gennaio 2024).



della nuova dimora, redigendo un vero e proprio programma iconografico a sfondo religioso<sup>243</sup>. Solo così può far confluire, in un unico testo, le proprie preoccupazioni relative ai lavori di sistemazione della casa e la commissione di Milesi:

Vedo el pitor che el portego desegna,  
Digo: El disegno ve lo vôi dar mi.

Un'idea ve darò, che sarà degna  
De la bravura del vostro penelo,  
E sior CALAPO d'eseguir d'impegna.

Digo, tireve in qua, caro fradelo;  
Su sto teler de la mazor fazzada  
Qualcosa certo s'ha da far de belo<sup>244</sup>.

Per la facciata principale, egli suggerisce di rappresentare proprio la novizia come «un'anzoleta, / Despogiada dei abiti mondani, / Che se vede a vestir da munegheta» e, nel caso in cui fosse avanzato dello spazio, consiglia di raffigurare «là in quel canton qualcun de quei / Che ghe dispase vederla in quei pani»<sup>245</sup>. Evidentemente memore delle rappresentazioni allegoriche viste a Palazzo Bonfadini, Goldoni prescrive al pittore di rappresentare i tre voti dell'ordine domenicano scelto dalla Milesi – carità, povertà e obbedienza – con i rispettivi attributi, dimostrando non solo una buona conoscenza iconografica, ma anche un senso critico, che lo porta a suggerire delle correzioni da apportare al bisogno:

La prima [Carità] coronè de cinamomo,  
Con un crièlo in man d'acqua giazada,  
E Amor soto ai so pi depresso e domo.

So che la Povertà vien figurada  
In t'una dona che somegia a un mostro,

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 6.

<sup>244</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 623.

<sup>245</sup> Ivi, p. 624.

Lacera, meza nua, desfigurada.

Sto desegno no serve al caso nostro:

Umile se depenze, e penitente,

La volontaria povertà del chiostro.

L'Obedienza se fa comunemente

Con un cargo sul colo, e al Ciel rivolta,

E se ghe mete un cagnoleto arente<sup>246</sup>.

Goldoni prosegue dunque con i suoi consigli, passando alle pareti successive. Per la prima pensa a «una puta in orazion racolta. // E bute zoso, in aria de despeto, / El Demonio, la carne e el mondo indegno / Che tentarla voria, ma senza efeto»<sup>247</sup>, per ribadire le virtù della monaca. Per la seconda camera, invece, prepara una vera e propria apoteosi delle sorelle Milesi, ciascuna vestita degli abiti dei rispettivi ordini religiosi. Snocciolato in un copioso numero di versi, il programma goldoniano – tanto preciso quanto contorto da decifrare – predispone sette scale, una per ciascuna sorella, unite dal comune obiettivo di raggiungere la Gloria celeste. Ad attenderle sulla sommità, i santi più vicini alla congregazione religiosa di appartenenza: sant'Elia, santa Teresa e la Madonna per le cinque Carmelitane scalze, san Benedetto per la sorella votata all'ordine benedettino di Torcello e infine san Domenico per suor Cecilia, vestita per il Corpus Domini e munita di rosario. In ginocchio ai loro piedi, stretti alle tonache delle monache, i genitori e i fratelli maschi, in lacrime per la scelta compiuta. Infine, per la controfacciata suggerisce di rappresentare proprio il portale del convento, dove immagina la novizia colta nell'atto di accedere metaforicamente «Senza voltarse indrio, contenta e lieta / Per l'acquisto d'un ben che la bramava»<sup>248</sup>.

Lasciando intendere una sorta di desiderio dello stesso Francesco Calapo di ricevere ulteriori direttive, i consigli pittorici del poeta si estendono anche agli ambienti adiacenti; al pittore, apparentemente, viene concesso un margine di scelta per quanto concerne la disposizione del programma iconografico. L'impressione che si riceve scorrendo i versi, poi confermata, è di leggere il resoconto di una conversazione tra il poeta e il pittore, svoltasi durante uno studio dal vivo della casa. Per la propria camera, Goldoni pensa da un lato alla classica raffigurazione del crocifisso e dall'altro alla Madonna del Rosario, accompagnata da Cristo

---

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> Ivi, p. 626.

bambino, da san Domenico e da tutti i santi che professarono la sua regola; verosimilmente a incorniciare l'affresco, gli stemmi papali e il decalogo, oltre alle raffigurazioni allegoriche della Fede, la Speranza e l'Amore Divino. Per il soffitto, invece, pensa a una schiera angelica, nel cui centro spiccano una santa – è probabile pensare a Teresa – e la Trinità, vincitrici sulla figura demoniaca; in basso, una monaca inginocchiata in atto di preghiera ai piedi di Cristo.

L'attenzione di Goldoni si sposta dunque in direzione della sala da pranzo, per la quale sceglie un'iconografia coerente e adatta alla funzione: un tavolo abbastanza grande da ospitare un numero cospicuo di consorelle – felici e fragorose, dal momento che la badessa ha concesso loro di interrompere il silenzio – alcune sedute e altre intente a servire il pasto. Tra di loro, a Calapo viene richiesto di porre particolare attenzione alla novizia. In seguito, il poeta passa agli ambienti adiacenti alla cucina, dove un gruppo indaffarato di monache – «Chi sbate i vovi, chi tamisa o impasta, / Chi porta un cesto, e chi parecchia un drappo»<sup>249</sup> – sta preparando i *buçolai*, dolci della tradizione veneta, tra critiche e assaggi nascosti:

Fe una golosa che sgrafigna e tasta;  
Una che diga: In verità i xe boni;  
Un'altra schizzignosa, che contrasta.  
Una che vaga disponendo i doni,  
L'altra sui cest fazza i boletini,  
E sul più grando che ghe sia: GOLDONI<sup>250</sup>.

Tutti gli utensili necessari alle monache per preparare i loro dolci, così come gli armadi per riporli una volta terminato il processo, si trovano dipinti alle pareti. Prima di congedarsi, Goldoni non manca di completare il suo programma iconografico suggerendo una soluzione per la terrazza. Con quell'ironia che lo caratterizza, il nostro consiglia al pittore di rappresentare una monaca nell'atto di rubare qualche pesca da un albero, subito ripresa dalla consorella che, spiandola dalla finestra della propria cella, l'ha colta sul fatto. Oltre alle viti e agli alberi da frutto, non poteva mancare un pergolato di fiori «intreciai con grazia e bizaria»<sup>251</sup>, dai più tradizionali – come viole e tulipani – ai più esotici. Prevedendo la necessità di studiare dal vero tali piante, Goldoni suggerisce a Francesco Calapo di rivolgersi a

---

<sup>249</sup> Ivi, p. 628.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Ivi, p. 630.

Giovanni Barich, tintore della parrocchia di san Giovanni alla Bragora<sup>252</sup> e suo compare. Il nostro commissiona quindi la decorazione del proprio studio, per il quale pensa a un pollaio con galli, galline e pulcini. A Marco Milesi, padre di Cecilia e committente della poesia, il poeta non nasconde l'iniziale proposito di estendere il programma iconografico ai piani superiori, fino all'altana dell'edificio, ma i suoi progetti vennero brutalmente interrotti dai rimproveri di un insegnante che necessitava degli spazi per praticare il mestiere. Pur essendogli stata negata la possibilità, la creatività di Goldoni non gli impedisce di custodire i disegni al riparo nella sua memoria. In tempi relativamente recenti, Federico Montecuccoli degli Erri, nella sua preziosa opera di raccolta degli estimi settecenteschi, ha portato alla luce dei dati affatto irrilevanti per arricchire l'indagine relativa al pittore. Rendendo noti i cambiamenti di residenza, entrambi gravitanti attorno all'area individuata dalla parrocchia di Santa Maria Formosa, e l'affitto dovuto, lo studioso ha permesso così di comprendere la situazione patrimoniale dell'artista<sup>253</sup>. Il 24 aprile 1740 risultavano vivere, in una casa sita in calle del Sanzonio, «Francesco Calapo lavorante pittor, con una sorella vedova con cinque fanciulli»<sup>254</sup>, ai quali veniva chiesto l'esborso di 35 ducati; una cifra, a giudizio di Montecuccoli degli Erri, indicativa di una disponibilità economica decisamente modesta<sup>255</sup>.

### III.2 La pittura e la ritrattistica tra menzioni e critiche

All'interno della produzione poetica goldoniana, i richiami al panorama artistico contemporaneo non sono riscontrabili solo nell'esplicita menzione di un dato pittore. Disseminati nei versi d'occasione – si tratta, anche in questo caso, perlopiù di poesie redatte per nozze o per celebrare l'abbandono della vita laica di alcune donne veneziane – i riferimenti, in modo particolare, alla ritrattistica, consentono di confermare l'attenzione del nostro nei confronti del ruolo della pittura. Nei componimenti, i ritratti non sono dei semplici oggetti ma degli strumenti in grado di suscitare un ampio ventaglio di emozioni, dalla nostalgia nei confronti del passato lasciato alle spalle alla pura meraviglia. Non si tratta, tuttavia, di pedanti riferimenti accademici; come ci si può aspettare dalla sua personalità comica, i testi goldoniani restano comunque carichi della sua solita ironia, privata in ogni caso di ogni intento ridicolizzante. I ritratti, inoltre, fungono anche da intermediari per ribadire la noia causata dalla stesura di tali componimenti, a suo parere sempre uguali e che

---

<sup>252</sup> E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, V, Venezia 1842, p. 608.

<sup>253</sup> F. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, "Ateneo Veneto", 36, 1998, p. 86.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 69.

peccano di scarsa inventiva. Significativo, in tal senso, è il *Capitolo in lingua veneziana* redatto per celebrare le nozze del bergamasco Carlo Zini, di recente nobiltà, e Dolfina Donado. È facile immaginare che, se Goldoni si ritrovò a comporre per quest'occasione, fu a causa del legame di parentela relativo alla madre della sposa, Maria, sorella di quel Francesco Vendramin che all'epoca della pubblicazione della poesia – uscita per la prima volta nel 1757 – possedeva il Teatro San Luca<sup>256</sup>. Rancoroso nei confronti di Cupido per tutte le disavventure amorose subite in gioventù e consapevole di non potersi liberare della sua fastidiosa presenza, Goldoni riassume l'ennesima seccatura, incaricandolo quindi di scrivere l'ennesima poesia:

L'altro zorno el vien via con un ritratto;  
El me lo mette là senza parlar.  
Mi lo vardo e m'incanto co fa un matto.

Quel furbazzo se mette a sgnignazzar,  
E el me dise: Coss'è? cossa credeu?  
Che ve voggia per questo innamorar?

Donca (ghe digo mi) cossa voleu?  
Co sta roba vegni? Responde Amor:  
Quel che voggio da vu no lo saveu?

Presto; tolè la penna, e feve onor<sup>257</sup>.

Goldoni, dunque, non ha mai potuto veramente esimersi dal redigere componimenti d'occasione, ma quantomeno è riuscito a prendersi delle libertà. Nel caso delle poesie destinate a celebrare delle monacazioni, in totale armonia con lo spirito del secolo di appartenenza, e quasi in contrasto con l'argomento, il poeta affronta la stesura dei suoi versi mantenendo una certa distanza dalla religione<sup>258</sup>. Per quanto concerne l'argomento trattato nel presente paragrafo, di notevole interesse è la seconda poesia<sup>259</sup> scritta per Marina, una

---

<sup>256</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1001.

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 443.

<sup>258</sup> Quazzolo, *Gli scritti sacri di Goldoni*, cit., p. 1 (consultazione: 28 dicembre 2023).

<sup>259</sup> Si riporta, di seguito, il titolo della poesia per esteso: *I riti e le cerimonie nella monacale professione. Stanze in occasione che la nobil donna Marina Falier professa la regola di Sant'Agostino nel venerando monastero di Santa Marta*.

delle tre figlie femmine di Giovanni Falier, senatore della Repubblica dal 1755<sup>260</sup> e protettore del commediografo da tempo immemore<sup>261</sup>. Se nel primo componimento aveva raccontato con minuzia di dettagli tutta la vestizione di Marina, nel secondo ne descrive la cerimonia che siglava la fine del periodo di noviziato. Ad accomunare le rime è la tipologia scelta per narrare i due momenti importanti della nuova vita della giovane Falier, ovvero «una serie d’ottave, a guisa di poemetto»<sup>262</sup> per agevolare la comprensione in particolar modo del pubblico femminile, destinatario ultimo dei versi. Marina è stata, in realtà, la seconda figlia del senatore a prendere la strada della monacazione; era stato preceduta, infatti, da Chiara, alla quale il nostro aveva dedicato dei sonetti in lingua veneziana dal carattere spiccatamente ironico. L’apice era stato raggiunto, tuttavia, nella poesia *A Sua Eccellenza il signor Giovanni Falier. Epistola in versi martelliani*, dove l’avviamento alla fede di Chiara era stato trattato da Goldoni come una sorta di estremo sacrificio del senatore, paragonato addirittura ad Abele.

Andando a descrivere i diversi momenti che scandiscono il rito di Marina, composto da un susseguirsi di inni latini, da Goldoni trasposti in lingua italiana e riprodotti in prosa, la poesia riprende di fatto la precedente dedicata alla vestizione, donando all’evento «il tono di un’azione sacra teatrale»<sup>263</sup>. Una volta prestato giuramento, alla monaca viene ordinato di osservare un breve periodo di isolamento dedicato alla riflessione personale e implicante, quindi, un rigoroso voto di silenzio. Immedesimandosi nella donna, il nostro tiene a specificare che in alcun modo la clausura avrebbe comportato un pentimento nei confronti della strada intrapresa e tantomeno della nostalgia per gli agi della vita passata. Tuttavia, il ricordo della casa d’infanzia dà modo al commediografo di menzionare la presenza dei ritratti dell’illustre casato:

Degli avi miei le immagini dipinte  
Mirai più volte, e le lor glorie intesi.  
E le lor glorie superate e vinte

---

<sup>260</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1001.

<sup>261</sup> Il mecenatismo di Giovanni Falier si ricorda perlopiù in relazione all’apprendistato di Antonio Canova. Per commemorare la morte del suo primissimo protettore (1808), Canova scolpì una stele funeraria, attualmente conservata nella chiesa veneziana di Santo Stefano. Per un approfondimento sull’opera canoviana, G. Pavanello, in *Venezia nell’età di Canova, 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, ottobre – dicembre 1978), a cura di E. Bassi, A. Dorigato et al., Venezia 1978, p. 100, n. 136; G. Pavanello, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Possagno, Gipsoteca, 22 marzo – 30 settembre 1992), a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Venezia 1992, p. 210, n. 115.

<sup>262</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 998.

<sup>263</sup> Quazzolo, *Gli scritti sacri di Goldoni*, cit., p. 5.

Del padre mio felicemente appresi<sup>264</sup>.

È verosimile pensare che, nella quartina riprodotta, Goldoni si stesse riferendo a delle opere presenti a Palazzo Falier a San Vidal sul Canal Grande, di proprietà della famiglia fino al secolo scorso<sup>265</sup>. Lo stato attuale degli studi non permette, tuttavia, una limpida ricostruzione di questa presunta galleria di tratti; gli unici esempi noti sicuramente relativi a qualche membro della famiglia Falier, infatti, sono databili a decenni successive la poesia in esame<sup>266</sup>.

Sebbene, a questo punto della sua vita, residente già in pianta stabile su suolo francese, Goldoni non riserva – con estrema conformità rispetto a quanto già espresso nelle missive in relazione ai propri ritratti – parole di stima nei confronti dei locali. Il commediografo ha modo di esprimere il proprio dissenso nel componimento *Per la professione dell'Illustrissima N. Gaudio. Al signor Marco Astori*. Ortolani ha reso noto che, per celebrare il percorso di vita intrapreso da Gerolama Gaudio nel 1763, erano state composte ben due raccolte poetiche alle quali il nostro, però, non aveva preso parte. I suoi versi sono comparsi per la prima volta solo l'anno successivo, in una raccolta predisposta da Marco Astori, uno «schiccheratore di versi»<sup>267</sup> bergamasco. A giudicare dai primissimi versi della poesia, dove il nostro si scusa per non aver rispettato l'impegno preso con Astori, dev'essere stata probabilmente la mancata puntualità di Goldoni a rinviare l'uscita della raccolta; non sarebbe spiegabile, altrimenti, il lasso di tempo intercorso tra la monacazione della donna e la pubblicazione dei componimenti. Non essendo riuscito a comporre per celebrare la vestizione, il commediografo scrisse dunque per la conferma dei voti. Per giustificare il proprio ritardo, il nostro imputa la colpa alle differenti tradizioni osservate dai poeti francesi i quali, affatto

---

<sup>264</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 440.

<sup>265</sup> A. Zorzi, *I palazzi veneziani*, Udine 1989, p. 188.

<sup>266</sup> Il legato Falier (1936) rese noto al pubblico l'esistenza di due ritratti di famiglia. Il primo, il *Ritratto di Francesco Falier*, è di mano di Bernardino Castelli ed è conservato a Ca' Rezzonico. L'artista firmò e datò l'opera al 1786, anno in cui Francesco (di Giovanni) Falier venne promosso Provveditor Generale da Mar. Il secondo, attribuito ad Alessandro Longhi e custodito al Museo Correr, è stato sempre ritenuto un altro ritratto di Francesco Falier – nonostante la fisionomia si discosti dal primo esempio – anch'esso riconducibile a quella data per il vestiario militare del personaggio. La poesia, invece, apparve per la prima volta nel 1758, quindi si discosta notevolmente dalle due opere d'arte. Per il dipinto di Castelli, si vedano G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1938, p. 21; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del '700 (lezioni universitarie)*, II, Bologna 1951-1952, p. 88; *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII Secolo*, a cura di T. Pignatti, Venezia 1960, pp. 63-65. Per il dipinto di Longhi, invece, si vedano *Il Museo Correr* cit., p. 161; G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1957, p. 10; T. Pignatti, *Due nuovi Alessandro Longhi al Museo Correr*, "Bollettino dei Musei civici veneziani", 4, 1959, II, p. 16; P. Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore*, cit., p. 224.

<sup>267</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1056.

abituati a comporre per chi si consacra alla vita religiosa, si prendono gioco del costume veneziano:

Dicono che per tali sacrifici  
Inutilmente spargesi l'inchiostro;

Che s'ella è mossa dai celesti auspizi,  
D'uopo non ha di suoni né di canti,  
Ma d'orazioni e di divini uffizi<sup>268</sup>.

Ai fini del presente discorso, è interessante notare come sia stata utilizzata la vicinanza, già ribadita, tra la poesia e la pittura per screditare questa spiacevole abitudine francese:

Detestano, condannano quei pianti  
Che fingono i poeti delle madri,  
Dei padri, dei parenti e degli amanti;

Condannano, detestano quei quadri  
Che si fanno del mondo all'innocente  
Con colori sì vivi e sì leggiadri;

Onde la vergin che non sa niente,  
Sente quel che ha perduto e che ha lasciato,  
E qualche volta di lasciar si pente<sup>269</sup>.

Una nuova occasione per osannare le virtù della patria abbandonata – e, inoltre, per introdurre l'arte in poesia – è fornita dal matrimonio tra Marin Zorzi e Contarina Barbarigo celebrato nel 1765, proprio l'anno in cui Goldoni si era trasferito a Versailles<sup>270</sup>. La poesia, intitolata *La piccola Venezia. Ottave per le felicissime nozze dell'Eccellenze loro, Zorzi e Barbarigo*, è andata poi a confluire nella raccolta di ottave predisposta dal conte Gasparo Gozzi, data alle

---

<sup>268</sup> Ivi, p. 880.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> Ivi, p. 1059.



stampe lo stesso anno. Come emerge dal titolo, il commediografo dà la possibilità al suo pubblico di entrare in contatto con il lussuoso universo imbastito dal Re Sole e, in particolare, con la spettacolarità dei suoi giardini, ricchi di fontane e bacini d'acqua. Nel concepire il parco della reggia, André Le Nôtre aveva predisposto la presenza del *Grand Canal*, uno specchio d'acqua imponente predisposto per bonificare il terreno e, allo stesso tempo, per alimentare le fontane<sup>271</sup>. In realtà, Luigi XIV non aveva atteso il completamento del cantiere – il progetto era stato inaugurato nel 1668 per essere ultimato, ufficialmente, quattro anni dopo<sup>272</sup> – per ricreare il contesto voluto. Terminata la prima fase dei lavori, che aveva interessato il biennio 1668-1669, il sovrano aveva acquistato una vera e propria flotta per il sollazzo proprio e della corte, alla quale si era andato ad aggiungere il dono di una gondola veneziana, inviata direttamente dal Doge<sup>273</sup>. Ai timoni, il Re Sole aveva preteso un autentico equipaggio, in un primo momento di nazionalità francese, al quale si era poi andato ad aggiungere – si dovette attendere, tuttavia, la decade successiva – un gruppo di dieci gondolieri veneziani. Per ospitare l'ingente personale, con annessi nuclei famigliari, si era pensato di costruire la *Petite Venise*, il piccolo quartiere residenziale a loro uso esclusivo a cui Goldoni si ispira per scrivere la propria poesia<sup>274</sup>. Come emerge dai versi, un secolo dopo i primi insediamenti veneziani la situazione nella *Petite Venise* si presenta al commediografo differente rispetto al glorioso passato, con un numero di abitanti nettamente ridotto. Fin da subito, la poesia assume i toni di una vivace conversazione – in veneziano, naturalmente – tra un interlocutore innominato e il commediografo, ricca di nostalgia per la patria abbandonata da entrambi, ma anche di sottili critiche. L'uomo, infatti, non manca di sottolineare nel suo monologo iniziale come le produzioni teatrali dell'anno in corso non solo siano state deludenti<sup>275</sup>, ma l'abbiano anche dissuaso dal rispettare le commissioni dei compaesani, interessati a poesie per nozze o monacazioni. Il componimento, pertanto, si prepone come una prova, da parte del nostro, della fedeltà riposta nella propria patria, della quale non è affatto dimentico.

La sensibilità di Goldoni nei confronti della bellezza del paesaggio verdeggianti della Reggia emerge in un'ottava che, verosimilmente, riproduce con esattezza il tragitto da lui stesso percorso per raggiungere il *Grand Canal* e, quindi, il borghetto veneziano:

---

<sup>271</sup> E. A. Standen, *A Boar-Hunt at Versailles*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 22, 1963, IV, pp. 148-149.

<sup>272</sup> Ivi, p. 149.

<sup>273</sup> Santini, *Il giardino di Versailles*, cit., p. 176.

<sup>274</sup> Ivi, p. 177.

<sup>275</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 1060.

Dal Palazzo Real s'esce e discende  
Sul vasto pian d'amplissima terrazza,  
E la vista se perde, e se distende  
Drio d'un canal che de la Reggia è in fazza:  
Là dolcemente el passeggiar se rende  
Per le dopie scale e verdegianti piazza,  
Tra statue, tra fontane, e viali, e fiore,  
De natura e de l'arte ampli tesori<sup>276</sup>.

Il nostro aveva avuto modo di tornare nuovamente a discorrere sulla bellezza del giardino nelle successive *Memorie*, al momento di narrare il matrimonio tra il Conte di Provenza e Maria Giuseppina Luigia di Savoia, futuri sovrani del regno:

Il parco di Versailles è di per sé delizioso. [...] Da ogni parte si ravvisa una profusione di marmi preziosi, statue originali di celebri artisti moderni e copie esattissime delle statue antiche più pregiate. Dappertutto s'incontrano viali assai ben tenuti e decorati che nascondono cantucci segreti e ombrosi; vi si vedono vasche riccamente adorne, aiuole piacevolmente disegnate, splendide fontane e getti d'acqua mirabilmente elevati<sup>277</sup>.

Dopo una breve parentesi sull'aranciera, Goldoni si sofferma a parlare degli ambienti del giardino a lui più cari, i dodici boschetti – nota, persino, la sostituzione del labirinto con un giardino inglese – dei quali addirittura ammette di possedere la chiave d'accesso per fruirne a piacimento<sup>278</sup>:

In questi boschetti si trovano capolavori di scultura e d'architettura<sup>279</sup>. I due boschetti più insigni sono i Bagni di Apollo e il Colonnato. Nel primo si scorge

---

<sup>276</sup> Ivi, p. 903.

<sup>277</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 517.

<sup>278</sup> Ivi, p. 518.

<sup>279</sup> Com'è noto, l'intero programma iconografico dei giardini di Versailles ruota attorno alla glorificazione del Re Sole ed è perciò pregno di richiami al dio Apollo. Naturalmente, anche le sculture collocate all'interno dei boschetti richiamate da Goldoni partecipano in modo attivo al tributo del sovrano, presentando perlopiù eroi legati al mito e alla celebrazione della Francia. All'interno del boschetto delle Cupole si ricordano, ad esempio, l'*Arione* di Jean Raon, la statua di *Callisto* di Anselme Flamen, la *Galatea* e *Aci* di Jean-Baptiste Tuby e la *Leucotoe* di Joseph Rayol. Nel boschetto del giardino

un gruppo di sette figure di marmo bianco, unico per grandezza e perfezione. E nell'altro si ammira un peristilio di forma circolare, composto da trentadue colonne di diversi marmi scelti<sup>280</sup>.

Come deducibile dal passo qui riportato, a giudizio del nostro i boschetti più significativi erano quello dei bagni d'Apollo e della Colonnata. Del primo, Goldoni ricorda in modo particolare il gruppo scultoreo rappresentante il dio Apollo attorniato da sei ninfe, realizzato da François Girardon e Thomas Regnaudin tra il 1667 e il 1675<sup>281</sup>. Sorprendentemente, invece, tace sullo straordinario gruppo scultoreo raffigurante il *Ratto di Proserpina*, inaugurato da François Girardon nel 1675 e portato a termine vent'anni dopo, collocato al centro del secondo boschetto menzionato<sup>282</sup>, contornato da un peristilio «con i pilastri in marmo di Languedoc, le colonne in marmo violaceo e turchino, gli archi in marmo di Carrara»<sup>283</sup>.

Riprendendo le fila della poesia, una volta superato il portone d'ingresso il nostro può immergersi nella Venezia in miniatura e fare conoscenza con l'unico gondoliere rimasto, un tale Mazzagati, e sua moglie, ai quali spiega le ragioni del proprio soggiorno in Francia. Una volta creato un certo clima di confidenza e di fiducia reciproca, il marinaio ammette al commediografo la difficoltà della sua condizione di eterno straniero, al quale si nega peraltro la possibilità di parlare l'italiano e tantomeno il veneziano. A lui, oramai, i francesi si rivolgono chiamandolo *Monsù*, ma ben presto rivendica la propria appartenenza alla patria d'origine, mostrando al nostro i ritratti di due suoi famigliari rimasti a Venezia, subito descritti da Goldoni:

Vedo in do quadri d'ottimo penelo  
Fasse, barete rosse e codegni.

---

del Re, invece, è presente l'*Ercole Farnese* di Jean Cornu. All'ingresso del boschetto della Girandola c'è la statua di *Pandora* realizzata da Pierre Legros mentre, all'interno, è collocata la *Minerva* di Domenico Guidi. Nel boschetto dell'Arco di Trionfo, Antoine Coysevox e Jean-Baptiste Tuby realizzano la fontana de *La Francia trionfante*. Si tratta, tuttavia, di una ricostruzione parziale. Nel corso dei secoli, anche a seguito dell'arrivo del nostro a Versailles, infatti, le modifiche effettuate ai boschetti hanno talvolta comportato un ricollocamento delle sue opere d'arte. Per un panorama completo sull'apparato scultoreo dei giardini di Versailles si veda A. Maral, C. Pasquier, *Catalogue des sculptures des jardins de Versailles et de Trianon*, <https://sculptures-jardins.chateauversailles.fr/> (consultazione: 3 febbraio 2024).

<sup>280</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 518.

<sup>281</sup> A. Maral, *Achilles, Apollon, Diane, Jupiter, Vénus... Parcours mythologique dans les jardins de Versailles*, Paris 2012, p. 109.

<sup>282</sup> Ivi, p. 59.

<sup>283</sup> A. Fara, *Buontalenti e Le Nôtre. Geometria del giardino da Pratolino a Versailles*, Firenze 2017, p. 52.

El me mostra el più vecchio, e el dise: –Quelo  
Xe stà a Venezia el fulmine dei pugni;  
Certo, a San Barnabà, fin da puteo  
El maccava, el spaccava e teste e grugni;  
Gh'è el ritrato compagno a casa nostra;  
Né i fa un piovan, che nol se veda in mostra<sup>284</sup>.

Degna conclusione di questa parentesi poetica sul soggiorno francese, *La galleria di Versaglies* è stata, allo stesso tempo, la sintesi estrema della sensibilità artistica di Goldoni. La poesia è stata composta nel 1769 in occasione di un altro matrimonio, quello tra Niccolò Michiel ed Elisabetta Gradenigo, figlia acquisita dell'ambasciatore Andrea Gradenigo – colui al quale il nostro si rivolge all'interno del componimento – a seguito delle nozze con Maddaluzza Contarini<sup>285</sup>. Il riferimento è, naturalmente, alla Galleria degli Specchi, che, con le sue diciassette arcate specchiate, destava meraviglia nei visitatori:

Ad ogni ampio balcon, dall'altra parte  
Contrapposto è uno specchio, che rasente  
La terra al basso, e il cornicion di sopra,  
Fa che in mille prospetti il bel si scopra<sup>286</sup>.

Ad un certo punto, Goldoni narra come un imbellettato giovanotto francese, particolarmente benvenuto dall'universo femminile, aveva interrotto la sua contemplazione rivolgendogli la parola per chiedergli i motivi della recente felicità dell'ambasciatore. La risposta – il recente matrimonio della figlia con Michiel – gli aveva dato così occasione di celebrare Gradenigo e tutte le glorie delle famiglie alle quali gli sposi erano imparentati. Nelle varie ottave che compongono la poesia, il commediografo aveva avuto modo di colloquiare con diversi personaggi – un Cavaliere dell'Ordine di San Luigi, un Duca e una dama – informando anche loro del lieto evento e ravvivando le lodi dell'ambasciatore. Solo quando era riuscito a liberarsi da qualunque conversazione – ad un certo punto, l'attenzione di tutti era stata

---

<sup>284</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 907. La conversazione, in realtà, continua con altri ricordi di Venezia e, naturalmente, con la menzione degli illustri casati dei due sposi, brindando a loro nome.

<sup>285</sup> Ivi, p. 1062.

<sup>286</sup> Ivi, p. 924.

richiamata dall'arrivo del Re, che li aveva fatti allontanare nella cappella adiacente – Goldoni era riuscito a entrare nel merito della decorazione pittorica della galleria, in particolare della sua volta ad opera di Charles Le Brun:

In nove quadri di grandezza estrema,  
E in diciotto minor, di man del Bruno,  
Del secol dell'eroe diviso è il tema,  
Ed i fatti dipinti ad uno ad uno.  
Là combatte, là vince, al diadema  
Là Minerva obbedisce e là Nettuno,  
Là i rei punisce, là il perdon concede,  
Là gl'invalidi suoi premia e provvede<sup>287</sup>.

Il destino di Charles Le Brun – figlio d'arte e particolarmente precoce nel palesare il proprio talento – si era intrecciato con lo sfarzoso universo di Versailles solo nel 1672, a poco più di cinquant'anni, dopo decenni di committenze di alto livello. Formatosi in Francia sotto l'egida di François Perrier e di Simon Vouet, una volta terminato l'apprendistato il pittore si era perfezionato prima a Fontainebleau, copiando dal vivo i capolavori di proprietà della famiglia reale e, successivamente, a Roma, dove si era lasciato stupire dalle volte di Pietro da Cortona<sup>288</sup>. Il titolo di *Peintre Ordinaire du Roi* aveva inaugurato un felicissimo susseguirsi di committenze per la famiglia reale, guidate dal sovrintendente Nicolas Fouquet, che nel 1658 lo aveva voluto a capo della progettazione di tutti gli apparati decorativi di Vaux-le-Vicomte<sup>289</sup>. Dopo una breve – ma significativa, dal momento che si era occupato dell'appartamento del sovrano e della *Petite Galerie*<sup>290</sup> – parentesi al Louvre, nel 1672 il maestro si era dunque trasferito a Versailles per decorare alcuni ambienti della Reggia, ennesimi tasselli che avrebbero contribuito alla celebrazione del regno di Luigi XIV. Per motivazioni estranee al volere del pittore, i primi interventi non si erano rivelati particolarmente fortunati. Fino al 1676, l'attenzione dell'artista era stata completamente assorbita dalla progettazione delle strutture architettoniche e degli impianti decorativi della cappella, ma questa venne distrutta e, a seguito della morte di Jean-Baptiste Colbert, non più ricostruita<sup>291</sup>. Un esito

---

<sup>287</sup> Ivi, p. 930.

<sup>288</sup> R. Temperini, *I pittori del Re Sole*, in *La pittura in Europa. La pittura francese*, a cura di P. Rosenberg, II, Milano 1999, p. 351.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> Ivi, p. 355.

altrettanto infelice era spettato allo scalone degli Ambasciatori che, seppur portato a compimento tra il 1674 e il 1678, venne demolito dopo la morte di Luigi il Grande, durante il dominio del figlio<sup>292</sup>. Il progetto che più aveva suscitato ammirazione all'epoca era stato, comprensibilmente, quello della Galleria degli Specchi, inaugurato subito dopo la conclusione dei lavori per lo scalone e portato a termine in tutte le sue fasi nel 1784<sup>293</sup>. Anche la decorazione della Galleria degli Specchi – e, in particolar modo, della sua volta – si era inserita in quel meccanismo politico volto alla celebrazione dell'immagine di Luigi XIV, rappresentato dal pittore come «l'eroe perfetto, a metà strada fra storia e modernità, acclamato dal popolo e vincitore delle genti»<sup>294</sup> e, allo stesso tempo, un Dio in gloria, conferendo quasi alla galleria il tono di un luogo sacro<sup>295</sup>. Sul soffitto della Galleria, come opportunamente osservato da Goldoni, Le Brun aveva dispiegato in nove tele di considerevoli dimensioni e in diciotto più contenute i maggiori successi politici del regno del Re, dal 1661 al 1678<sup>296</sup>. Menzionando la presenza di Minerva, è probabile che Goldoni facesse particolare riferimento alla tela centrale, rappresentante proprio l'allegoria del potere centralizzato nelle mani del sovrano.

### III.3 I sonetti-ritratto

L'interesse nei confronti del ritratto in versi non è stata una novità tutta settecentesca; a partire dai sonetti di Francesco Petrarca, nei quali i ritratti erano essenzialmente idealizzati, la tradizione poetica italiana non aveva mai smesso davvero di immortalare con le parole i tratti di un individuo<sup>297</sup>. Il punto più alto di tale interesse si era raggiunto probabilmente nel 1620, con la pubblicazione de *La Galeria del Cavalier Marino, distinta in Pitture e Sculture*. Fingendosi guida di un immaginario museo, Giovan Battista Marino non era riuscito a esimersi dal mostrare al suo lettore la pinacoteca del presunto collezionista dove, tra quadri

---

<sup>292</sup> *Ibidem*.

<sup>293</sup> J. Thuillier, *I pittori di Luigi il Grande*, in *La pittura francese. Da Le Nain a Fragonard*, II, Losanna 1964, p. 100.

<sup>294</sup> L. Gallo, *La minoranza come elite. La solitudine dell'eroe' e la solitudine dell'artista come presa di coscienza di un nuovo, possibile, destino profetico per l'arte*, in *Diversità e minoranza nel Settecento*, atti del seminario (Santa Margherita Ligure, 2-4 giugno 2003), a cura di M. Formica e A. Postigliola, Roma 2006, p. 4.

<sup>295</sup> M. Gareau, *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, Paris 1992, p. 44.

<sup>296</sup> L. Marchesano, *Charles Le Brun and Monumental Prints in the Grand Manner*, in *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, a cura di L. Marchesano e C. Michel, Los Angeles 2010, p. 15.

<sup>297</sup> M. Dillon Wanke, *Riflessioni sulle tipologie del ritratto letterario e il ritratto dell'“Inclita Nice”, “Italianistica”*, 33, 2004, I, p. 33.

a tema storico e mitologico, spiccavano ritratti e autoritratti, dal Cavaliere raccontati in versi<sup>298</sup>.

Nel corso della seconda metà del Settecento si era consolidata, grazie al *Saggio sopra la pittura* (1762) di Francesco Algarotti, la necessità – da parte, in un primo momento, dei pittori – di uno studio puntuale dell'anatomia per massimizzare una resa realistica del corpo umano<sup>299</sup>. Tale consapevolezza era stata sottilmente colta negli ambienti intellettuali veneziani, i cui esponenti ben presto realizzarono la possibilità offerta dalla poesia di raggiungere il medesimo risultato, anche se con altri mezzi. Fra i primi a lasciarsi stuzzicare da questa “nuova” fonte di divertimento era stato proprio Gasparo Gozzi il quale, fingendo di assecondare le richieste di un pubblico immaginario, aveva condito il suo *Osservatore veneto* (1761) di quasi venti sonetti-ritratto<sup>300</sup>. Nel periodico, Gozzi aveva notato come le abitazioni dei suoi contemporanei fossero ricche di opere e non era riuscito a esimersi dal menzionare Pietro Longhi e, in particolare, la sua capacità di ritrarre «quel che vede con gli occhi suoi propri»<sup>301</sup>. Riconoscendo di non avere qualità artistiche, il conte si era rivolto pertanto a dei ritratti letterari, dove ad essere effigiati non erano degli individui specifici, ma tipi umani, in modo tale che chiunque potesse riconoscersi nei difetti caratteriali presentati<sup>302</sup>.

Confermandosi uomo del suo tempo, anche Carlo Goldoni aveva con delle riserve il gioco che tanto divertiva i suoi colleghi. La sua posizione in merito è ben esplicitata nella poesia – l'ennesima composta in occasione di una monacazione – *Per la solenne professione di Sua Eccellenza la sig. Maria Angela Eletta Memo nel nobiliss. Monistero della Celestia in Venezia*. Nel ricordare come, nel secolo precedente, i poeti si fossero serviti degli spunti forniti dallo stesso nominativo per tessere le lodi della donna – per assonanza, essi avrebbero associato Maria al mare o Lucia alle luci – o un tratto fisionomico per gli uomini – per il suo naso prominente, un gentiluomo era stato paragonato a san Carlo Borromeo – il nostro aveva in dubbio l'efficacia di tali allusioni, quantomeno nel Settecento:

Ma questi che si chiamano ritratti  
(Quando il nome si levi, e la famiglia),

---

<sup>298</sup> Ivi, p. 36.

<sup>299</sup> B. Kuhn, «*Farmi cogli occhi l'anotomia*»: i Ritratti dipinti senza pennello da Gasparo Gozzi e Isabella Teotochi Albrizzi tra patognomonìa e moralistica, in *La città dell'occhio. Dimensioni del visivo nella pittura e letteratura veneziane del Settecento*, a cura di B. Kuhn e R. Fajen, Roma 2020, p. 167.

<sup>300</sup> Ivi, p. 170.

<sup>301</sup> G. Gozzi, *L'Osservatore veneto. Periodico*, Venezia 1761, p. 28.

<sup>302</sup> Kuhn, «*Farmi cogli occhi l'anotomia*», cit., p. 172.

Non si può indovinar perché sien fatti.  
Cercano di destar la meraviglia  
Con pennellate valorose i vati;  
Ma il ritratto a che val, se non somiglia?<sup>303</sup>

È bene premettere, prima di proseguire con l'esposizione, che tali sonetti non sono stati inclusi in alcun tomo dei *Componimenti diversi*; una scelta comprensibile da parte dell'autore, trattandosi di versi composti per la sola occasione data dalla trama di un'opera teatrale. Il merito di averli considerati come veri e propri esercizi poetici spetta ancora una volta a Giuseppe Ortolani, che li ha inseriti nel tredicesimo volume – dedicato, per l'appunto, esclusivamente alla produzione poetica – della sua magistrale opera di raccolta. Il primo sonetto incluso è tratto, infatti, da *Il frappatore* (1757), la commedia confezionata da Goldoni per il noto Pantalone Cesare d'Arbes<sup>304</sup> che racconta le vicende di Tonin Bellagrazia. Le doti poetiche dell'ingenuo protagonista, un giovanotto veneziano circuito dal ruffiano Ottavio, vengono chiamate in causa nel tentativo di sedurre Rosaura, la sua promessa sposa. Dopo aver dimostrato di saper recitare, cantare e ballare, Tonin ammette – con grande sorpresa della donna – di saper perfino scrivere poesie (II, 12):

ROS. Caspita! Poeta ancora?  
TON. Vorla che ghe diga un sonetto?  
ROS. Lo sentirò volentieri.  
TON. Un ritratto in t'un sonetto. Pittor e poeta<sup>305</sup>.

Una volta introdotta la particolarità del sonetto – avendo realizzato un ritratto in versi, Tonin reclama a sé il duplice titolo di poeta e pittore – sorge in Rosaura, comprensibilmente, la necessità di conoscere l'identità della donna raffigurata; non si tratta, però, di un'altra pretendente, ma della nonna di Tonin, di cui Rosaura richiama i tratti giovanili.

Occhi belli, più bei della bellezza;  
Fronte, del Dio d'amor spaziosa piazza;

---

<sup>303</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 752.

<sup>304</sup> C. Alberti, *Goldoni*, Roma 2004, p. 86.

<sup>305</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, III, cit., p. 129.



Naso, maschio real della fortezza;  
Bocca, più dolce assae de una smeggiazza;

Petto, più bianco d'ogni altra bianchezza;  
Ondeselle d'un mar che xe in bonazza;  
Vita dretta e zentil, come una frezza;  
Fianchi, pan de botirro, o sia fugazza;

Man, puina zentil, che alletta e piase;  
Penin, fatto col torno, o col scarpelo;  
Gamba, d'un bel zardin colonna e base:

Quel che vedo, ben mio, xe tutto belo.  
Son pittor, son poeta, e me dispiase  
Che de più no so far col mio penelo<sup>306</sup>.

Nonostante una premessa non poi così lusinghiera, il sonetto-ritratto finisce per piacere alla promessa sposa, forse più di quelli recitati a memoria da Tonin subito dopo, riconducibili alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Al momento di annotare la poesia, Ortolani non ha osato ricondurre con sicurezza i versi a Teodora Raffi, moglie dell'impresario Girolamo Medebach e nota per impersonare proprio il ruolo di Rosaura, arrivando a retrodatare la stesura della poesia agli anni di gioventù di Goldoni<sup>307</sup>. Tale indecisione è stata scongiurata in sede di studio del secondo sonetto-ritratto riprodotto nel tredicesimo volume, redatto da Goldoni, in origine, per *Il poeta fanatico* (1750). Per scusarsi dell'impertinenza della moglie Corallina, Tonin Bellagrazia si ritrova a improvvisare un sonetto piaciuto al punto alla donna effigiata – Beatrice, la proprietaria di casa – da instillare in lei non solo una tolleranza nei confronti dell'arte poetica, finora ripudiata, ma anche un leggero affetto nei confronti del rimatore. È stata una precisa indicazione postillata dal commediografo nel testo dell'edizione Paperini a permettere a Ortolani di rivedere nei versi la fisionomia di Caterina Landi<sup>308</sup>, attrice nota proprio per il ruolo di Beatrice (II, 10):

Morbido e folto crin, fra il biondo e il nero,

---

<sup>306</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 157.

<sup>307</sup> Ivi, p. 965.

<sup>308</sup> Ivi, pp. 965-6.

Spaziosa fronte, e bianco viso e pieno,  
Occhio celeste, or torbido or sereno;  
Angusto labbro, rigoroso, austero.

Tenera e breve man, degna d'impero,  
Candido, bipartito, amabil seno,  
D'ogni proporzion corpo ripieno,  
Aria sprezzante, e portamento altero.

Questa è di voi visibile bellezza,  
Ma di gloria maggior degna vi rende  
La velata beltà, che più si apprezza:

Spirto, che tutto vede e tutto intende,  
Arte, che tutto brama e tutto sprezza,  
Cuore, che manda fiamme e non s'accende<sup>309</sup>.

Sfruttando appieno la possibilità concessa dall'intreccio – il punto focale è la fondazione di una società letteraria chiaramente ispirata all'Accademia dell'Arcadia, ma non altrettanto longeva – il commediografo ha distribuito diversi componimenti all'interno della commedia, ma quello oggetto di analisi è l'unico ascrivibile alla categoria dei sonetti-ritratto. Di fatto, Goldoni ha caratterizzato ciascun personaggio – salvo Beatrice, tutti versificano – con una forma poetica differente, dimostrando al contempo un'ottima conoscenza dell'arte, quantomeno a livello teorico. Nonostante le premesse e a prescindere dalle reali intenzioni del commediografo, con le sue associazioni ha finito inevitabilmente per stilare una sorta di gerarchia tra le varie espressioni poetiche. Se a Ottavio – principe dell'Accademia fittizia nonché protagonista della commedia – spettano le poesie eroiche e a Rosaura, la figlia, sonetti amorosi di ispirazione petrarchesca, a Corallina e Arlecchino toccano gli apologhi o i madrigali, mentre a Brighella la poesia maccheronica.

Sebbene incomprensibilmente esclusi dal tomo dedicato da Ortolani alla produzione poetica, i sonetti-ritratto sono comparsi nell'opera goldoniana in altri tre momenti, di seguito riproposti in base alla data di stesura della commedia di riferimento. L'occasione di verseggiare è infatti di nuovo fornita al commediografo dal personaggio di Leandro, il «poeta

---

<sup>309</sup> Ivi, p. 175.

ridicolo»<sup>310</sup> presente unicamente nel secondo atto de *Il contrattempo* (1753). Pur non ricoprendo, di fatto, un ruolo negativo nell'intreccio – la vicenda ruota attorno agli equivoci causati dalla loquacità di Ottavio, il protagonista –, agli occhi del lettore-spettatore Leandro risulta fastidioso e, non ultimo, egoista. L'interesse nei confronti delle sofferenze di Florindo, amante negato del permesso di sposare Rosaura, la donna di cui è invaghito, risulta fin da subito effimero; l'unica preoccupazione del poeta è di estorcere all'amico un giudizio positivo sull'ennesimo sonetto redatto. L'ostinazione di Leandro arriva al punto da proporre al povero Florindo – dichiaratamente troppo annebbiato per assolvere alla richiesta del rimatore – una lettura ad alta voce, in modo tale non far compiere allo sfortunato amante il minimo sforzo. Con non poca fatica, Florindo prova infine a confidare il proprio malessere, ma la poesia nuovamente rende vani i suoi tentativi (II, 12):

FLOR. [...] Voi conoscete il signor Pantalone de' Bisognosi.

LEAN. Sì, è uno de' miei mecenati.

FLOR. Sappiate che egli ha una figlia.

LEAN. Lo so, le ho fatto il suo ritratto.

FLOR. Il suo ritratto? Come?

LEAN. In quattordici versi<sup>311</sup>.

La soluzione proposta da Leandro per persuadere la giovane Rosaura consiste, con assoluta prevedibilità, nella composizione di un sonetto; davanti alla titubanza di Florindo, giunge in soccorso un vecchio componimento del poeta che già dal titolo – *Amante tenero a bella donna ch'è di cuor duro* – pare essere perfetto per l'occasione:

Donna, del vostro cor l'irato sdegno  
Nel mio povero sen fa strage assai.  
Dal momento primier, ch'io vi mirai,  
Rimasi come un duro sasso, un legno.

Di pensieri amorosi io son sì pregno;  
Che la testa, e il cervello io mi gonfiai;

---

<sup>310</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, IV, Milano 1969, p. 931.

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 964.

E non ho speme di guarir giammai;  
Se di dolce Triaca io non son degno.

Va l'Asia tutta, e va l'Europa in guerra.  
Ed io sol resterò misero amante,  
Co gli occhi al Cielo, e con i piedi in terra.

Oh nemica di fè macchina errante!  
Ecco amor, che v'innalza e che vi afferra.  
Globo voi siete, ed è Cupido Atlante<sup>312</sup>.

Del tutto incapace di nascondere il disagio provato nell'ascoltare i versi, Florindo si trova a declinare con cortesia il suggerimento di Leandro che, per riscattarsi, con uno stratagemma sottopone la poesia all'inconsapevole Ottavio. Il rancore suscitato dall'ennesimo rifiuto è tale da indurre non solo alla violenza, ma anche a smuovere un desiderio di vendetta (II, 13):

OTT. Che bestia! Oh che ignorantaccio! Si può far peggio? (*legge piano*)

LEAN. Signor mio...

OTT. Avete sentito questo sonetto?

LEAN. Sì, l'ho sentito.

OTT. Si è mai intesa una simile bestialità?

LEAN. Eppure...

OTT. Basta dire che sia di quel somaraccio di Leandro Zucconi.

LEAN. (Or ora gli metto le mani addosso). (*da sé*)<sup>313</sup>

Da questa prima analisi si potrebbe concludere che, nell'esercizio della forma poetica in esame, Goldoni si è ritrovato a favorire il solo universo femminile, esaltando di conseguenza un punto di vista strettamente legato alla bellezza o, in generale, all'aspetto esteriore. In realtà, il pretesto di sperimentare un ritratto virile, di taglio quasi psicologico, gli viene fornito nel momento di redigere la dedica alla commedia *Il raggiratore* (1757), rivolta al senatore Daniele Renier. Il commediografo esordisce con una classica lusinga nei confronti dell'aristocratico, affermato protettore e corrispondente del nostro, ma ben presto tali intenti vengono

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 965.

<sup>313</sup> Ivi, p. 966.

abbandonati per introdurre la figura di sua nipote, Cornelia Barbaro Gritti<sup>314</sup>, anch'ella aggregata all'Accademia dell'Arcadia con il nome di Aurisbe Tarsense. Se Goldoni ha avuto modo di poetare di nuovo, il merito era da ricondursi della donna che lo aveva sfidato a comporre dei versi per l'entrata in monastero di Angela Maria Renier, figlia del senatore e cugina di Aurisbe. I versi a breve presentati erano entrati a far parte in un primo momento dei *Componimenti poetici* della Barbaro Gritti (1757), raccolti proprio per celebrare l'occasione, e solo in un secondo momento erano stati aggregati da Goldoni nei *Componimenti diversi* (1764)<sup>315</sup>. Nella dedica a *Il raggiratore*, tuttavia, non hanno trovato posto le otto quartine iniziali della canzone di Aurisbe<sup>316</sup> – esemplari, in tal senso, i primi due versi: «Sta volta ve gh'ho in trappola, / De qua no me scampè» – riguardanti proprio l'invito esteso dalla donna a partecipare al duello in versi. Goldoni, infatti, si è limitato a riportare unicamente le strofe relative alla celebrazione del proprio protettore:

La xe sta Santa Zovene  
Fia de DANIEL RENIER.  
Ah? doveressi intenderme,  
Sé omo del mistier.

Savè chi el xe in Repubblica,  
Savè quel che l'ha fatto.  
Se no l'avessi in pratica,  
Ve fazzo el so ritratto.

El gh'ha una mente lucida,  
Un intelletto pronto,  
Che tutto rende facile,  
Che presto arriva al ponto.

El sa le cosse serie  
Trattar con precision;  
E po grazioso e lepidio

---

<sup>314</sup> Alla donna venne dedicata la commedia *La pupilla*, scritta nel 1756 ma data alle stampe per l'edizione Paperini solamente l'anno successivo.

<sup>315</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 1126

<sup>316</sup> Di seguito, il titolo esteso della poesia di Cornelia Barbaro Gritti: *In occasione che Sua Eccellenza la sig. Angela Maria Renier veste l'abito religioso nel nobilissimo Monistero di santa Caterina prendendo il nome di Maria Giovanna. Aurisbe Tarsense a Polisseno Fegejo. Canzone in lingua veneziana.*

El xe in conversazion.

Amigo sincerissimo,  
De cuor e de bon fondo,  
Che cerca, che desidera  
Far ben a tutto el Mondo.

Temperamento fervido,  
Che parla e che par bon,  
Che va talvolta in collera,  
Ma mai senza rason.

A comandar giustissimo,  
Prontissimo al dover,  
In casa soa filosofo,  
E sempre cavalier.

Fato el ritratto in piccolo,  
Più a sguazzo che a pastela,  
A vu ve lasso el merito  
De insoazar la tela<sup>317</sup>.

Dal canto suo, il commediografo non aveva mancato di rispondere a tale invito, arrivando a celebrare il suo storico committente con la *Risposta ad Aurisbe Tarsense di Polisseno Fegejo*. Sebbene depurato di quella sottile critica sociale – il noviziato della cugina fu un felice pretesto per ricordare al pubblico l’eterna subordinazione delle donne – caratterizzante i versi della poetessa, il componimento di Goldoni si pone perfettamente in linea con la poesia che aveva dato inizio alla sfida. Al momento di riportare le proprie rime nella dedica, egli manca di inserire le strofe non strettamente attinenti all’esaltazione della figura del senatore, in assoluta coerenza con l’operazione svolta per la poesia precedente. Pertanto, dopo aver omaggiato la propria sfidante, il commediografo si premura di «insoazar la tela», proprio come richiesto:

M’ha consolà moltissimo,

---

<sup>317</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., pp. 4-5.

Vero cussì, e ben fatto,  
D'un Cavalier che venero  
El nobile ritratto.

Ma se m'avè dà el carico  
D'averlo a insoazar,  
So le mie forze, e dubito  
L'immagine guastar.

Pur della tela al margine  
Farò un breve contorno,  
Una soaza semplice  
Mettendoghe d'intorno.

El Cavalier magnanimo  
Protegge i Letterati,  
Col spirito, coll'animo  
Col cuor dei Mecenati.

Né amante delle lettere  
L'è sol per complimento.  
Ma el stima le bell'opere  
Per genio e per talento.

Delle virtù dell'anima  
Conoscitor perfetto,  
Co la costanza el supera  
Ogni più vivo affetto.

Onde del cuor medesimo  
Staccandose una parte,  
A Dio, che la desidera,  
La dona e la comparte<sup>318</sup>.

---

<sup>318</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 5.

Così come per la poesia di Aurisbe, allo stesso modo – per non distogliere l’attenzione del lettore dall’obiettivo primo della dedica – Goldoni evita di riportare, come sottolineato, anche le quartine successive, relative strettamente alla monaca.

In ultimo, scritta per la compagnia di Zola Pedrosa sotto la guida del marchese Francesco Albergati Capacelli, *La donna bizzarra* (1758) è il felice pretesto usato da Goldoni per esercitare nuovamente l’arte poetica, tanto per la sua impostazione – la commedia è stata scritta in versi martelliani – quanto per la stessa caratterizzazione di uno dei personaggi. Tra i pretendenti di Ermelinda, la contessa vedova protagonista dell’opera, spicca infatti don Fabio, un uomo non più nel fiore degli anni che ha attirato l’attenzione della donna proprio per le sue qualità intellettuali. Dopo ben tre giorni di mancati corteggiamenti, il poeta ha la necessità di riscattarsi presentando alla potenziale futura sposa dei nuovi versi. Tale richiesta da parte della dama suscita sensazioni diverse nel capannello di persone riunito attorno a lei, dal lieve imbarazzo della baronessa Amalia – l’amica della contessa ammette senza remore di non intendersene di poesia – al fastidio del capitano Gismondo. Don Fabio, tuttavia, è pronto a soddisfare i desideri della vedova (II.5):

FAB. Dirò, se permettete, una canzon che ho fatto:

Sarà di bella donna un semplice ritratto.

Nice è il nome poetico, che usar si suol da noi.

Ma il ritratto di Nice l’originale ha in voi. (*alla Contessa*)

CON. In me? (*pavoneggiandosi un poco*)

FAB. Sì, mia signora.

CON. Don Fabio, i vostri carmi

Non gettate sì male. Troppo volete alzarmi.

Sentite, Baronessa? fa il mio ritratto in rima.

La bontà di don Fabio ha per me della stima.

Con rossore i suoi versi udire io mi apparecchio;

Capitan, vi consiglio di chiudervi l’orecchio.

CAP. Anzi il vostro ritratto ho di sentir desio;

Oh, se fossi poeta, lo vorrei far anch’io.

Ma no, se fossi tale, quale il mio cuor mi brama,

Ritrar la bella effigie vorrei di questa dama<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 1179.



Solo a questo punto, certo di avere l'attenzione – e forse una punta di invidia, a giudicare dal desiderio espresso dal capitano – della compagnia, don Fabio si sente legittimato a proseguire con la declamazione della sua composizione poetica.

FAB. Dirò per obbedirvi. Priegovi a compatire.

Colle tue piume, Amore,  
Forma gentil pennello;  
Tu, veritier pittore.  
Fingi di Nice il bello,  
E la perpetua tela  
Sia degli amanti il cor<sup>320</sup>.

Malgrado le premesse iniziali, rafforzate dalle aspettative della contessa, la poesia ostacola non poco la possibilità di ascrivere il componimento nella categoria in esame, non solo per la sua struttura ma anche per lo stesso argomento. È pur vero che, sin dall'inizio, la poesia non viene presentata agli astanti come sonetto, bensì come canzone, la cui strofa è composta da soli sei versi, quattro a rima alternata e i restanti sciolti. Tale metrica viene riproposta anche dopo la breve interruzione per dar spazio alle critiche della baronessa e del capitano.

Scegli la rosa e il giglio  
Per colorire il volto;  
Puoi, per formare il ciglio,  
L'oro stemprar disciolto;  
E il candido alabastro  
Per colorire il sen<sup>321</sup>.

Pur volendo sorvolare su tale questione, allontanandosi notevolmente dagli esempi visti in precedenza, la poesia assume i tratti di un'invocazione diretta a un pittore; servendosi di un pennello realizzato idealmente con il piumaggio di Cupido, è l'innominato ritrattista – e non, quindi, don Fabio – l'uomo preposto ad immortalare i tratti della donna. L'evocativa

---

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> Ivi, p. 1180.

immagine del dio dell'amore direttamente coinvolto nella realizzazione di un ritratto non è nuova nella produzione poetica goldoniana; il suo precedente – non databile con certezza, ma ascrivibile per Ortolani tra i primi esperimenti poetici di Goldoni, precedenti quindi al 1748 – è un componimento di cui non si conosce altro che il titolo, *La bella brunetta*.

Amor, un giorno che ritrar volea  
Ne' miracoli suoi forma sincera,  
Studiò compor effigie propria e vera,  
Che spiegasse quel bel ch'egli intendea.

Ei che, astuto garzon, amar solea,  
L'oscura notte a' suoi piacer foriera,  
Scolpì corpo gentile, e poscia nera  
Colorì con piacer la bella idea.

Di foco egli si pasce, e a lei di foco  
Nel sen gli pinse il cor, onde colei  
Si vedeva nel volto arder non poco.

Gli pinse i stral negli occhi, e ne' capei  
Pinseglì i lacci, ov'ei si prende gioco;  
Bruna la pinse, e ne fe' un dono a' Dei<sup>322</sup>.

Se nella breve poesia recitata nel contesto della commedia Cupido svolge solo un ruolo marginale nella realizzazione del ritratto, ne *La bella brunetta* è egli stesso l'artefice materiale dell'opera. Guidato dal desiderio di mostrare alle altre divinità la propria visione del bello, per una volta il dio dell'amore si spoglia del ruolo di semplice amante e, in una notte buia, si serve del pennello – con il quale scolpisce, non solo dipinge – per dare vita alla personificazione della bellezza. È bene sottolineare come questa nuovo indirizzo preso dalla poesia aveva invaghito anche la generazione successiva a Gasparo Gozzi e Carlo Goldoni, arrivando ad avere successo anche nei primi decenni dell'Ottocento. Esemplari, in tal senso, sono le varie edizioni – la forma finale giunse solamente nel 1826, dieci anni prima della

---

<sup>322</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XIII, cit., p. 17.

scomparsa della sua autrice – dei *Ritratti* di Isabella Teotochi Albrizzi<sup>323</sup>. A differenza dei sonetti gozziani, la poetessa aveva ritratto gli uomini che frequentavano il suo salotto<sup>324</sup>. Differente, invece, è stato il percorso intrapreso da Ugo Foscolo che, su modello del *Sublime specchio di veraci detti* di Vittorio Alfieri, aveva preferito ritrarre in versi la propria effigie, immortalata nel sonetto-(auto)ritratto *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti* (1801)<sup>325</sup>.

---

<sup>323</sup> Kuhn, «*Farmi cogli occhi l'anotomia*», cit., pp. 170-171.

<sup>324</sup> S. Dalton, *Searching for virtue: physiognomy, sociability, and taste in Isabella Teotochi Albrizzi's Ritratti*, "Eighteenth-Century Studies", 40, 2006, I, p. 85.

<sup>325</sup> D. Donati, *Foscolo fra rievocazione e sperimentalismo*, "Studi sul Settecento e l'Ottocento", 8, 2013, p. 145.

## CAPITOLO IV.

### La produzione teatrale

Alla luce di quanto appurato nei capitoli precedenti – esemplari, questi, del ruolo d'onore ricoperto dall'arte nella quotidianità del commediografo – non dovrebbe sorprendere la presenza di riferimenti al panorama artistico anche nella ben più celebre produzione teatrale. Contando quasi centoventi commedie e di un numero complessivo di settanta drammi giocosi per musica e intermezzi<sup>326</sup>, il teatro di Carlo Goldoni è pregno non solo di figure di intendenti d'arte, o quantomeno delle loro caricature, ma anche di importanti nomi della storia dell'arte, indicativi della percezione del nostro sulle attitudini collezionistiche del tempo. Ricoprendo un ruolo non di poco conto nei suoi interessi economici, risulta imprescindibile inaugurare la trattazione con l'analisi delle dediche – fondamentali, com'è ovvio, per assicurarsi una retribuzione<sup>327</sup> – premesse, assieme alle prefazioni, ai testi teatrali destinati alla pubblicazione. Limpida dimostrazione della cultura goldoniana, le lettere di dedica hanno acceso l'interesse degli studiosi soltanto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, presentandosi ai loro occhi come dei veri e propri esercizi di stile<sup>328</sup>. Salvo un'unica eccezione – la lettera rivolta al suocero Agostino Connio, dedicatario della commedia *La donna sola* – il registro utilizzato da Goldoni è strettamente formale. Ai fini del presente elaborato, è interessante notare non solo la consueta celebrazione del protettore o della sostenitrice, delle virtù e della sua illustre discendenza<sup>329</sup>, ma anche l'amore nei confronti delle Belle Arti e le eventuali collezioni o raccolte presenti nelle loro abitazioni. Coerentemente con quanto evidenziato nei componimenti poetici e nell'epistolario, ancora una volta l'occhio del commediografo si focalizza – tanto nelle dediche quanto nei testi teatrali – perlopiù sulla pittura e, in particolare, sulla ritrattistica.

---

<sup>326</sup> T. Emery, *La riforma goldoniana tra commedie e libretti e la riscrittura de «La gualda»*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, atti del convegno (Venezia 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia 1995, p. 261.

<sup>327</sup> V. Gallo, «Devotissimo e obbligatissimo servitore...». *Forme e teoria della dedica goldoniana*, “Studi goldoniani”, 15, 2018, p. 13.

<sup>328</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>329</sup> P. Spezzani, *La lettera di dedica delle «Femmine puntigliose» e l'elogio goldoniano di Firenze*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. Borghello, M. Cortelazzo e G. Padoan, Padova 1991, p. 678.

#### IV.1 I cenni artistici presenti nelle dediche e nelle prefazioni

Nel tessere le lodi dei sostenitori invocati a protezione di un determinato testo teatrale, Goldoni si è ritrovato in più occasioni a menzionare il loro interesse artistico. È tuttavia necessario sottolineare come una propensione nei confronti dell'arte e della scienza non fosse un requisito imprescindibile per guadagnarsi la stima del commediografo. Tale constatazione emerge chiaramente nella lettera rivolta ai lettori posta in apice della tragicommedia *Irvana in Ispaan*, dove il nostro celebra la memoria del suo editore, Francesco Pitteri. Dopo una commovente lode delle sue qualità personali, nonché dell'incessante lavoro per assicurare uno stile di vita dignitoso alla sua famiglia, Goldoni ricorda la sua straordinaria bravura «nell'arte Libreria, e quantunque a fondo non istruito nell'arti e nelle scienze, sapea distinguere il buono, e conosceva dei libri qualcosa più del frontespizio e dei prezzi»<sup>330</sup>.

Interrogandosi sui requisiti che un gentiluomo deve soddisfare per essere degno di tale nome, nella dedica del 1753 a *Il cavaliere di buon gusto* Goldoni giunge a stilare una copiosa lista di qualità personali, tra le quali spiccano – oltre al contegno, l'altruismo e la cortesia – l'amore per la letteratura e l'«inclinazione per le belle Arti»<sup>331</sup>. A giudizio del nostro, tuttavia, risulta alquanto complicato riscontrare tutti questi meriti in un unico individuo, eppure Giovanni Mocenigo, il protettore designato per la commedia e futuro ambasciatore della Serenissima a Parigi<sup>332</sup>, non solo soddisfa perfettamente tale esigenza, ma la valica. La dedica continua, come prevedibile, con la celebrazione dell'illustre famiglia di Mocenigo e del felice matrimonio con Caterina Loredan, senza fare alcun riferimento alla propensione artistica del suo sostenitore. Allo stesso modo, al momento di decidere un dedicatario a cui rivolgersi per la commedia *Il medico olandese*, la scelta ricade sul principe Alessandro Ruspoli, uno dei suoi sostenitori romani<sup>333</sup>. La ragione risiede nell'opera stessa, dove a essere derisi sono i finti luminari della scienza; dal momento che il nobiluomo «amando [...] le Scienze e le belle Arti, si sarà abbattuta più d'una volta in simili originali, che affrettano di sapere, e disonorano i Letterati»<sup>334</sup>, il nostro è convinto di poter scatenare il riso nel suo dedicatario. Una simile situazione si può rilevare nella lettera de *La donna di governo*, presente nell'ottavo volume

---

<sup>330</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, IX, Milano 1960, p. 672.

<sup>331</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, III, cit., p. 413.

<sup>332</sup> Alberti, *Goldoni*, cit., p. 161.

<sup>333</sup> Sui rapporti tra il commediografo e la Città Eterna si vedano G. Di Maio, *L'occasione romana di Carlo Goldoni*, "Studi Romani", 15, 1967, 2, pp. 149-172; F. Angelini, «In maschera voi siete / Senza maschera al volto?». *Note su Goldoni*, Roma 2012, in part. pp. 123-136; V. G. A. Tavazzi, *La partenza di Goldoni per Roma. Fra reti diplomatiche, rapporti personali e pratica del teatro*, "Studi (e testi) italiani", 46, 2021, pp. 33-69.

<sup>334</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, VI, Milano 1960, p. 370.

dell'edizione veneziana di Francesco Pitteri (1761), dove il nostro reclama il sostegno economico del conte Cornelio Pepoli, senatore e precustode della Colonia Renia – l'Arcadia bolognese – con il nome di Cratejo Erasiniano<sup>335</sup>. Dopo il classico elogio della sua dinastia e dell'unione con Marina Grimani, Goldoni procede dunque a enumerare le qualità e le passioni del nobiluomo, sottolineando che «ama le scienze, e possiede e coltiva le belle arti, e sopra tutto le stanno a cuore la Religione, la pietà e il buon costume»<sup>336</sup>. Lo stesso schema viene riproposto nella dedica, presente nel medesimo tomo, de *La donna forte*, diretta al conte Girolamo Tornielli. Del nobiluomo, il nostro ricorda «da [...] notissima letteratura, estesa non meno alle profonde scienze, che alle belle lettere, e alle belle arti»<sup>337</sup>, passioni comunque oscurate dalla sua chiara predilezione nei confronti della poesia. Ancora una volta, «L'amor delle lettere, il diletto delle belle arti»<sup>338</sup> vengono chiamati in causa nella lettera rivolta al conte Prospero Valmarana<sup>339</sup>, dedicatario del *Tigrane*, un dramma per musica redatto per il Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. Un lieve cambiamento è invece percepibile nella filosofica dedica anteposta a *Le femmine puntigliose*, diretta al cavaliere Francesco Orazio de' Medici. Nell'elencare i dodici requisiti che potrebbero assicurare la felicità dell'uomo – tutti posseduti, com'è naturale, da Medici – Goldoni pone esattamente nel mezzo il paese natio. Tale constatazione gli permette di dilungarsi in una lode nei confronti della città di Firenze e, in generale, dell'intera regione; lode «che non trova riscontri complessivi così precisi e dettagliati in altri luoghi della sua sterminata produzione teatrale, memorialistica, epistolare»<sup>340</sup>. Il commediografo si rammarica per coloro che sono venuti al mondo «in un paese tiranno, in un paese incolto, in un clima infelice»<sup>341</sup>, ma tale sfortuna non riguarda chi può vantare nascita nel Granducato di Toscana e, in particolare, nella sua capitale:

Nulla manca a Firenze [...]. La situazione è amena, il clima è dolcissimo, le vie spaziose e piane, i magnifici Tempi, i sontuosi Palagi, le pubbliche grandiose fabbriche, i ponti, il regal fiume, le Gallerie stupende, le Biblioteche, le statue, i

---

<sup>335</sup> S. Benedetti, «*Ut pictura philosophia*: fortuna settecentesca della *Tabula Cebetis*», «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, p. 222. Sulla Colonia Renia si veda *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena 1988.

<sup>336</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, VII, cit., p. 82.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>338</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, XII, Milano 1964, p. 772.

<sup>339</sup> La sua effigie rientra tra le tre «figure aggraziate e quasi civettuole» ritratte da Alessandro Longhi (N. Ivanoff, *I ritratti dell'Avogaria*, «Arte Veneta», 8, 1954, p. 280). Nel ritratto, Prospero Valmarana appare assieme agli avogadori Alvise Renier e Vincenzo Donà.

<sup>340</sup> Spezzani, *La lettera di dedica delle «Femmine puntigliose»*, cit., p. 683.

<sup>341</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., pp. 1113-1114.

Giardini, le amenissime Ville, i Teatri, i pubblici divertimenti son forti attrattive de' forestieri, che non solo vengono di lontano per vagheggiarla, ma lungamente vi si trattengono per goderla<sup>342</sup>.

Dedicando l'opera in versi martelliani *Il cavalier Giocondo* all'abate genovese Carlo Innocenzo Frugoni, il nostro non può esimersi dal menzionare il suo talento come rimatore e come prosatore, ma curiosamente evita di ricordare la sua appartenenza all'Accademia dell'Arcadia, dove figurava con il nome di Comante Eginetico<sup>343</sup>. Goldoni ne ricorda però la nomina quale Segretario perpetuo dell'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura di Parma per decisione del duca Filippo di Borbone, del quale sottolinea l'interesse nei confronti della «felicità dei Popoli, ed all'avanzamento delle lettere e delle belle arti»<sup>344</sup>. Nella medesima lettera, il commediografo menziona naturalmente il ruolo fondamentale del Duca nella promozione della propria produzione teatrale, creando – pur distanziandosene subito dopo – un diretto paragone tra quest'ultima e quanto praticato nell'Accademia:

M'ingegno anch'io di dipingere e di scolpire le immagini caricate del nostro Secolo, e di architettare colla fantasia inventrice sui modelli delle umane avventure, ma la Comica Scuola non ha a che fare colle arti pratiche di cui parliamo<sup>345</sup>.

Un felice contributo all'immedesimazione del nostro nel ruolo di pittore deve sicuramente imputarsi a Voltaire. Nell'«Autore a chi legge» della *Pamela maritata* – commedia, per l'appunto, dedicata all'illuminista –, Goldoni rievoca il principio di un'epistola siglata dal francese nel 1760, nella quale questi si era rivolto al commediografo definendolo «Pittore e Figlio della Natura»<sup>346</sup>. A partire da questa lettera rivolta ai lettori, il commediografo si è ritrovato in più occasioni a sfruttare il piacevole paragone tra il proprio mestiere e quello del pittore. Nella dedica anteposta alla commedia in versi *Il festino*, diretta al celebre Pietro Verri – anch'egli membro di una colonia dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Midonte Priamideo –, Goldoni menziona i giudizi subiti per aver introdotto nel proprio teatro più dialetti e addirittura francesismi, intaccando così la lingua italiana. A parer suo, l'attenzione

---

<sup>342</sup> Ivi, 1114.

<sup>343</sup> F. Dorsi, G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Milano 2000, p. 157.

<sup>344</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, V, Milano 1959, p. 852.

<sup>345</sup> Ivi, p. 853.

<sup>346</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VII, cit., p. 423.

dei critici dovrebbe piuttosto mirare a decretare se egli «abbia eseguiti i precetti de' gran Maestri dell'arte, la nostra età dipingendo, come essi hanno le età loro dipinte»<sup>347</sup>. Il nostro ricorda inoltre come, davanti all'interrogativo riguardante l'uso della prosa o della poesia in commedia, Verri si fosse dimostrato indifferente, a patto che «in una o nell'altra maniera conservi il carattere, il verisimile, la condotta, condannando assai giustamente quegli ornamenti di stile [...] e tolta via la vernice, il quadro resta difforme»<sup>348</sup>. Dimostrandosi più che consapevole di star ritraendo la società a lui contemporanea alla pari di un pittore, Goldoni rinnova questa comparazione nella lettera rivolta ai lettori della commedia *Una delle ultime sere di carnevale*, presente nel sedicesimo volume dell'edizione di Giambattista Pasquali (1778). Nel presentare i suoi personaggi, il commediografo ne sottolinea l'estrema vicinanza con le donne e gli uomini della sua realtà, con i loro pregi e i loro difetti. A suo giudizio, tale espediente, «aggiunto alla pittura del sistema e del costume di quel cetto di persone, che ho introdotte in quest'opera, basta [...] per dar materia ad una Commedia, anche senza il merito dell'allegoria»<sup>349</sup>. Tutto ciò, riprendendo le parole di Ettore Caccia, non fece altro che contribuire al «mito pur fascinoso di un Goldoni pittore malinconico e insieme gioiosamente innamorato della sua bella Venezia»<sup>350</sup>, particolarmente apprezzato a partire dalla fine dell'Ottocento.

Com'è evidente, nelle dediche finora trattate, il nostro non si è dilungato nell'esaltare l'interesse artistico dei suoi protettori, delle sue sostenitrici e, in generale, di coloro ai quali ha voluto intitolare il proprio lavoro. Si tratta, tuttavia, di un numero esiguo di casi; ai fini del presente discorso, assumono un'importanza rilevante quelle lettere nelle quali vi è un'esplicita menzione di opere d'arte, artisti e collezionisti del suo tempo. Come precedentemente accennato, Goldoni ritorna a lodare le qualità artistiche di Marco Alvisi Pitteri nella dedica anteposta a *Il frapportore*, una delle commedie presenti nel decimo volume dell'edizione fiorentina, dato alle stampe nel 1757<sup>351</sup>. Dopo aver ricordato l'incisione predisposta per il primo tomo pubblicato dagli eredi Paperini, tratta dal disegno di Giambattista Piazzetta, il commediografo procede dunque a stilare un brevissimo catalogo delle opere a suo giudizio più notevoli dell'incisore:

---

<sup>347</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, V, cit., p. 433.

<sup>348</sup> *Ivi*, p. 434.

<sup>349</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, VIII, Milano 1964, p. 207.

<sup>350</sup> E. Caccia, *Carattere e caratteri nella commedia di Carlo Goldoni*, Firenze 1967, p. 16.

<sup>351</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 1204.



Quattro soli Ritratti si contano fra la serie preziosissima de' vostri Rami in grande, quello cioè dell'ornatissimo Signor marchese Scipione Maffei, quello del celebrato Piazzetta, il vostro elegantissimo ed il mio sopraddetto. Quale opinione non avrà il mondo per me avvantaggiosa, veggendo la mia effigie andar del pari con quelle di sì grandi uomini<sup>352</sup>

Seguendo le puntuali direttive del nostro – rivelatrici, inevitabilmente, di una non esigua conoscenza del catalogo dell'artista – è possibile identificare con chiarezza i quattro ritratti citati. La prima menzione si riferisce, infatti, al *Ritratto di Scipione Maffei* inciso da Pitteri su disegno di un pittore veronese, Francesco Lorenzi, quando ormai l'effigiato era profondamente anziano, se non addirittura già deceduto<sup>353</sup>. È verosimile pensare che il contatto tra l'incisore e il pittore sia avvenuto durante il soggiorno lagunare di quest'ultimo, svoltosi tra il 1745 e il 1750. Durante la permanenza a Venezia, infatti, Lorenzi non solo è riuscito a frequentare la bottega di Giambattista Tiepolo, ma anche la celeberrima scuola di disegno tenuta sin dal 1722 da Giambattista Piazzetta a San Zulian<sup>354</sup>. Nel ritrarre le sembianze del nobiluomo veronese, la coppia di artisti è riuscita perfettamente a cogliere «l'autorevolezza pensosa del volto»<sup>355</sup>, ravvivato da un luminoso raggio di sole proveniente da sinistra. Successivamente, Goldoni non può evitare di menzionare il *Ritratto di Giambattista Piazzetta*, inciso da Pitteri a seguito della scomparsa del pittore (1754), ennesima testimonianza del sodalizio artistico e personale tra i due artisti<sup>356</sup>. Il nostro conclude ricordando il *Ritratto di Marco Pitteri* inciso dallo stesso su disegno di Piazzetta e, in ultimo, la propria effigie, già celebrata nella lettera analizzata nel secondo capitolo del presente elaborato. Dopo aver ricordato come l'apprezzamento nei confronti dell'incisore non sia rimasto limitato unicamente alla penisola, ma abbia valicato le Alpi – in particolare, Goldoni ricorda come tutta l'alta società europea si affidi a lui per riprodurre i suoi quadri –, il nostro prosegue con

---

<sup>352</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 91.

<sup>353</sup> S. Marinelli, *La posa degli Illuminati: sull'iconografia di Scipione Maffei e Alessandro Pompei*, in *Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico*, a cura di P. Marini, Verona 1982, p. 88.

<sup>354</sup> A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 24, 2000, p. 164. Lo stesso autore ha reso nota l'autobiografia dell'artista nel contributo *L'autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, "Arte Veneta", 48, 1996, pp. 127-135. Per il catalogo dell'artista si vedano, invece, *Francesco Lorenzi (1723-1787): gli affreschi*, catalogo della mostra (Mozzecane, villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002 - 19 gennaio 2003), a cura di I. Chignola, s.l. 2002; *Francesco Lorenzi (1723-1787): dipinti e incisioni*, catalogo della mostra (Mozzecane, villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002 - 19 gennaio 2003), a cura di I. Chignola, s.l. 2002.

<sup>355</sup> Succi, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo*, cit., p. 314, cat. 389.

<sup>356</sup> Ivi, p. 315, cat. 392.

una doverosa menzione a Piazzetta, lasciando intendere il contributo recato dall'incisore alla fama del pittore:

Infatti il già lodato Piazzetta sarà famoso per tutti i secoli per le opere insigni del suo pennello, ma più ancora per le rinomate incisioni vostre, onde avete arricchito il pubblico coi suoi pensieri scolpiti, de' quali chi è, che amante sia del disegno, che non ami di provvedersi e non sappia di avere in essi il più bell'ornamento di uno studio, di una camera, di un ritiro?<sup>357</sup>

Il ricordo dell'operato di Pitteri prosegue con il doveroso riferimento alla collaborazione con Pietro Longhi, da collocarsi, come precedentemente appurato in questa sede, solo in seguito alla morte di Piazzetta:

Fortunato sarà egualmente il nostro comune amico celebratissimo Pietro Longhi, Pittore insigne, singolarissimo imitatore della natura, che, ritrovata una originale maniera di esprimere in tela i caratteri e le passioni degli uomini, accresce prodigiosamente la gloria dell'arte della Pittura, che fiorì sempre nel nostro Paese. Fortunato egli pure, voleva dire, poiché intraprendeste Voi a intagliare l'opera insigne dei *Sette Sacramenti* in sette quadri mirabilmente da lui disegnati, e così al vivo espressi, che meritano certamente per onor suo e per gloria nostra essere al pubblico comunicati<sup>358</sup>.

Il riferimento, più che puntuale, è alla serie longhiana solitamente racchiusa sotto il titolo di *Sacramenti*, la cui rappresentazione sequenziale risulta a tutti gli effetti un'eccezione quantomeno nella prima metà del Settecento<sup>359</sup>. Spogliandoli da eventuali «sentimentalismi od atteggiamenti mistici»<sup>360</sup>, il pittore ha rappresentato i Sacramenti come dei comuni e naturali momenti del vissuto quotidiano dei suoi contemporanei, senza privarli tuttavia di una sottilissima ironia di fondo. Al momento di tradurre in incisione i sette quadri, Pitteri ha aggiunto alla serie *La Sacra Famiglia*, riprendendo un dipinto scomparso del pittore<sup>361</sup>.

---

<sup>357</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 92.

<sup>358</sup> Ivi, p. 92.

<sup>359</sup> A. Drigo, in *Pietro Longhi*, cit., p. 154, cat. 72.

<sup>360</sup> Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, cit., p. 183.

<sup>361</sup> A. Dorigato, in *Pietro Longhi* cit., p. 208, cat. 96.2. Per un'esposizione dettagliata dei quadretti longhiani, si veda *Pietro Longhi. Gabriel Bella. Scene di vita veneziana*, catalogo della mostra (Venezia,

Nonostante le dimensioni leggermente più contenute, i rami di Pitteri «presentano le immagini nello stesso verso delle tele»<sup>362</sup>, riproducendo quindi con assoluta fedeltà le opere originali. La dedica si profila uno strumento prezioso anche per capire la genesi stessa della serie incisoria; a giudicare dalle parole di Goldoni, il *corpus* longhiano ripreso da Pitteri, seppur promosso tramite sottoscrizione, non era ancora stato oggetto di pubblicazione<sup>363</sup>. La lettera, infatti, seppur pubblicata nel 1757, è stata redatta dal commediografo ben due anni prima, il che permette di trovare un «sicuro *terminus ante quem* nella data 1755-57»<sup>364</sup>.

Un'occasione per ribadire la propria attenzione nei confronti dei tesori custoditi all'interno dei palazzi nobiliari viene fornita al nostro dalla dedica anteposta a *La castalda*, una commedia recitata per la prima volta sui palchi veneziani nel 1751. Ufficialmente rivolta a Marcello Giuseppe (Marcellino) Durazzo, l'ultimo membro della famiglia posto a capo della Repubblica di Genova<sup>365</sup>, la lettera in realtà si apre con un commovente ricordo del compianto Girolamo Ignazio Durazzo, suocero e, allo stesso tempo, zio del dedicatario, dal momento che quest'ultimo ne aveva sposato l'unica figlia, Maddalena<sup>366</sup>. Con non poco imbarazzo, Goldoni ammette di non aver mai espresso pubblicamente la propria gratitudine nei confronti del sostenitore scomparso e, pertanto, si concede di porvi rimedio. Ad ogni modo, ciò che emerge sin dai primi paragrafi è l'auspicio, da parte del nostro, che il sostegno di Girolamo Ignazio Durazzo si rinnovi con il genero, riconosciuto estimatore del suo teatro<sup>367</sup>. Fin da subito, le lodi riservate a Marcello Durazzo – al momento della dedica, non ancora insignito della carica dogale – si fondono con quelle dirette a Genova, un luogo sicuramente caro al commediografo dal momento che diede i natali alla moglie Nicoletta Connio. Della città, in particolare, vengono ricordate le opere assistenziali nei confronti delle fanciulle prive di dote, in perfetta linea con i principi del cattolicesimo<sup>368</sup>. Una volta esauriti gli elogi rivolti al territorio, il commediografo procede quindi a ricordare la splendida dimora

---

Palazzo Grassi, Palazzo Aperto, 18 febbraio - 1 maggio 1995), a cura di G. Busetto, Milano 1995, pp. 64-79, catt. 16-22.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> Ivi, p. 209.

<sup>364</sup> M. Dazzi, in *Catalogo della pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, a cura di M. Dazzi e E. Merkel, Vicenza 1979, p. 90, cat. 185.

<sup>365</sup> D. Puncuh, *Una famiglia di successo: i Durazzo*, in *All'ombra della lanterna. Cinquant'anni tra archivi e biblioteche: 1956-2006*, a cura di A. Rovere, M. Calleri, S. Macchiavello, Genova 2006, p. 320.

<sup>366</sup> N. Maffioli, *Osservazioni sui resti della raccolta di Giacomo Durazzo ambasciatore Cesareo a Venezia*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 23, 1999, p. 88.

<sup>367</sup> Specificando la diretta ascendenza di Marcello Giuseppe (Marcellino) Durazzo – ricordato, per l'appunto, come figlio di Gian Luca – il commediografo ha sollevato così i suoi lettori da ogni eventuale equivoco dato dalla frequente omonimia presente nel casato genovese.

<sup>368</sup> Spezzani, *La lettera di dedica delle «Femmine puntigliose»*, cit., p. 679.

di Durazzo; pur non entrando nel merito della conformazione architettonica dell'edificio, da profano, Goldoni si limita in un primo momento a ricordare come nel palazzo, dotato anche di un teatro ad uso domestico, «splendono [...] gli ori e gli argenti, e le preziose suppellettili sono in delizioso ordine distribuite»<sup>369</sup>. Il riferimento più interessante – e sicuramente indicativo dei tentativi del nostro di rendere sempre più palese un certo grado di conoscenza artistica – segue nell'immediato, dopo una doverosa menzione della moglie Maddalena e l'ennesimo ricordo di Girolamo Ignazio:

Genova è una città che abbonda di superbi palazzi, e quello di V. E, per la vastità e per l'architettura, è uno de' più cospicui. Corrisponde all'esterior della fabbrica la preziosità degli arredi [...]; le pitture sono singolarissime, fra le quali il magnifico quadro di Paolo Veronese, una delle più belle opere di sì eccellente Autore; e i lavori, e i disegni, e le gioje formavano un apparato piacevole e maraviglioso<sup>370</sup>.

Pur non dilungandosi nella descrizione iconografica dell'opera, trattandosi dell'unico esemplare di Paolo Veronese ereditato da Marcellino Durazzo, non risulta arduo identificare il quadro menzionato nella *Cena a casa di Simone il Fariseo* o, come ricordato da Giuseppe Ortolani, la *Maddalena in casa del Fariseo*<sup>371</sup>. La commissione della tela è databile al 1556, quando Mauro Vercelli, abate del convento veronese di San Nazaro e Celso, incarica Paolo Caliari della realizzazione di un'opera destinata ad adornare una parete del refettorio. Evidentemente lusingati di fronte a un'offerta di ben settemila ducati d'oro, neppure un secolo dopo i monaci benedettini cedono il dipinto al facoltoso genovese Giovanni Filippo Spinola, pretendendo tuttavia la realizzazione di una copia per non incorrere, com'è lecito pensare, nelle rigide sanzioni della Serenissima<sup>372</sup>. L'originale resta di proprietà della famiglia Spinola fino agli anni Trenta del Settecento, quando, sicuramente dopo il 1735, viene venduta a Girolamo Ignazio

---

<sup>369</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, cit., p. 4.

<sup>370</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>371</sup> *Ivi*, p. 1084. Giuseppe Ortolani, a sua volta, si rifà alle *Imbreviature* di Giovanni Scriba.

<sup>372</sup> C. Bertolotto, P. Boccardo, in *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 marzo - 11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Ginevra-Milano 2004, p. 472, cat. 123. La ricostruzione delle vicende relative all'opera è stata possibile grazie al rinvenimento dei documenti attestanti il compenso a Paolo Veronese e l'interesse di Giovanni Filippo Spinola dei confronti della tela. Per approfondimenti sul dipinto in questione, si veda G. Sancassani, *Un autografo di Paolo Veronese per la Cena in casa di Simone Fariseo*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", 4, 1973-1974, pp. 85-93.

Durazzo<sup>373</sup>. Il luogo preposto a ospitare la tela di Veronese è la «parete meridionale della sala a capo della galleria degli Specchi, [...] uno degli angoli più scenografici del Gran Piano Nobile»<sup>374</sup>. Non solo, per favorire l'integrazione del quadro al gusto rococò del salotto, il nobile genovese incarica una bottega locale della fabbricazione di una cornice dorata, ornata con graziosi motivi floreali<sup>375</sup>. L'alta considerazione riservata dalla famiglia nei confronti di questo quadro emerge dal vincolo imposto dallo stesso testamento di Maddalena Durazzo (1780), secondo il quale l'opera non avrebbe mai dovuto lasciare la dimora padronale<sup>376</sup>.

L'acquisto di Girolamo Ignazio è stato, in realtà, il secondo tentativo da parte di un membro della famiglia Durazzo di ottenere un quadro di mano del grande pittore veronese. Nel 1719, infatti, Giacomo Filippo Durazzo – esponente di un ramo collaterale della famiglia – aveva acquistato per il suo palazzo<sup>377</sup> lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*, unitamente al ritratto di una *Vestale* a opera della scuola di Guido Reni e un quadro di Domenichino raffigurante *La morte di Adone*<sup>378</sup>. L'opera, tuttavia, non è imputabile alla sola mano di Veronese, ma rivela il notevole apporto della sua bottega, reso evidente dalla scarsa lucentezza delle stoffe e dalla «squadratura possente dell'impianto»<sup>379</sup>. L'acquisto del quadro – e, in generale, di tutte le opere che andarono ad incrementare la galleria e ad abbellire il palazzo – rientrò in quella che, nel corso dei secoli, si era profilata come una vera e propria opera di auto-legittimazione di una famiglia di nobiltà relativamente recente<sup>380</sup>.

Lo sguardo di Goldoni non è rimasto indifferente alle meraviglie contenute nei palazzi di Venezia, come si può dedurre dalle dediche rivolte ai più celebri collezionisti presenti sul territorio. Una delle lettere più memorabili del repertorio goldoniano è infatti quella diretta al console Joseph Smith, dedicatario della commedia *Il filosofo inglese*, rappresentata per la prima volta nel 1753 ma data alle stampe solo quattro anni dopo, nel primo volume

---

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> L. Leoncini, in *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, 14 luglio - 3 ottobre 2004), a cura di L. Leoncini, Ginevra-Milano 2004, pp. 218-220, cat. 5.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> O. Raggio, *Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia 2000, p. 46.

<sup>377</sup> Pur essendo situato a poca distanza dalla dimora padronale di Marcello Durazzo, nella stessa strada Balbi, Goldoni evita qualunque menzione al palazzo di questo lontano parente del suo sostenitore.

<sup>378</sup> Raggio, *Storia di una passione*, cit., p. 52.

<sup>379</sup> P. Torriti, *La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1967, p. 178. Per ulteriori approfondimenti sul Palazzo e la collezione, si veda *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, a cura di C. Cattaneo Adorno, Bologna 1995.

<sup>380</sup> Raggio, *Storia di una passione*, cit., p. 29.

dell'edizione di Giambattista Pasquali<sup>381</sup>. Dopo aver delucidato il lettore circa la ragione del titolo – strettamente legata, com'è naturale, alla trama stessa dell'opera –, il nostro si rivolge direttamente al Console, giustificando il suo omaggio con il costume, ormai consolidato, di dedicare ciascuna commedia a una persona illustre, per lignaggio o per meriti personali. Riconoscente nei confronti di Smith per aver difeso la produzione teatrale ancor prima della sua pubblicazione a stampa, il nostro si sente in dovere di dedicare all'inglese una commedia, confidando nella sua tolleranza in caso di un'involontaria rappresentazione fallace della società d'Oltremarina. Quel che Goldoni manca di sottolineare, e che rende ancora più evidente ai nostri occhi la necessità da lui sentita di intestare a Smith una commedia, è l'ingente apporto dato dal Console all'impresa Pasquali. Com'è noto, l'inglese non solo è stato la principale fonte di finanziamento per la società, ma anche «il vero ideatore e regista delle iniziative editoriali»<sup>382</sup>, quantomeno fino allo scioglimento della stessa da datarsi al marzo 1760<sup>383</sup>. Pupillo di una facoltosa dinastia di imprenditori, Joseph Smith viene perlopiù ricordato per il suo prominente ruolo nella compravendita di opere d'arte<sup>384</sup>, per il suo mecenatismo – in relazione, in particolare, al percorso artistico di Canaletto e Antonio Visentini<sup>385</sup> – e, naturalmente, per le sue collezioni. Nonostante la sua fama di «raccoltore famelico di opere d'arte»<sup>386</sup>, lungi dal personificare i fanatici rappresentati nelle opere teatrali, Joseph Smith si profila, agli occhi di Goldoni, come un autentico intenditore. Pur mantenendo un certo distacco – il nostro ammette senza remore di non essere adeguatamente informato – il commediografo permette ai suoi lettori di accedere alle sale del palazzo del Console nella parrocchia dei Santi Apostoli<sup>387</sup>, ultimato nel 1751 dopo una decade di restauri<sup>388</sup>, rivelandone il contenuto:

Chi entra nella vostra Casa, ritrova l'unione più perfetta di tutte le Scienze e di tutte le Arti, e Voi sedete in mezzo di esse non come un amante che le vagheggia soltanto, ma come un conoscitore impegnato per illustrarle. Ciò chiaramente

---

<sup>381</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, V, cit., p. 1359.

<sup>382</sup> F. Montecuccoli degli Erri, *Il Console Smith. Notizie e documenti*, "Ateneo Veneto", 33, 1995, p. 119.

<sup>383</sup> Ivi, p. 129.

<sup>384</sup> F. Spadotto, *Io sono '700. L'anima di Venezia tra pittori, mercanti e botteggeri da quadri*, Caselle di Sommacampagna 2018, p. 25.

<sup>385</sup> C. Whistler, *Joseph Smith*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009, p. 305.

<sup>386</sup> A. Bettagno, *Gusto e privilegio: collezionismo a Venezia nel Settecento*, "Ateneo Veneto", 22, 1984, 1-2, p. 14.

<sup>387</sup> Un tempo di proprietà della famiglia Balbi, attualmente porta il nome Smith Mangilli Valmarana.

<sup>388</sup> F. Vivian, *Da Raffaello a Canaletto. La Collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, Milano 1990, pp. 16-17.

dimostra la libreria sceltissima che Voi avete, ricca delle più accreditate edizioni antiche, non meno che delle più pregievoli e più eleganti moderne, in cui niente manca alla perfetta raccolta d'istoria, di belle lettere, di belle arti e delle più nobili scienze. La copia numerosa di tali libri formato ha un grosso volume col solo indice, intitolato *Bibliotheca Smithiana* [...]. La Pittura, l'Architettura, il disegno regnano a gara fra le vostre pareti. Il vostro buon gusto, la vostra cognizione perfetta vi hanno ispirato a scegliere le cose migliori [...]. Che non avete Voi di raro, di singolare, di sorprendente in ordine a camei, a pietre dure intagliate, avanzi miracolosi della rispettabile antichità?<sup>389</sup>.

L'attenzione di Goldoni si concentra perlopiù sulla descrizione della biblioteca, importantissimo salotto per tutti gli intellettuali accomunati dalla passione per la letteratura e, in generale, dell'amore per il sapere<sup>390</sup>. L'interesse del Console nei confronti dei libri antichi e, in generale, dell'arte, doveva rimontare in un primo momento all'erudita istruzione ricevuta presso il collegio di Westminster, affinata poi a Venezia durante l'apprendistato presso il banchiere inglese Thomas Williams<sup>391</sup>. L'opportunità di mettere in pratica quanto appreso, tuttavia, gli venne fornita dalla conoscenza di Thomas Coke, un giovane aristocratico inglese che, nel secondo decennio del Settecento, si era affidato al connazionale per l'acquisto di volumi antichi e manoscritti<sup>392</sup>. L'intero patrimonio librario di Smith – composto in parte dai testi stampati nella stessa casa editrice condivisa con Giambattista Pasquali – andò poi a confluire nel catalogo menzionato da Goldoni, la *Bibliotheca Smithiana*, dato alle stampe nel 1755<sup>393</sup> e redatto, verosimilmente, in previsione della vendita<sup>394</sup>. Al suo interno, in oltre cinquecento pagine, non solo figuravano i volumi tradizionali, ma anche album di disegni e manoscritti relativi alla storia italiana e alla produzione letteraria dei suoi maggiori esponenti, in particolar modo provenienti dalla laguna<sup>395</sup>. Di fatto, a causa di gravi difficoltà economiche, la raccolta smithiana è stata ceduta nel 1762 a Giorgio III, re d'Inghilterra, solo qualche anno dopo il ricordo immortalato da Goldoni nella dedica<sup>396</sup>. Per quanto concerne la pittura, la sua collezione vantava dipinti secenteschi – si trattava, perlopiù, di maestri italiani

---

<sup>389</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, V, cit., p. 261.

<sup>390</sup> B. Alfonzetti, *Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni*, Alessandria 2020, p. 53.

<sup>391</sup> F. Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971, p. 3.

<sup>392</sup> Ivi, p. 10.

<sup>393</sup> Vivian, *Da Raffaello a Canaletto. La Collezione del Console Smith*, cit., p. 16.

<sup>394</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>395</sup> Ivi, p. 29.

<sup>396</sup> Ivi, p. 18.

e d'oltralpe – ma soprattutto opere dei maggiori artisti contemporanei, da Giambattista Piazzetta a Francesco Zuccarelli e i due Ricci, profilandosi inoltre come «vetrina per il talento di Canaletto»<sup>397</sup>. Com'è noto, all'interno della collezione smithiana i disegni hanno ricoperto un ruolo preponderante, vantando esemplari relativi tanto agli antichi maestri quanto agli artisti più rinomati del panorama contemporaneo. Una fonte importante per ricostruire l'entità di tale raccolta grafica è sicuramente il testamento dell'inglese, risalente al 5 aprile 1761. Stando a quanto vi si legge, l'apporto principale rimontava all'acquisizione della collezione di Zaccaria Sagredo, concordata poco meno di dieci anni prima con i suoi discendenti<sup>398</sup>. Il commediografo non può esimersi, infine, dal menzionare la collezione di cammei e pietre dure, assemblata in aperta rivalità con quella più contenuta di Anton Maria Zanetti il Vecchio – anch'egli, come si avrà modo di notare a breve, ricordato in una dedica per le sue doti collezionistiche – e da questi aspramente criticata in quanto, a suo avviso, pullulante di gemme contraffatte<sup>399</sup>.

Non dovrebbe sorprendere, data la vicinanza con la famiglia Goldoni, la particolare premura riservata dal nostro nei confronti del conte Anton Maria Zanetti il Vecchio, dedicatario de *Il ricco insidiato*, una commedia comparsa per la prima volta nel settimo volume dell'edizione Pitteri (1761)<sup>400</sup>. Nel rievocare la propria gioventù veneziana, il commediografo non può rinunciare a ricordare, con notevole commozione, il profondo legame di amicizia condiviso dal nobiluomo con il padre, Giulio Goldoni, segnato da piacevoli periodi di villeggiatura trascorsi nella residenza campestre di Roncade. Solo una volta terminati i racconti autobiografici – scaltro strumento volto a suscitare una certa partecipazione emotiva<sup>401</sup> – il commediografo procede a tessere le lodi del suo dedicatario, ammettendo con umiltà di non sapere come inaugurare l'elogio, date le innumerevoli virtù e l'inesauribile erudizione del conte. La scelta, tuttavia, ricade sulla sua conoscenza in campo artistico, diretta reminiscenza di un amore per le Belle Arti coltivato fin dalla prima gioventù:

La Pittura, il Disegno, l'Architettura sono fra le altre il vostro maggior diletto. Prove di ciò grandissime ne deste al Mondo, illustrando il Paese nostro colla grand'opera delle Statue incise e degli antichi Veneti Monumenti, in compagnia del degnissimo Cugino vostro, che porta il medesimo vostro nome. La casa in

---

<sup>397</sup> Whistler, *Joseph Smith*, cit., p. 305.

<sup>398</sup> Vivian, *Da Raffaello a Canaletto*, cit., p. 158.

<sup>399</sup> Favaretto, *Anton Maria collezionista e cultore di gemme*, in *La vita come opera d'arte*, cit., pp. 280-281.

<sup>400</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, VI, Milano 1960, p. 1316.

<sup>401</sup> Gallo, «*Devotissimo e obbligatissimo servitore...*», cit., p. 12.



cui abitate, e che a Voi appartiene, può dirsi una galleria di pittura eccellenti, di gemme antiche, di cammei preziosi, di antichità peregrine, e la cognizione che Voi ne avete, non vi fa essere in tale studio a verun altro secondo<sup>402</sup>.

Il commediografo esemplifica in un primo momento la passione del suo dedicatario ricordando le incisioni presenti nell'opera *Delle Antiche Statue Greche e Romane*, curata in collaborazione con l'omonimo cugino – con notevole cautela, il nostro preferisce non entrare nel merito delle controversie intercorse tra i due autori negli anni precedenti la pubblicazione – e stampata in due volumi nel 1740 e nel 1743. Pur non facendone un'esplicita menzione, è possibile supporre che il nostro fosse più che consapevole della presenza, nella biblioteca del conte<sup>403</sup>, della copia personale dell'opera e dei «due album di disegni preparatori, prontamente rilegati»<sup>404</sup>. Successivamente, Goldoni procede a ricordare le collezioni del dedicatario presenti nel suo palazzo nella parrocchia di Santa Maria Mater Domini<sup>405</sup>, soffermandosi in modo particolare sulla sua passione per la pittura e per la glittica. Anche in questa occasione, il commediografo non si dilunga nell'esplicita menzione dei dipinti posseduti dall'uomo, ma ai fini del presente discorso è importante portare alla luce il suo interesse nei confronti della pittura fiamminga e, soprattutto, della scuola veneta ed emiliana<sup>406</sup>. La collezione di quadri di Zanetti si affina con il tempo, arrivando a suscitare la curiosità dei compatrioti e non solo, i quali ben presto la trasformarono in un vero proprio covo di amatori<sup>407</sup>. Tra gli artisti, il dedicatario sembrava avere una particolare predilezione nei confronti di Sebastiano e Marco Ricci, dei quali possedeva anche un vasto *corpus* di disegni<sup>408</sup>.

---

<sup>402</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., pp. 864-865.

<sup>403</sup> Sorprende la mancata menzione alla biblioteca di Zanetti il Vecchio, importantissimo punto di riferimento per tutti coloro che, per professione o puro diletto, si interessavano all'arte. Il manoscritto relativo ai titoli contenuti nella biblioteca, scoperto da Alessandro Bettagno nel 1969, è stato pubblicato in B. A. Kowalczyk, *L'indice della biblioteca di Anton Maria Zanetti*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo 2015, pp. 31-36; *Id.*, *L'Indice de' libri di Zanetti e la ricostruzione della raccolta di disegni e stampe*, in *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 29 settembre 2018 - 7 gennaio 2019), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello 2018, pp. 201-211. Per una panoramica sulla passione libraria del Conte, si veda P. Delorenzi, *I libri*, in *Anton Maria Zanetti di Girolamo. Il carteggio*, a cura di M. Magrini, Verona 2021, pp. 173-186.

<sup>404</sup> B. A. Kowalczyk, *Delle Antiche Statue Greche e Romane e i due Zanetti*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, cit., p. 224.

<sup>405</sup> M. Magrini, *La collezione: Una galleria di pittura eccellenti, di gemme antiche, di cammei preziosi, di antichità peregrine*, in *La vita come opera d'arte*, cit., p. 185.

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 190. Sorprendentemente, Goldoni non entra nel merito della raccolta grafica del suo sostenitore. Tuttavia, è importante rilevare la sua particolare predilezione nei confronti dei disegni di Rembrandt, oggetto di interesse del contributo di C. Gauna, *I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le*

Pur contando “soli” settantaquattro pezzi<sup>409</sup> – un numero decisamente ridotto rispetto a quanto posseduto, ad esempio, dal Console Smith – la raccolta di gemme di Zanetti il Vecchio ha destato sin da subito l’interesse dei contemporanei per il pregio dei suoi esemplari<sup>410</sup>. L’orgoglio nei confronti della propria raccolta emerge, in modo particolare, nella corrispondenza intrattenuta per oltre un decennio con Anton Francesco Gori, a giudizio del conte la persona più competente alla quale rivolgersi in vista della pubblicazione della *Dactyliotheca*. Un primissimo segnale dell’interesse del veneziano nei confronti della stesura di un catalogo della sua raccolta è intuibile già dalla proposta, avanzata a Gori nel 1741, di inviare dei calchi dei propri esemplari, affinché questi potesse studiarli ed esprimere una prima opinione<sup>411</sup>. Tuttavia, un’esplicita richiesta di collaborazione non è rilevabile prima del 1744, quando il conte chiese al fiorentino di redigere delle sintetiche considerazioni<sup>412</sup>. I commenti di Gori, scritti in latino, vennero quindi tradotti in italiano da Anton Maria Zanetti il Giovane<sup>413</sup>. Come si è già avuto modo di raccontare, i rapporti di Goldoni con il dedicatario de *Il ricco insidiato* non si esaurirono con la presente dedica, ma proseguirono anche a seguito del trasferimento in Francia tramite la corrispondenza intrattenuta dal nostro con Gabriele Cornet. Sfruttando questo canale, infatti, Goldoni estese in più occasioni i suoi saluti all’intera famiglia Zanetti, rendendo quindi palese una profonda stima<sup>414</sup>.

Un esempio ulteriore dell’attenzione del commediografo nei confronti delle collezioni è fornito dalla lettera rivolta a Giuseppe Arconati Visconti, dedicatario della commedia *La putta onorata*. È verosimile credere sia stato Girolamo Medebach a favorire la conoscenza tra il nostro e il nobiluomo milanese, da ricondursi pertanto al mese di giugno del 1750, anno in cui Goldoni si trovava a Milano con gli attori del Teatro Sant’Angelo<sup>415</sup>. Nella dedica, Goldoni ricorda la brevissima permanenza nella villa di Castellazzo a Bollate, menzionando

---

“edizioni” di stampe a Venezia: tra tecnica e stile, “Saggi e Memorie di storia dell’arte, 36, 2012, pp. 189-234.

<sup>409</sup> Favaretto, *Anton Maria collezionista*, cit., p. 283. Come specificato dalla stessa autrice, nel catalogo andarono a confluire anche opere non strettamente inerenti alla glittica. Si tratta di «due busti marmorei di donna, una testa di Ercole in argento lavorata a rilievo, due testine di *Moro e Mora* [...] a tutto tondo, una lucerna in marmo».

<sup>410</sup> Ivi, p. 281.

<sup>411</sup> I. Favaretto, *Anton Francesco Gori*, in *Anton Maria Zanetti. Il carteggio*, a cura di M. Magrini, Verona 2021, p. 81.

<sup>412</sup> *Ibidem*.

<sup>413</sup> Favaretto, *Anton Maria collezionista*, cit., p. 283.

<sup>414</sup> G. Padoan, *Goldoni, Marmontel, Zanetti: la dedica de «La casa nova»*, “Problemi di critica goldoniana”, 5, 1998, p. 20.

<sup>415</sup> C. Alberti, *Alla sorgente dei «caratteri»*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, cit., p. 172.

in particolare la magnifica composizione dei giardini, costellati da fontane animate da un sapiente uso dell'ingegneria idraulica:

La vastità del palazzo, [...] la biblioteca, ricca di scelti e copiosi libri; la camera delle Matematiche, in cui si vedono tutte le più scelte macchine che servono allo studio ed alle esperienze della meccanica Filosofia; una Statuaria di antichi e celebrati marmi, fra' quali ammirasi la magnifica statua colossale di Pompeo, la quale dal Campidoglio di Roma con immensa spesa fu trasportata dal vostro grand'Avo ad arricchire la Lombardia con uno de' più preziosi avanzi dell'antichità [...]<sup>416</sup>.

La citazione più rilevante è da individuarsi sicuramente nella statua di Pompeo, acquisita da Galeazzo Arconati – trisavolo del dedicatario – nel 1627 e da questi disposta in giardino, «al centro di un portico con quattro colonne, tra due trofei e due barbari prigionieri»<sup>417</sup>. L'opera colossale sovrastava un piedistallo in marmo sulle cui lastre – rispettivamente, il lato principale e quello retrostante – risultavano iscritte in latino delle frasi volte a celebrare il soggetto e lo stesso Galeazzo<sup>418</sup>. In realtà, al momento della visita di Goldoni, per volontà stessa di Giuseppe Arconati Visconti, l'opera aveva trovato una nuova collocazione nella galleria presente nel lato sinistro della dimora<sup>419</sup>. A seguito del loro felicissimo incontro, il nostro e il nobiluomo avrebbero coltivato la loro amicizia tramite un rapporto epistolare, conclusosi tuttavia nel 1757<sup>420</sup>.

Con l'epistola alla marchesa Margherita Litta Calderari, dedicataria della commedia *Il teatro comico* – uscita, assieme a *La buona moglie*, *La putta onorata* e *Il padre di famiglia*, nel secondo tomo dell'edizione di Giuseppe Bettinelli (1751) –, Goldoni introduce anche le sue sostenitrici negli encomi<sup>421</sup>. Uno sguardo globale su questo gruppo non indifferente di lettere

---

<sup>416</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 418.

<sup>417</sup> S. Bruni, *Carlo Goldoni, il suo interesse per l'antico e la Galleria della villa Arconati Visconti del Castellazzo di Bollate*, "Annali online Unife. Sezione di Storia e Scienze dell'Antichità", 1, 2022, <https://doi.org/10.15160/2038-1034/2519> (consultazione: 24 gennaio 2024), p. 168.

<sup>418</sup> M. Cadario, "...ad arricchire la Lombardia con uno de' più preziosi avanzi dell'antichità": il Tiberio colossale del Castellazzo degli Arconati, "Archivio storico lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda", CXXXIII, 2007, p. 12

<sup>419</sup> Bruni, *Carlo Goldoni, il suo interesse per l'antico e la Galleria della villa Arconati Visconti*, cit., p. 168. Per uno studio relativo alla villa si veda P. Ferrario, *La "regia villa". Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Dairago 2000.

<sup>420</sup> Alberti, *Alla sorgente dei «caratteri»*, cit., p. 174.

<sup>421</sup> Gallo, *«Devotissimo e obbligatissimo servitore»*, cit., p. 13.

permette di identificare, nelle dedicatorie scelte dal commediografo, delle donne con un ruolo particolarmente attivo negli ambienti culturali della seconda metà del Settecento in prevalenza, come comprensibile, veneziani<sup>422</sup>. La decisione di introdurre anche il gentil sesso nel sistema di dediche rientra nel progetto, predisposto dal nostro, di intestare la commedia inaugurale di ciascuno dei venti volumi previsti dall'edizione bettinelliana a una dedicatoria differente<sup>423</sup>. Per quanto concerne l'argomento di nostro interesse, è tuttavia necessario attendere l'ottavo volume dell'edizione fiorentina di Giuseppe Paperini (1755)<sup>424</sup> per osservare dei riferimenti al panorama artistico contemporaneo. Goldoni dedica *L'incognita* a Margherita Paracciani Marescalchi, una contessa originaria di Roma ma domiciliata a Bologna<sup>425</sup> a seguito del suo secondo matrimonio con Vincenzo Marescalchi. A giudizio di Goldoni, a interessare i lettori è un rendiconto dei meriti della donna e, pertanto, accoglie la sfida, chiarendo tuttavia le modalità:

Questa per me sarebbe un'occasione di farmi onore davvero, quando sapessi non dirò i lineamenti del vostro dolce viso dipingere, ma le belle qualità che vi adornano bastantemente spiegare. Pare che noi Poeti sogliamo sempre ingrandir le cose; che i ritratti nostri sieno eccedenti il vero [...]. Grazie al Signore, non sono io da veruno di questi vizi attaccato, e pur troppo il dire la verità mi ha recato non piccioli pregiudizi<sup>426</sup>.

Con profonda umiltà, il commediografo confessa di non voler mai compiere lo stesso errore di quei colleghi che, per accrescere le lodi dei loro protettori, tendono quasi a deificarne le figure. Nella sua persona, Margherita sembra racchiudere un'innumerabile quantità di pregi, al punto da fargli ammettere che «nulla dir posso di grande che in voi non si trovi [...], onde quando mi studj a far di voi il miglior ritratto ch'io sappia, dirà chi vi conosce: non la somiglia»<sup>427</sup>. La dedica continua con un'arguta considerazione su una questione particolarmente sentita nel mondo della ritrattistica:

---

<sup>422</sup> A. Scannapieco, "Sotto il manto dell'autorevole protezione vostra". Carlo Goldoni e le "nobilissime dame veneziane", in *Luce di taglio. Preziosi momenti di una nobildonna veneziana. Una giornata di Faustina Savorgnan Rezzonico*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 11 settembre 2002 - 6 gennaio 2003), a cura di F. Pedrocco, Venezia 2002, p. 112.

<sup>423</sup> R. Turchi, *Dedicatorie goldoniane*, "Problemi di critica goldoniana", 16, 2009, p. 73.

<sup>424</sup> Gallo, «Devotissimo e obbligatissimo servitore», cit., p. 27.

<sup>425</sup> Ivi, p. 76.

<sup>426</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, III, cit., p. 792.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

Lo diranno poi anche per quella ragione medesima, per cui a cotal critica sono i più celebri ritrattisti soggetti. Convien riflettere in qual punto di vista l'originale è copiato. Taluno considera più una bellezza d'un'altra<sup>428</sup>.

A giudizio di Goldoni, alcune persone preferirebbero leggere nelle lettere almeno qualche difetto dei dedicatari, ma nel caso della contessa ciò è impossibile, viste le sue innumerevoli qualità. Dal momento che queste sono tutte così vivide, egli ammette la difficoltà di donare a ciascuna il giusto spazio:

S'io voglio, per esempio, far rilevare la vivezza del vostro spirito sorprendente, brillante, non trovo per dargli risalto, quelle ombre che in qualche altra spiritosa si trovano; ma colorir dovendo con egual forza la vostra esimia prudenza, due forti colori uniti potrebbero per me, che pochissimo so di quest'arte, produrre una confusione. Trattandosi però d'un ritratto di virtù morali, che non sopra una tela, [...] posso disimpegnarmi, asserendo che il tempo e le occasioni fanno ora l'una, ora l'altra di queste due virtù maggiormente risplendere [...]<sup>429</sup>.

Dimostrandosi informato circa gli esponenti della pittura bolognese, Goldoni approfitta dell'occasione fornita dalla dedica per palesare nuovamente la propria conoscenza artistica:

Sinora parlato ho di que' ritratti che far si sogliono colla penna ma se il pregio avessi, che ha il valoroso Pietro Zanotti, di farli, e con questa, e con il pennello, vorrei studiarli anche adesso di dipingervi sopra una tela qual vi ho veduta, per sei sere, due anni sono, in Bologna in abito da Ermione<sup>430</sup>.

Il riferimento, più che puntuale, è alla messinscena dell'*Andromaca* di Racine, dove la nobildonna si è distinta – per ben sei volte – per la sua magistrale interpretazione nei panni di Ermione, assistita dal marchese Francesco Albergati Capacelli che, invece, ha ricoperto il

---

<sup>428</sup> *Ibidem*.

<sup>429</sup> Ivi, pp. 792-793.

<sup>430</sup> Ivi, p. 793.

ruolo di Oreste<sup>431</sup>. Tale rappresentazione ha colpito al punto il commediografo da suscitare in lui il desiderio di immortalarla in un dipinto; un furbo espediente, il suo, per menzionare Giampietro Zanotti. È lecito pensare, tuttavia, che Goldoni lo conoscesse per la sua appartenenza alla Colonia Renia, nella quale figurava con il nome arcadico di Trisalgo Larisseate<sup>432</sup>, più che come pittore.

Ai nostri fini, rispetto alla dedica appena presentata, le lettere rivolte alla duchessa Maria Vittoria Serbelloni e a Veronica Toni risultano ben meno illuminanti sulla situazione artistica vigente nelle loro città e sulle loro eventuali attitudini collezionistiche. Goldoni si rivolge alla prima nell'epistola anteposta a *La sposa persiana*, una commedia che trova il suo posto nel primo tomo dell'edizione veneziana di Francesco Pitteri (1757)<sup>433</sup>. Le virtù della donna, vicina al circolo intellettuale gravitante attorno alla figura di Pietro Verri<sup>434</sup> e da questi profondamente ammirata per la sua erudizione<sup>435</sup>, si specchiano nella «Città di Milano, magnifica in tutto, e per le Scienze, e per le belle Arti famosa, [che] conta Voi per uno de' suoi maggiori ornamenti»<sup>436</sup>. Oltre a ricordare l'eccellente traduzione dal francese delle opere teatrali di Philippe Néricault Destouches, edita a Milano in quattro volumi usciti tra il 1754 e il 1755<sup>437</sup>, egli menziona brevemente la sua conoscenza «delle scienze, e delle belle arti»<sup>438</sup> che l'ha condotta a scegliere con cura degli eccellenti mentori. Alla nobile Veronica Toni, invece, il commediografo si rivolge nella dedica della commedia *La sposa sagace*, pubblicata nell'ottavo tomo dell'edizione di Francesco Pitteri (1761)<sup>439</sup>. Pur non avendo avuto il piacere di incontrarla, Goldoni crede comunque di conoscere la sua dedicataria per pregi e fama e si sente pertanto legittimato a stilare la lettera. Come di consueto, le lodi alle qualità della dedicataria si estendono in una celebrazione della sua città di appartenenza, senza tuttavia dilungarsi in dettagli:

---

<sup>431</sup> M. Calore, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, in *Goldoni a Bologna*, atti del convegno (Zola Predosa, 28 ottobre 2007), a cura di P. D. Giovanelli, Roma 2008, p. 27.

<sup>432</sup> A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, "Lettere Italiane", 69, 2017, 2, p. 338. Su Zanotti si veda inoltre M. Contini, *Zanotti Cavazzoni, Giampietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 100, Roma 2020, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giampietro-zanotti-cavazzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giampietro-zanotti-cavazzoni_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultazione: 8 febbraio 2024).

<sup>433</sup> Gallo, «*Devotissimo e obbligatissimo servitore*», cit., p. 27.

<sup>434</sup> Turchi, *Dedicatarie goldoniane*, cit., p. 76.

<sup>435</sup> Ivi, p. 86.

<sup>436</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IX, p. 518.

<sup>437</sup> Cicali, *Destouches e Goldoni tra nobildonne, arcadi e liberi muratori*, cit., p. 55.

<sup>438</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IX, cit., p. 519.

<sup>439</sup> Gallo, «*Devotissimo e obbligatissimo servitore*», cit., p. 28.

Spoletto, città antichissima, capitale dell'Umbria [...] e feconda di bei talenti, coltivatori di Scienze e di belle Arti; Spoletto vanta fra i più bei pregi che l'adornano la di Lei ammirabile e singolare persona<sup>440</sup>.

Alla luce di quanto riportato, non ci si può esimere dal notare una somiglianza tra le situazioni presentate – portate, naturalmente, all'estremo – e quanto rievocato nell'*Avaro fastoso*, commedia redatta in francese nel 1772 e tradotta dallo stesso Goldoni quattro anni dopo<sup>441</sup>. Determinato a evitare la dissipazione del proprio patrimonio e il conseguente decadimento del titolo profumatamente acquistato, il conte di Casteldoro – il parsimonioso protagonista dell'opera – si trova costretto a investire in un matrimonio d'interesse. La necessità di rafforzare la propria reputazione si traduce, a malincuore, in un susseguirsi di investimenti volti ad ingraziarsi la promessa sposa, Eleonora, la futura suocera e tutta la nobiltà presente nelle immediate vicinanze. La spesa più ingente è rivolta all'organizzazione di un lauto pranzo, poi convertito in una cena a causa di un'improvvisa richiesta di un invitato, il marchese di Bosco. Inconsapevole dei mutati piani, un invitato, il signor Giacinto – un commediografo interessato alla protezione del conte – coglie l'occasione data dal proprio precoce arrivo per sottoporre al protettore i cambiamenti apportati alla lettera di dedica anteposta alla nuova opera. È forse questa, a giudizio di Goldoni, la massima espressione della vanagloria del conte, che inutilmente tenta di dissimulare il suo disperato desiderio dietro un atto di semplice altruismo (III. 2):

CON. Udite, signor Giacinto. Poiché voi volete assolutamente dedicarmi questa vostra commedia, ho creduto ben fatto d'istruirvi d'alcune particolarità che mi riguardano. Non è per vanità, il ciel mi guardi, ma unicamente per dar motivo alla vostra penna eloquente di brillar d'avantaggio.

GIA. Vedrete, signore, ch'io ho fatto buon uso di tutte le memorie che voi mi avete date in iscritto. Ma ho fatto qualche cosa di più.

CON. Avete parlato de' miei quadri? Avete parlato della mia biblioteca?

GIA. Sì, signore.

CON. Ci avete messo i libri che vi ho detto ch'io dovea comperare?

GIA. Ma... signore... un indice de' libri in una lettera dedicatoria...

---

<sup>440</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VII, cit., p. 4.

<sup>441</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VIII, cit., p. 1359.

CON. Vi pare così difficile? Non si può mettere a piè della pagina: il conte di Casteldoro possiede una biblioteca con dieci mila volumi? [...]442.

Allo stato attuale delle conoscenze, la commedia risulta priva di una lettera di dedica, ma è lecito pensare che, dietro la figura del conte, si nascondano gli atteggiamenti di uno dei suoi protettori, portati naturalmente all'exasperazione per scatenare il riso. Allo stesso tempo, non si può mancare di sottolineare come la presenza di una collezione di libri all'interno delle case dei suoi personaggi sia il riflesso del piacevole ricordo della biblioteca paterna, i cui tomi sono stati ricordati persino dall'incisione presente all'apice di uno dei volumi dell'edizione di Giambattista Pasquali<sup>443</sup>.

#### IV.2 Profili di collezionisti e intendenti d'arte

Per dissimulare la propria scarsità di fondi, Lelio, aspirante cicisbeo di Beatrice, cede miseramente al tranello tessuto dalla cameriera Rosaura – *La donna di garbo* che dà il titolo alla commedia – aggrappandosi a un interesse artistico che, almeno in apparenza, non possiede. Pur di negare alla sua dama l'acquisto della tabacchiera portata dalla domestica, infatti, Lelio finge che la scatolina non sia adeguatamente preziosa per Beatrice, la quale merita molto di più rispetto a un oggetto così umile (II, 2):

ROS. Sì, Signora, ella è così. Conosco l'animo generoso del signor Lelio. Egli avrebbe voluto che questa tabacchiera fosse stata di purissimo oro massiccio; lavorata dal più accreditato artefice di Londra; adornata di grossissimi diamanti e di rispendenti rubini, con entro una miniatura fatta per mano di uno scolaro d'Apelle, per farne a voi un regalo; non è così? (*a Lelio*)

LEL. Oh saggia interprete del mio cuore! voi avete toccato il segno.

ROS. (Credo che durerebbe a fatica a pagarvi una scatola di tartaruga selvatica).  
(*piano a Beatrice*)<sup>444</sup>.

---

<sup>442</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VIII, cit., p. 1203.

<sup>443</sup> Caccia, *Carattere e caratteri*, cit., p. 73.

<sup>444</sup> C. Goldoni, *Le commedie del dottore Carlo Goldoni, avvocato veneziano*, V, Firenze 1753, p. 45. La battuta non è stata riprodotta in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, I, Milano 1959.



In un modo non poi così dissimile, Florindo, uno dei personaggi della commedia *Il bugiardo* (1753), per giustificare a Ottavio la propria presenza nei pressi della camera di Rosaura, si finge interessato alla conformazione del terrazzino della sua camera (I, 7):

FLOR. Sì, le direi: Signora, io vi amo teneramente [...]. (*si volta, e vede Ottavio*)  
(Oimè, non vorrei che mi avesse veduto). Amico, che dite voi della bella architettura di quel terrazzino?

OTT. Bellissimo; ma, di grazia, siete voi architetto o ritrattista?

FLOR. Che cosa volete voi dire?

OTT. Voglio dire, se siete qui per copiare il disegno del terrazzino, o il bel volto delle padrone di casa.

FLOR. Io non so quel che voi vi dicitate.

OTT. Benché, con più comodo, potete ritrarle in casa.

FLOR. Io attendo alla mia professione. Fo il medico, e non il pittore<sup>445</sup>.

La produzione teatrale goldoniana – presentata, in questa sede, con un'evidente provocazione – pullula di figure interessate alla sfera artistica che, agli occhi dei lettori e degli spettatori, appaiono tutte sorprendentemente simili nella loro ostentata, eppure carente, erudizione. Ad accendere l'interesse degli studiosi è stato, comprensibilmente, Anselmo Terrazzani, il protagonista della commedia *La famiglia dell'antiquario*, che pertanto è un punto di partenza indispensabile per inaugurare al meglio la presente trattazione. Dietro l'iniziale denominazione *L'antiquario* doveva risiedere, nella mente di Goldoni, la consapevolezza dell'ambiguità intrinseca della parola stessa, volta a indicare, nel Settecento, qualunque persona dedita al collezionismo, indipendentemente dalla sua erudizione<sup>446</sup>. Tuttavia, il ritratto che il nostro esegue sembra superare i limiti della semplice passione per sfociare, irrimediabilmente, nella vera malattia<sup>447</sup>. Ad ogni modo, la geniale intuizione del nostro non doveva aver colpito allo stesso modo la compagnia di Girolamo Medebach, la quale, prediligendo di gran lunga i diverbi tra i due personaggi femminili principali della trama, aveva invece votato a favore di un titolo alternativo, *La suocera e la nuora*<sup>448</sup>. Il compromesso

---

<sup>445</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, III, cit., p. 101.

<sup>446</sup> G. Henry, *Goldoni e la commedia di condizione: La famiglia dell'antiquario e Il padre di famiglia*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Venezia 2009, p. 82.

<sup>447</sup> P. Burke, *Qualche riflessione sull'antropologia storica del collezionismo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, p. 51.

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 83.

giunse infine nel 1752, due anni dopo la prima stesura dell'opera, quando nel terzo tomo dell'edizione veneziana di Giuseppe Bettinelli il testo comparve sotto il titolo esteso *La famiglia dell'antiquario, o sia La suocera e la nuora*.

L'opinione comune vuole vedere nel protagonista della commedia il ritratto dal vero di Anton Francesco Gori, il poliedrico erudito conosciuto dal nostro durante il soggiorno fiorentino del 1742<sup>449</sup>. Ricordato in questa sede in relazione alla stesura dei commenti a corredo della *Dactylotheba zanettiana*, Gori era egli stesso uno scrittore alquanto prolifico; il suo interesse per la glittica l'aveva portato a redigere il *Museum Florentinum* (1731-1766), una magistrale opera in dodici volumi contenente oltre milleduecento gemme provenienti dalle maggiori collezioni del Granducato di Toscana<sup>450</sup>. Menzionando la presenza, nel teatro settecentesco italiano ed europeo, di altre commedie con dei discutibili intenditori di antichità, Stefano Bruni mette tuttavia fortemente in dubbio tale attribuzione<sup>451</sup>. Ad ogni modo, senza necessariamente tentare di individuare un nome certo dietro la figura di Anselmo, è comunque lecito pensare che Goldoni abbia tratto spunto per la caratterizzazione del suo personaggio da quella cerchia di raccoglitori di antichità che, nel corso del Settecento, stava diventando sempre più corposa<sup>452</sup>.

La totale noncuranza del conte Anselmo Terrazzani, capofamiglia in una casa contesa tra la moglie Isabella e la nuora Doralice, è palpabile sin dall'apertura del primo atto, inaugurato con i tentativi messi in atto da Brighella per distogliere il nobiluomo dalle medaglie e da tutte le anticaglie accumulate nel suo studio. Neppure le minacce dei creditori sembrano suscitare particolarmente i riguardi di Anselmo, che affida al servitore il compito di rimediare in sua vece. Sbeffeggiato persino dalla moglie, l'uomo pare davvero inscalfibile nella sua passione persino innanzi ai dissapori degli stessi abitanti della sua casa, i quali, a loro volta, restano indifferenti davanti all'ennesimo acquisto del capofamiglia<sup>453</sup> (I, 4):

---

<sup>449</sup> Y. Kagan, *Engraved gems in the writings and the iconography of Antonio Francesco Gori*, in *Le gemme incise nel Settecento e nell'Ottocento. Continuità della tradizione classica*, atti del convegno (Udine, 26 settembre 1998), Roma 2006, p. 81.

<sup>450</sup> Ivi, p. 83.

<sup>451</sup> S. Bruni, *Anton Francesco Gori, Carlo Goldoni e La famiglia dell'antiquario. Una precisazione*, "Symbolae Antiquariae", 1, 2008, p. 47.

<sup>452</sup> M. Martelli, «*Symbolae Antiquariae*» per *Anton Francesco Gori*, "Symbolae Antiquariae", 2, 2009, p. 167.

<sup>453</sup> Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, cit., p. 188.

ANS. È pazza, è pazza la poverina. Prevedo che fra suocera e nuora vi voglia essere il solito divertimento. Ma io non ci voglio pensare. Voglio attendere alle mie medaglie, e se si vogliono rompere il capo, lo facciano, che non m'importa. Non posso saziarmi di rimirare questo Pescennio! E questa tazza di diaspro orientale non è un tesoro? Io credo senz'altro sia quella in cui Cleopatra stemprò la perla alla famosa cena di Marcantonio<sup>454</sup>.

Anselmo non trova l'adeguato supporto nei confronti della propria passione nemmeno nella nuora Doralice; con evidente senso dell'umorismo, interrogata sulla propria conoscenza dell'antiquaria, la donna afferma di intendersene, perché tutti i suoi vestiti sono di foggia antica. La sua unica preoccupazione, infatti, è di convincere il suocero ad acquistarle dei vestiti all'insegna della moda, ma neppure la sua necessità di apparire sembra distoglierlo dalla sua mania. Mentre i famigliari si disperano per questa immoderata passione, il popolino – da individuarsi in Brighella, il servitore personale del nobiluomo, e Arlecchino, suo amico – tenta di sfruttarla a proprio vantaggio (I, 16):

BRIGH. Cussì, come ve diseva, el me padron l'è impazzido per le antichità; el tol tutto, el crede tutto; el butta via i so denari in cosse ridicole, in cosse che no val niente.

ARL. Cossa avì intenzion? Che el me toga mi per un'antigaia?

BRIGH. V'ho vestito con sti abiti, e v'ho fatto metter sta barba, per condurve dal me padron, dargh da intendere che s'è un antiquario, e farghe comprar tutte quele strazzarie che v'ho dà. E po i denari li spartirem metà per uno<sup>455</sup>.

Comprensibilmente turbato dalle possibili ripercussioni di tale inganno, Arlecchino finisce comunque per cedere, indossando quindi i panni di un antiquario armeno. Non è possibile, in questa sede, riprodurre tutti gli oggetti di dubbia provenienza – e, guarda caso, venduti a un prezzo più che ragionevole – presentati ad Anselmo. Tuttavia, è interessante notare come, scorrendo il resoconto delle anticaglie accumulate dal proprietario di casa, di recente Christian Zendri sia riuscito a individuare una profonda somiglianza – salvo qualche piccola difformità strettamente dovuta alla necessità di scatenare il riso nel pubblico – tra l'inventario

---

<sup>454</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., pp. 892-893.

<sup>455</sup> *Ivi*, p. 906.

proposto dal commediografo e quello della raccolta di Marco Antonio Mantova Benavides<sup>456</sup>. È doveroso notare che, per diverse vicissitudini, la collezione studiata da Goldoni durante il soggiorno padovano non costituiva il ritratto preciso di quanto effettivamente posseduto da Mantova Benavides. In un primo momento, infatti, gli indebitamenti di un membro della famiglia avevano comportato la cessione di alcuni beni<sup>457</sup>; per di più, una volta acquisita dal nipote Andrea – il redattore dell’inventario – la collezione aveva subito un notevole ampliamento<sup>458</sup>. Il figlio di costui, Gaspare, l’aveva in parte venduta ad Antonio Vallisnieri, un uomo di scienze, che infine l’aveva ceduta all’Università di Padova<sup>459</sup>, dove Goldoni stava per l’appunto svolgendo il dottorato.

Come lo stesso Giuseppe Ortolani ebbe modo di sottolineare nel quarto volume della sua opera maestra, la caratterizzazione di Anselmo servì da matrice per delineare la figura di Ottavio, l’apatico co-tutore – assieme al ben più brioso Pantalone – di Rosaura, protagonista femminile della commedia *Il tutore*<sup>460</sup>. La battuta della cameriera Corallina è, in tal senso, più che indicativa dell’osservazione dello studioso (I, 7).

COR. Per lui vi vogliono delle ore; non la finisce mai. Tira fuori un braccio, sente aria, e lo torna a cacciar sotto. Poi s’alza a sedere sul letto, e sta mezz’ora ad affibbiarsi il giubbone. Si mette la veste da camera, e poi sta lì a guardare i quadri [...] e perde un’ora di tempo senza fare niente<sup>461</sup>.

Più che rigorosi capifamiglia, Anselmo e Ottavio appaiono agli occhi del lettore-spettatore come degli autentici fannulloni, talmente intorpiditi da non prestare attenzione a quanto accade all’interno della loro stessa dimora. Nel caso di Ottavio, per distoglierlo dai suoi doveri è sufficiente il lentissimo e prolisso rituale di vestizione, che, come curiosamente rilevato da Gastone Geron, lo rende quasi precursore dell’oblomovismo goncharoviano<sup>462</sup>.

---

<sup>456</sup> Zendri, *Letteratura come diritto comune*, “Rivista internazionale di diritto comune”, 33, 2022, pp. 242-243. L’inventario era già stato reso noto e riprodotto integralmente in I. Favaretto, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides - 1695*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 61, 1972, pp. 35-164.

<sup>457</sup> Favaretto, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides*, cit., p. 36.

<sup>458</sup> Ivi, p. 37.

<sup>459</sup> Ivi, p. 39.

<sup>460</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, cit., p. 1133.

<sup>461</sup> Ivi, p. 152.

<sup>462</sup> G. Geron, *Carlo Goldoni cronista mondano. Costume e moda nel Settecento a Venezia*, Venezia 1972, p. 124.

Pur senza addentrarsi in descrizioni iconografiche, in più occasioni Goldoni ha dimostrato di essere consapevole della presenza di dipinti nelle abitazioni dei contemporanei, al punto da disseminare notevoli indizi nella sua produzione teatrale. Un'occasione felice, per il nostro, per decantare le bellezze delle residenze europee gli viene fornita da *La peruviana*, una tragicommedia pubblicata nel 1757. Zilia, una peruviana espatriata in Francia, si mostra colpita dalla dimora dei suoi ospiti e così la descrive (I, 4):

ZIL. Parmi in tutto perfetta: / Bello è veder d'intorno gli archi, le statue, i marmi:  
/ [...] Bellissima de' verdi la varia architettura, / In cui fatta è dall'arte violenza  
alla natura; / E agli occhi di chi mira spettacolo è assai degno / De' fiori ben  
disposti il variato disegno. / Goduto della villa il delizioso esterno, / Nuove  
bellezze e rare si scopron nell'interno: / Eccellenti pitture, nobili arredi e vaghi,  
/ Chi fia che non s'alletti, chi fia che non s'appaghi? / Stupida già rimango, già  
sono ammiratrice, / Né può chi vi comanda non essere felice<sup>463</sup>.

Ne *La bella selvaggia* (1761), una tragicommedia di ambientazione esotica, Rosina, trovatasi sola con un nativo americano chiamato Schichirat, procede a illustrargli – con un non poi così vago senso di superiorità – gli agi introdotti dagli europei, prendendo spunto dalla mobilia presente nella stanza. Dopo aver specificato l'utilizzo delle sedie, la dama fa quindi riferimento all'apparato decorativo, informandolo che «Quadri, specchi, cornici son tutti ornamenti / Che soglion per diletto usar le nostre genti»<sup>464</sup> (II, I). Non a caso, è proprio agli abbellimenti della casa che la baronessa Artimisia, proprietaria della villa intorno alla quale ruota la vicenda del dramma giocoso per musica *De gustibus non est disputandum* (1754), si rivolge in un momento di afflizione (I, 4):

ART. Marmi che sordi siete, / travi che non vedete, / quadri che non parlate /  
collo spirito vital che in voi non è, / s'è un amante ridicolo / ditelo voi per me<sup>465</sup>.

Ne *La donna di governo*, invece, l'acquisto di una serie di quadri si profila come una vera e propria scusa per sventare un litigio. Nella commedia – redatta in versi martelliani nel 1758

---

<sup>463</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VII, cit., pp. 752-753.

<sup>464</sup> *Ivi*, p. 835.

<sup>465</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XI, cit., p. 113.

e trasposta in libretto in due occasioni, nel 1760 e nel 1764, quando ormai il nostro si trovava a Parigi<sup>466</sup> –, Ridolfo finge di aver acquistato «Sei quadri, un letto, uno specchio»<sup>467</sup> e altri oggetti utili alla nuova abitazione pur di tener nascosto a Corallina, la sua futura consorte, di aver perduto al gioco i suoi dieci scudi. Un ulteriore indizio è fornito da *La casa nova*, una commedia recitata per la prima volta nel 1760 e pubblicata sette anni dopo. Sensibilissimo all'argomento, dal momento che proprio in quel periodo stava vivendo il trambusto di un trasloco<sup>468</sup>, Goldoni trasferisce i propri turbamenti ad Anzoletto, anch'egli indaffarato con i preparativi. Lo spostamento in una casa nuova, attuato per volontà dell'ambiziosa moglie Cecilia, porta con sé un numero spropositato di acquisti; la donna, infatti, pur di ostentare una certa disponibilità economica e soddisfare dei capricci momentanei, si prodiga a comperare qualunque cianfrusaglia, senza particolare riguardo nei confronti dei propri fondi<sup>469</sup>. Il problema riguarda, per l'appunto, un paio di dipinti della camera da letto, reputati non particolarmente gradevoli dallo stesso Anzoletto e dal tappeziere Sgualdo (I, 3):

ANZ. Quei do quadri in sta camera no i me piase.

SGU. No i sta ben, ghe l'ho ditto anca mi, ma l'ha volesto far a modo de quel pittor. El ghe li ha fatti comprar per forza. L'ha buttà via i bezzi, e no i ghe sta ben.

ANZ. Tirémoli via<sup>470</sup>.

Considerata la stretta vicinanza tra la commedia e la biografia del suo autore, è comprensibile domandarsi se anche lo stesso Goldoni custodisse in casa dei dipinti o simili testimonianze artistiche. In base alle ricerche di chi scrive, ben poco si può concludere sulle sue due abitazioni veneziane – nell'anno della stesura dell'opera, il commediografo aveva abbandonato la dimora in corte San Zorzi a San Gallo, sua residenza da dodici anni, a favore di una nuova abitazione a San Salvatore, in calle delle Ballotte<sup>471</sup> –, mentre ben più rincuorante risulta quanto scoperto da Birgit Weichmann in relazione al suo domicilio

---

<sup>466</sup> F. Decroisette, *Tra parola parlata e parola cantata*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. Tatti, Roma 2005, p. 51.

<sup>467</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XII, cit., p. 8.

<sup>468</sup> In tal senso, si ricorda la poesia scritta per la monacazione di Cecilia Milesi, oggetto di approfondimento nel capitolo precedente.

<sup>469</sup> G. Cavallini, *La dimensione civile e sociale nel quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*, Roma 1986, p. 63.

<sup>470</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VII, cit., p. 849.

<sup>471</sup> Ivi., p. 1397.

francese. Le ricerche della studiosa hanno portato, sul finire del secolo scorso, al rinvenimento dell'inventario dell'ultimo appartamento abitato da Goldoni, situato al numero 1 di Rue Pavée<sup>472</sup>. In relazione all'argomento di interesse del presente elaborato, tuttavia, il documento reperito da Weichmann permette di effettuare solo delle considerazioni limitate, dal momento che, all'interno della sua abitazione, il commediografo pareva possedere unicamente due incisioni di soggetto devozionale affisse alle pareti della biblioteca, una ritraente una *Deposizione dalla Croce* e l'altra un'*Annunciazione*, e due stampe di soggetto non specificato appese in camera da letto<sup>473</sup>.

La beffa nei confronti della figura del collezionista prosegue nella commedia *Il raggiratore*, pubblicata nel 1757. Fin da subito, Goldoni introduce don Eraclio come un uomo borioso, la cui ostentata saccenteria – un difetto del quale tutti, nella commedia, appaiono più che consapevoli – è in realtà sintomatica di una profonda ignoranza, motivo di derisione per l'intero sviluppo dell'intreccio. Colui che, in misura maggiore, coglie l'opportunità offerta da tale incompetenza è il conte Nestore – il raggiratore che, lungi dall'essere realmente blasonato, dà il titolo all'opera – coadiuvato nei suoi infimi scopi da Cappalunga, un secondo uomo di malaffare. Gli intenti disonesti del conte nei confronti dello sventurato collezionista non sembrano essere dissuasi neppure dalla notizia confidatagli dal Dottor Melanzana, l'avvocato di don Eraclio, di un preannunciato pignoramento del palazzo residenziale. Allo stesso modo, le acque tormentate in cui naviga il collezionista non risultano ai suoi occhi una motivazione sufficientemente valida per limitare i continui investimenti in opere d'arte. È lecito domandarsi, quindi, se dietro la tenace sprovvedutezza del personaggio risiedano delle motivazioni ulteriori rispetto alla più che comprensibile necessità – totalmente esterna, tuttavia, alla trama della commedia – di scatenare il riso, o la riflessione, nel pubblico. Per tentare di trovare una risposta è necessario portare alla luce il tratto distintivo della caratterizzazione di don Eraclio, da individuarsi nell'ostentazione dell'antico lignaggio della famiglia. Usando a sproposito locuzioni latine, e forte della casuale omonimia, il personaggio dichiara in un primo momento di discendere nientemeno da Eraclio, a suo giudizio imperatore di Roma<sup>474</sup>. Tale convinzione è, naturalmente, priva di reale fondamento e indicativa, perlopiù, della scarsa preparazione culturale del capofamiglia, subito ripreso dal

---

<sup>472</sup> B. Weichmann, *Inventario del lascito goldoniano presso l'Archivio Nazionale di Parigi*, "Romanische Forschung", 103, 1991, 1-2, p. 255.

<sup>473</sup> Ivi, p. 256.

<sup>474</sup> È noto, e verrà sottolineato anche dal Dottor Melanzana, che Eraclio è stato un imperatore bizantino. Si tratta, questo, del primo dei tanti errori – non solo di natura storica – commessi da don Eraclio, puntualmente corretti dagli altri personaggi della commedia.

Dottor Melanzana. Secondo chi scrive, tuttavia, è allo stesso tempo la motivazione perfetta per giustificare l'acquisto delle due corniole, presto svelate come contraffatte (I, 8):

ERAC. Quelle due corniole che l'altro giorno mi avete venduto, non le stimano niente. Dicono che ho gettato via il mio danaro.

CAPP. Non se ne intendono questi signori. Se vossignoria illustrissima non le avesse conosciute per antiche e buone, non le avrebbe comprate. Io non ho cognizione, ma ella che sa, le ha conosciute subito; non vi è nessuno in questa città, che abbia l'intelligenza delle cose antiche, come ha il signor don Eraclio. (*al Dottore*)<sup>475</sup>.

Data la fortuna della glittica nella Roma antica, non pare una casualità che in un uomo come don Eraclio, forte della sua convinzione di discendere da un imperatore, sia sbocciato il desiderio di accogliere nella propria collezione due gemme di corniola. Pur non rientrando nella schiera delle pietre più preziose, è stata proprio la corniola a ricoprire un ruolo d'onore negli opifici, al punto da arrivare a costituire la lavorazione più longeva – copri quasi interamente l'età imperiale<sup>476</sup> – del rinomato centro di Aquileia<sup>477</sup>. L'acquisizione di due oggetti riconducibili al millantato progenitore potrebbe specchiare, pertanto, la necessità del collezionista di legittimare un'ascendenza tanto illustre quanto oggetto di discussione<sup>478</sup>. Se così non fosse, ciò non toglierebbe la predilezione dell'epoca nei confronti di gemme e cammei, ricercati tanto per confluire in una collezione quanto per essere montati nei gioielli. Come naturale conseguenza, l'ingente domanda ha inaugurato una vera e propria industria di copie e falsi<sup>479</sup>, di cui anche don Eraclio è vittima (I, 8):

CAPP. Signor don Eraclio, ho una bella cosa da fargli vedere.

ERAC. Che cos'avete da farmi vedere?

CAPP. Due quadri di Raffaello.

---

<sup>475</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 29.

<sup>476</sup> V. Girardi Jurkić, *Anelli romani con motivi mitologici e simbolici dalla necropoli antica di Burtle presso Medolino*, "Centro di Ricerche Storiche - Rovigno. Atti", 40, 2010, p. 15.

<sup>477</sup> L'interesse romano nei confronti della lavorazione delle pietre dure è perdurato nei secoli, arrivando a sfiorare i nostri giorni. Si veda G. Tassinari, *La produzione glittica a Roma: la questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale*, "Rivista di Studi Liguri", 74, 2008, pp. 251-317.

<sup>478</sup> G. Olmi, *Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion*, in *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, a cura di A. Grote, Opladen 1994, p. 180.

<sup>479</sup> Favaretto, *Anton Maria collezionista e cultore di gemme*, cit., p. 278.



ERAC. Di quel bravo, di quel celebre Veronese?

CAPP. No signore, non sono di Paolo Veronese, ma di Raffaello d'Urbino.

ERAC. Voleva dire di quello. Lasciatemeli vedere.

CAPP. Ora subito. (*s'accosta alla scena, e chiama un uomo che viene con due quadri*)<sup>480</sup>.

Punto sul vivo dalla correzione ricevuta, l'uomo si prodiga a legittimare l'accuratezza del proprio giudizio e procede, pertanto, con la sua acuta osservazione, ignaro delle preoccupazioni che il Dottore confessa al pubblico:

ERAC. Li conoscerò io, se sono di Raffaello d'Urbino. (*al Dottore*)

DOTT. Badi bene, che non sieno copie.

ERAC. Volete insegnare a me a conoscere le copie dagli originali?

DOTT. Se mi permettete, vado via. Ritournerà a destinare.

ERAC. Trattenetevi un poco; veggiamo questi due quadri.

CAPP. Eccoli, signore: questi sono due gioje.

ERAC. (*Li va osservando con attenzione*)

DOTT. (Povero sciocco: non sa niente). (*da sé*)

CAPP. Ha mai veduto i più belli? (*a don Eraclio*)

ERAC. Aspettate. (*cava l'occhiale per vederli meglio*)

DOTT. (più che guarda, meno ne sa). (*da sé*)<sup>481</sup>

Solo dopo aver terminato l'acuta osservazione dei quadri, don Eraclio si sente sicuro dell'autografia dei dipinti. Certo dell'attribuzione nonostante l'errore geografico – l'ennesimo segnale di una scarsa conoscenza dell'artista in questione, a suo giudizio nato a Pesaro e non a Urbino – l'uomo vira quindi il proprio interesse su fattori prettamente materiali. Quel che appare evidente, tuttavia, è il criterio insinuato da Goldoni per quantificare la conoscenza artistica di chi si professa un intenditore d'arte, ovvero la capacità di discernere un originale da una riproduzione<sup>482</sup>. Ad ogni modo, il fine ultimo, tanto di don Eraclio quanto del truffatore, è l'acquisto dei due quadri; pertanto, la scena procede con la contrattazione del prezzo, che si rivela sorprendentemente dispendioso. Il Dottore, però, effettua una considerazione notevole, legata a un possibile metro di giudizio per decretare il livello di conoscenza di chi si professa intenditore d'arte:

---

<sup>480</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 29.

<sup>481</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>482</sup> Ferretti, *Il contributo dei falsari*, cit., p. 205.

ERAC. Sono rarissime, lo so ancor io. Lasciate vedere. (*osserva per di dietro ai quadri*)

Ecco il nome dell'autore. Non si può negare che non sieno di Raffaello d'Urbino.

(*al Dottore*)

DOTT. Chi se ne intende, non ha da cercare la sicurezza dietro al quadro.

ERAC. Qui non si tratta di Salviano, signor Dottore. Quanto vuole la vedova di questi due quadri di Raffaello d'Urbino? (*a Cappalunga*)

CAPP. Ella mi ha domandato dieci zecchini l'uno: ma se si potessero aver per otto...

ERAC. Per otto zecchini l'uno, sono assai piccoli, ne ho comprato uno l'altro ieri, grande sei volte tanto, per tre zecchini.

CAPP. Di Raffaello d'Urbino?

ERAC. Non so di che mano sia. Ma non è cattivo.

CAPP. Perdoni. I quadri non si apprezzano dalla grandezza...

ERAC. Lo so ancor io: dalla mano<sup>483</sup>.

Ad ogni modo l'affare viene portato a termine, per la fortuna del conte Nestore e per il dispiacere del Dottore il quale, prima di congedarsi, afferma che «ora Raffaello d'Urbino ha terminato di capponarlo»<sup>484</sup>. È lecito pensare, data la natura truffaldina del conte, che la «picciola tabacchiera d'avorio, con una miniatura eccellente» destinata a donna Metilde, la figlia di don Eraclio, non sia altro che l'ennesimo inganno perpetrato dall'uomo. A sostegno di questa tesi è la natura del regalo per Claudia, la padrona di casa, di fattura ben più umile rispetto a quanto dichiarato (I, 13):

CLA. (Se è lecito, di che cosa mi avete voi onorata?)

CON. (Un picciolo astuccio d'Inghilterra con un picciolo finimento d'oro). (È princisbech<sup>485</sup>, ma non importa). (*da sé*)<sup>486</sup>

A giudizio di chi scrive, la menzione di Raffaello non costituisce un semplice ornamento per impreziosire la commedia – uno stratagemma, forse, per dimostrare la sua conoscenza dei

---

<sup>483</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., pp. 30-31.

<sup>484</sup> Ivi, p. 33.

<sup>485</sup> Il princisbecco è una lega di rame, zinco e stagno di una tonalità molto vicina al dorato. Proprio come si legge nella commedia, viene utilizzato al posto dell'oro, materiale decisamente più prezioso.

<sup>486</sup> Ivi, p. 36.

grandi maestri – ma testimonia una vera e propria sensibilità, da parte del nostro, nei confronti dell'arte del maestro urbinato. Nelle *Memorie*, al momento di rievocare il soggiorno giovanile nella città di Faenza – da collocarsi, verosimilmente, nei primi mesi del 1731 –, l'anziano Goldoni aveva infatti ricordato che:

Ci sono in Italia molti piatti di maiolica dipinti da Raffaello d'Urbino o dai suoi allievi. Questi piatti sono incorniciati da eleganti marginature, e si custodiscono preziosamente nelle gallerie di quadri. Io ne ho vista una collezione ricchissima a Venezia, nel palazzo Grimani, a Santa Maria Formosa<sup>487</sup>.

Nella produzione goldoniana, Raffaello viene fugacemente interpellato ne *Il ventaglio*. Disperato per aver perduto il ventaglio della sua amata, Evaristo si dimostra propenso a sborsare una somma spropositata per riottenerlo (III, 10):

CON. Dareste cinquanta zecchini!

EVARISTO. Sì, ve lo dico, e ve lo prometto. Se si potesse recuperare darei cinquanta zecchini.

CON. (Diavolo, bisogna che sia dipinto da Tiziano, o da Raffaello d'Urbino)<sup>488</sup>.

È difficile non rivedere la caratterizzazione di don Eraclio in quella di don Pippo, il collezionista della commedia *La donna sola*, da Goldoni redatta l'anno successivo rispetto a *Il raggiratore*. Affatto benvenuto dagli altri invitati – in particolare, da don Lucio – al banchetto organizzato da donna Berenice, la vedova proprietaria di casa, anche in questo caso il collezionista viene introdotto come un uomo amante dello studio, ma fondamentalmente ignorante e, a tratti, fuori luogo. Dal momento in cui viene introdotto in scena, pare non

---

<sup>487</sup> Goldoni, *Memorie*, cit., p. 97. Per approfondire il rapporto tra Raffaello e le arti applicate si segnala *Raffaello. Il sole delle arti*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 26 settembre 2015 - 24 gennaio 2016), a cura di G. Barucca e S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2015.

<sup>488</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VIII, p. 797. Tiziano non è l'unico maestro veneto citato da Goldoni. Nella commedia in versi *La vedova spiritosa* (1761), curiosando nella collezione di don Berto, don Sigismondo confida a Placida di aver notato dei quadri di Tintoretto, evidentemente prima collocati nell'abitazione della donna (II, 6).

riesca a esimersi dal lodare la propria cultura, resa ancor più evidente dall'elogio della propria collezione (II, 6):

PIPP. Certo le belle lettere sono uno studio assai bello. / In materia di lettere io scrivo in stampatello. / Ho una raccolta in casa di medaglie bellissime, / E di monete ancora con lettere grandissime.

BER. Questa è la beltà vera, visibile e palpabile, / E non certe anticaglie d'un prezzo immaginabile. / Nelle lucerne antiche spendon tanti quattrini.

PIPP. Io ho una lucerna in casa, nuova, con tre stoppini.

BER. So ancor che voi avete una gran libreria.

PIPP. Può esser che di meglio al mondo non ci sia. / Ho speso in dieci anni, non son caricature, / Più di sessanta scudi in tante legature<sup>489</sup>.

Interessata alla biblioteca del suo ospite, donna Berenice chiede delucidazioni in merito ai titoli presenti sugli scaffali, ma lo stesso proprietario non sembra particolarmente ferrato sui propri libri. Tra i titoli menzionati, di particolare interesse è la menzione della *Gazette d'Hollande*, «il più rinomato e diffuso giornale di informazione politica del Settecento europeo»<sup>490</sup>, del quale don Pippo possiede all'incirca una decina di annate.

La discutibile gestione del patrimonio familiare, racchiusa nelle mani di un ingenuo capofamiglia disgraziatamente dedito al collezionismo, torna a essere motivo di turbamento nella commedia *Gl'Innamorati* (1762). Come riportato da Franca Angelini, pur essendo stata redatta a Bologna, la commedia è piena dell'esperienza vissuta a Roma durante il soggiorno inaugurato nel 1758 e terminato nel mese di luglio dell'anno successivo<sup>491</sup>. Appare fin da subito chiaro, nel vivace scambio di battute tra le sorelle Eugenia e Flaminia, come le prospettive matrimoniali della prima siano fortemente minate dallo sperpero dello zio Fabrizio – plasmato sul modello dell'abate Pietro Poloni, «il bizzarro padrone di casa»<sup>492</sup> per l'appunto conosciuto a Roma –, totalmente stregato dalla sua passione artistica<sup>493</sup>. Tale

---

<sup>489</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 469.

<sup>490</sup> A. Scannapieco, «Vorrei io pure poter contribuire ai vostri Fogli con qualche curiosità»: spunti di riflessione su Carlo Goldoni e il giornalismo settecentesco, "Problemi di critica goldoniana", 16, 2009, p. 315.

<sup>491</sup> F. Angelini, *Passioni e drammaturgie negli Innamorati di Goldoni*, in *Carlo Goldoni alla luce della ragione, all'ombra della passione*, atti del convegno (Torino, 8-9 novembre 1993), Torino 1996, p. 115.

<sup>492</sup> L. Zorzi, *Una scheda di lettura: «Gl'Innamorati»*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna 1988, p. 363.

<sup>493</sup> *Id.*, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino 1990, p. 267.

instabile situazione finisce, inevitabilmente, per instillare una profonda insicurezza nella donna, allo stesso tempo gelosa e spaventata dalla prospettiva di perdere il suo innamorato, i cui sentimenti sono sinceri e non scaturiti da un qualche tornaconto personale<sup>494</sup>. Inconsapevole – e, verosimilmente, disinteressato – dell’amore provato da Eugenia nei confronti di Fulgenzio, su consiglio di un amico il tutore invita in casa il facoltoso conte Roberto d’Otricoli, intendente d’arte ed egli stesso pittore, che tenta di conquistare proprio grazie alla propria pinacoteca (I, 6):

FAB. Eh, gli uomini grandi, gli uomini dal talento sublime come quello del signor Conte, non possono non intendersi di ogni cosa. Vedrà nella mia miserabile casa, nel povero mio tugurio, nella mia capannuccia, dei tesori, in materia di quadri delle cose stupende, cose che non le ha il Re di Francia. Originali dei primi maestri dell’arte. Signore nipoti, conducete questo cavaliere a vedere la mia miserabile galleria. Fategli vedere quel quadro meraviglioso, quell’opera insigne del pittor de’ pittori. Vedrà, signor cavaliere, un quadro spaventosissimo del Tiziani di cui mi hanno offerto due mila doppie ed io l’ho avuto per cento zecchini! [...] <sup>495</sup>.

Nonostante le valide premesse, la vera natura della collezione – talmente grande da non poter essere vista tutta in due ore – viene subito rivelata dalla sconsolata nipote:

EUG. (Poveri danari gettati! Ha tutte copie e gliele fanno pagare per originali!).

*(da sé)*

ROB. Si vede che siete assai di buon gusto... avrò occasione d’ammirare.

FAB. Eh. Picciole cose. Compatirà la miseria. Ehi, fategli vedere quei quattro pezzi stupendi del Wandich, quelle due cene singolarissime insigne del Veronese, quella meraviglia del Guercino, quell’aurora inimitabile di Michel’Angelo Buonarroti, quella notte inestimabile del Correggio. Tesori, signor Conte, tesori<sup>496</sup>.

È oramai chiaro come il criterio sfruttato da Goldoni per quantificare la preparazione in materia storico-artistica non si limitasse alla capacità di una persona di discernere l’originale

---

<sup>494</sup> *Ibidem*.

<sup>495</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VII, cit., pp. 363-364.

<sup>496</sup> *Ivi*, p. 364.

dalla copia, ma anche di riconoscere un oggetto – non necessariamente un quadro – contraffatto<sup>497</sup>.

### IV.3 «Maledetto ritratto!». Il ruolo della ritrattistica

È con una potente invettiva contro il ritratto della donna desiderata che don Luigi, tormentato dalle mancate attenzioni dell'effigiata, brutalmente inaugura il primo atto de *Il geloso avaro* (I, 1):

LUI. E sarà vero che tu m'abbia a far sospirare? Maledetto ritratto! ti getterò tra le fiamme. E poi, incenerito che sarà il ritratto, mi staccherò dal cuore l'originale? Ah no, s'io non mi strappo il cuore medesimo, in cui il perfido amore ha stampato l'effigie della mia tiranna<sup>498</sup>.

Allo stesso modo, chi scrive sfrutta l'occasione fornita dalla battuta goldoniana per sottoporre all'attenzione del lettore il ruolo chiave conferito dal nostro alla ritrattistica. Omessa nelle *Memorie* e data alle stampe a seguito di una pesante revisione solo nel 1793, dopo oltre cinquant'anni dalla prima stesura<sup>499</sup>, la tragedia *Giustino* assume un ruolo di rilievo nel presente discorso. Al momento di riprendere la trama fornita dall'omonimo libretto di Niccolò Beregan (1683), il nostro non solo ha limato la caratterizzazione dell'eroe per renderlo più affine agli altri suoi protagonisti tragici<sup>500</sup>, ma ha inserito dei riferimenti alla ritrattistica assenti nel testo originale. Vitaliano, tiranno dell'Asia Minore, è infatti tormentato dall'amore provato nei confronti della sorella del suo nemico, che ostacola naturalmente la buona riuscita dei suoi intenti bellicosi. Il linguaggio, nettamente più semplificato rispetto al melodramma originale, permette al lettore-spettatore di immedesimarsi nel dissidio di Vitaliano, verso il quale non si può evitare di provare dell'empatia<sup>501</sup> (II, 1):

VII. Mirala, e dimmi, / Se a ragione l'adoro. (*gli mostra un ritratto*)

---

<sup>497</sup> Ferretti, *Il contributo dei falsari*, cit., p. 206.

<sup>498</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, V, cit., p. 23

<sup>499</sup> L. Galletti, *Il teatro tragico della compagnia Imer (1732-1749)*, "Drammaturgia", s. III, 13, 2016, p. 74.

<sup>500</sup> *Ibidem*.

<sup>501</sup> C. Goldoni, *Giustino*, a cura di C. Santoli, Alessandria 2016, p. XIII.

POL. In ver, se nulla / Il pennello arbitrò, non vidi al mondo / Beltà maggior.  
Ma di sì bella immagine / L'original qual è?  
VIT. Del mio nemico / Eufemia la germana. Il cor m'accese / Fama di sua virtù.  
Questo ritratto / Terminò di piagarmi<sup>502</sup>.

Un ritratto, tuttavia, non è solamente capace di insinuare struggimento, ma anche di accendere la gelosia. Il generale Belisario, protagonista dell'omonima tragicommedia redatta dal nostro nel 1734 in risposta «all'indecoroso livello di certe tragicommedie che si rappresentavano allora»<sup>503</sup>, si trova suo malgrado a doversi difendere da pesanti accuse. Approfittando del suo assopimento, la vendicativa Teodora – regina consorte dell'imperatore Giustiniano – ha infatti posto un proprio ritratto nel giaciglio del soldato, costringendolo quindi a giustificarsi davanti all'ira del suo sovrano. Mentre Belisario sfugge alla morte, alla poetessa Melibea, personaggio de *Le virtuose ridicole*, è sufficiente svelare sovrappensiero a Pegasino il soggetto del ritratto che ha tra le mani per acquietare la gelosia dell'innamorato (II, 5):

PEG. Non vorrei che Gazzetta, / con la bella invenzion del don Chisciotte, /  
avesse fatto colpo / nel cuor di Melibea. / Eccola. Ha un quadro in mano, / e  
mi pare un ritratto. / Vuò veder cosa sia: / un ritratto mi pone in gelosia. (*si ritira*)  
MEL. (*Osservando il ritratto di Cleopatra*) Oh Cleopatra fortunata / col suo caro  
Marcantonio, / cui d'amore in testimonio / colle perle abbeverò [...].  
PEG. (*Parla di Cleopatra. Non vi è male*). Mia bella, a voi m'inchino<sup>504</sup>.

Goldoni riesce a introdurre dei ritratti persino nell'esperienza metateatrale messa in atto – con non poche difficoltà, visti i continui commenti dei suoi attori – ne *La cameriera brillante*, pubblicata nel 1757 nell'edizione curata da Francesco Pitteri<sup>505</sup>. Flaminia, figlia di Pantalone, si dimostra poco disposta a recitare la propria battuta proprio per il suo argomento (III, 6):

FLA. *Vorrei maritarmi, ma non trovo nessuno che sia degno di me. Un quadro ed uno specchio sollevano i miei pensieri ad un'altezza sproporzionata. Veggo in una tela delineati i miei*

---

<sup>502</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IX, cit., p. 458.

<sup>503</sup> Stussi, *Storia linguistica e storia letteraria*, cit., p. 127.

<sup>504</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, X, Milano 1964, pp. 1130-1131.

<sup>505</sup> P. Puppa, *Introduzione*, in C. Goldoni, *La cameriera brillante*, a cura di R. Cuppone, Venezia 2002, p. 9.

*magnanimi progenitori. Riverbera in un cristallo la mia bellezza...* Cara Argentina, queste cose le dico mal volentieri<sup>506</sup>.

Di ben altro avviso è, invece, don Fabio, uno dei personaggi del dramma giocoso per musica *La conversazione*, rappresentato per la prima volta nel 1758 al Teatro di San Samuele. In casa di Madama Lindora, un folto gruppo di amici si diletta bevendo cioccolata e giocando d'azzardo. La prospettiva di una mancata vittoria intimorisce non poco uno degli invitati, il nobile don Fabio, del tutto incapace di sostenere economicamente la sconfitta a causa della sua risaputa povertà. Sentendosi sbeffeggiato da Sandrino, un uomo privo di titolo ma dotato di un facoltoso patrimonio che, congiuntamente a Madama Lindora, ha osato soprannominarlo "Cavalier del Fumo", don Fabio difende il proprio orgoglio reclamando con ardore i ritratti dei suoi illustri antenati (II, 8):

FAB. Va tosto al mio palazzo. / Portami quei ritratti, / Coll'arbore dipinto /  
Della mia nobiltà. (*Parte lo Staffiere*) / (Quel villanaccio si vergognerà). (*da sé*)  
SAN. Lacchè. Di questa casa (*Il Lacchè ritorna*) / Si allarghino le porte / Perché  
possa passare / L'albero di don Fabio e le radici, / E i suoi ritratti con le sue  
cornici. (*Il Lacchè parte*)<sup>507</sup>

In aperta competizione, Sandrino comanda a un servitore di recuperare in casa propria i suoi oggetti di valore, un astuccio e una tabacchiera provenienti da Londra, con l'obiettivo di donarli a Madama Lindora. Accompagnato da un servitore, don Fabio porta invece i ritratti dei due genitori e del nonno, ma tale gesto non fa altro che accrescere la derisione da parte di Sandrino. Assecondato da Giacinto, un altro ospite, con una nota di sarcasmo, Sandrino lascia intendere la scarsa fattura dei dipinti posseduti dal suo avversario (II, 9):

SAN. Belle figure! / Caricature / Non ho vedute / Certo maggior.  
FAB. Non vi è pennello, / No, che l'eguagli.  
GIAC. Son da ventagli.  
SAN. Son da cembali<sup>508</sup>.

---

<sup>506</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, V, cit., p. 247.

<sup>507</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, XI, Milano 1964, pp. 794-795.

<sup>508</sup> Ivi, pp. 798-799.



Con la notizia del matrimonio tra Donna Berenice, la nipote di Madama Lindora, e don Filiberto, il dissidio viene tuttavia ben presto accantonato e nient'altro interessa ai personaggi – compresi i due contendenti – se non la prospettiva dell'imminente ballo in maschera per festeggiare il lieto evento. Un non poi così dissimile senso di sicurezza nei confronti dei ritratti dei propri antenati viene reso evidente ne *Il talismano*, un dramma per musica rappresentato per la prima volta nel 1779, come degna conclusione di una lunghissima e prolifica carriera da librettista<sup>509</sup>. Cardano, capo dei nomadi, rinviene sulla riva del mare una cassetta contenente, tra gli altri oggetti, dei ritratti (III, 10):

CARD. Ecco qui una cassetta / Trovata in riva al mar, poco distante / Dalla  
bambina, languida, spirante. / Vi son dentro scritte, / E ritratti, e figure. Eravi  
ancora / Qualche denaro ed altre coserelle... / Ma queste...<sup>510</sup>

Pur ritenendole cianfrusaglie di poco conto, il governatore Pancrazio invita Cardano ad aprire la cassetta, utilizzando la chiave fabbricata da egli stesso. Con grande sorpresa del funzionario, il baule si rivela pregno di oggetti di sua proprietà, finalmente ricongiunti con il legittimo proprietario (III, 12):

PAN. [...] Ecco qui la cassetta. Qui, mirate / Tutti, tutti osservate: / Fogli di mio  
fratello, fogli miei, / Ritratti cinque o sei, / Ritratti di mia figlia. Questa volta /  
È il cielo, è la natura, / Che mi parlano al cor; non è impostura<sup>511</sup>.

Ne *La vedova scaltra* – un testo, secondo gli studiosi, ancora vicino alla Commedia dell'Arte «nella bilanciata simmetria delle scene e nella tipizzazione dei personaggi»<sup>512</sup> – il ritratto diventa, invece, un vero e proprio strumento di corteggiamento. Reduci da una serata danzante in compagnia di Rosaura, la giovane vedova protagonista della commedia, tre facoltosi gentiluomini – il quarto, il Conte di Bosco Nero, è già consapevole dei propri

---

<sup>509</sup> T. Emery, *La riforma goldoniana tra commedie e libretti e la riscrittura de «La gualtarda»*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, cit., p. 261.

<sup>510</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, XII, cit., p. 547.

<sup>511</sup> Ivi, p. 548.

<sup>512</sup> Caccia, *Carattere e caratteri*, cit., p. 158.

sentimenti – si scoprono invaghiti di lei e, in modalità diverse, si dimostrano intenzionati a ottenere il suo favore. Due di loro, Monsieur Le Blau e don Alvaro di Castiglia, affidano ad Arlecchino il compito di recapitare alla donna i loro regali, rispettivamente, una miniatura e l'albero genealogico del proprio casato. In realtà, Monsieur Le Blau manifesta un interesse artistico sin dalla prima conversazione con Rosaura, lasciando velatamente presagire il regalo scelto per conquistarla (I, 17):

ROS. Siccome so di non esser bella, così non mi vanto di esser pietosa.

MON. La bassa stima che volete aver di voi medesima, proviene dalla vostra gran modestia. Ma viva il cielo! Se Apelle dovesse ora dipinger Venere, non potrebbe fare che il vostro ritratto<sup>513</sup>.

Per il suo ambasciatore, il corteggiatore francese confeziona un discorso da accompagnare al regalo, quasi per aumentarne il valore (II, 4):

MON. Ecco la gioja che tu le devi recare. Questo è il mio ritratto; e son sicuro ch'ella apprezzerà la delicatezza di questa effige, più che la ricchezza di tutte le gioje del mondo.

ARL. Oh che zoggia! oh che bella zoggia!

MON. Odi, mio caro Arlecchino, odi il complimento che le dovrai fare per me; apprendilo bene, non te ne dimenticare parola, poiché in ogni accento è rinchiuso un mistero.

ARL. No la se dubita; la diga pur, che l'ascolto.

MON. Tu le devi dir così: Madama, chi aspira a farvi l'intiero dono del rispettoso ed umile originale, v'invia anticipatamente il ritratto. Tenetelo in luogo di amoroso deposito, fintanto che la sorte gli conceda l'onore...<sup>514</sup>

La debole memoria di Arlecchino induce il gentiluomo a trascrivere il suo discorso in un foglio, affinché il servitore possa leggerlo a Rosaura senza alterare il messaggio originale. Quel che entrambi i pretendenti ignorano, però, è l'analfabetismo del loro messaggero; Arlecchino, infatti, finisce per scambiare i due messaggi di risposta – ciascuno

---

<sup>513</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 351.

<sup>514</sup> *Ivi*, p. 361.

opportunitamente curato per il singolo regalo – di Rosaura, creando dei comici fraintendimenti a cui seguono delle giustificazioni confezionate sul momento<sup>515</sup>. Così facendo, come simpaticamente asserito da Alfredo Stussi e come si avrà modo di verificare pure in questa sede, il domestico si profila il «degnò fratello minore del Servitore di due padroni»<sup>516</sup>. Ammettendo il suo analfabetismo, Arlecchino affida tuttavia la lettura del biglietto alla stessa Rosaura, la quale, comunque, non pare particolarmente lusingata dalla dialettica del corteggiatore e tantomeno dal ritratto dato in dono. È necessario l'intervento di Marionette, la sua cameriera, per far apprezzare alla donna le gesta del suo ammiratore; strenua paladina delle sue origini francesi, Marionette accresce il valore della miniatura per il solo fatto di rappresentare un connazionale (II, 12):

ROS. Ebbene, qual è la cosa che tu mi devi presentare?

ARL. Una zoggia preziosa: una zoggia francese. Eccola. *(le dà il ritratto)*

ROS. È questa la gioja?

MAR. Vi par poco? Il ritratto di un parigino?

ROS. È qualcosa di particolare<sup>517</sup>.

A giudizio di Marionette, il regalo di Monsieur Le Blau è una vivida testimonianza del suo desiderio di trattenersi per sempre accanto della padrona, ma quest'ultima – evidentemente non del tutto interessata a un possibile matrimonio con il gentiluomo – trova qualunque cavillo pur di contrastare l'opinione della domestica. Il pregio del ritratto, tuttavia, viene ben presto oscurato dall'omaggio in diamanti offerto dal pretendente inglese, Milord Runebif, il meno interessato tra i quattro gentiluomini alla mano di Rosaura. L'equivoco generato dall'errore commesso da Arlecchino – ignorando il contenuto del biglietto, ha consegnato a don Alvaro di Castiglia i ringraziamenti destinati a Monsieur Le Blau – lo costringono a improvvisare delle giustificazioni, tutte basate sulle sfumature di significato gravitanti attorno alle stesse parole *ritratto* e *originale* (II, 20):

ALV. Mio cuore, preparati alle dolcezze. *(legge)*. *Accetto con sommo aggradimento il ritratto che vi siete degnato di mandarmi.... (ad Arlecchino)* Che dice di ritratto?

---

<sup>515</sup> G. Padoan, *Gli Arlecchini di Carlo Goldoni*, "Quaderni Veneti", 6, 1987, p. 95.

<sup>516</sup> Stussi, *Storia della linguistica e storia letteraria*, cit., p. 139.

<sup>517</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 369.

ARL. (Oh poveretto mi! L'ho fatta. Invece de darghe la risposta che andava a lu, gh'ho dà quella del Franzese. Ma niente, spirito e franchezza, e ghe remedierò).

ALV. Ebbene, non rispondi?

ARL. L'albero della vostra casa è il ritratto della vostra grandezza.

ALV. Così l'intendevo ancor io. *Per la stima ch'io faccio dell'originale. (ad Arlecchino)*

E l'originale cosa c'entra?

ARL. *(ad Alvaro)* Ditemi un poco. Chi è il primo in quell'albero?

ALV. Un re di Castiglia.

ARL. Vedete la furberia della donna! [...] Fa stima di quel re, che è l'origine o sia l'originale della vostra casa.

ALV. Così l'intendeva ancor io. *Il mio non ve lo posso mandare, perché non l'ho.*

ARL. Ella non ha un albero. Vedete bene.

ALV. L'intendo ancor io. *Tanto stimo questa gioia preziosa... (ad Arlecchino)* Gioja preziosa?

ARL. Vuol dir un tesoro, che è l'albero.

ARL. L'intendo ancor io. *Che lo voglio far legare in un cerchio d'oro.* Oh diavolo! In un cerchio d'oro il mio albero?

ARL. Vuol dire in una cornice dorata.

ALV. Così l'intendeva ancor io. *E portarlo attaccato al petto.* Un quadro di quella grandezza attaccato al petto?

ARL. Eh, non l'intendete? è frase poetica. Lo porterà sempre nel cuore<sup>518</sup>.

Dopo un'iniziale titubanza, soddisfatto del buon esito della messinscena, Arlecchino procede quindi a consegnare a Monsieur Le Blau il biglietto originariamente destinato al nobile spagnolo, certo di poter manipolare con altrettanta destrezza le parole riferite all'albero genealogico. Evidentemente consapevole dell'orgoglio covato dal francese, il servitore ruota le proprie considerazioni sulle origini dell'uomo, finendo quindi per esaltare le virtù condivise dai suoi concittadini. Il ritratto, infatti, viene richiamato in causa solo per avvalorare la tesi appena espressa circa l'acume del popolo francese, garantendosi quindi la stima del vanesio corteggiatore (II, 21):

ARL. Eppure voialtri Francesi siete acuti, e non la capite?

MON. Confesso il vero, non l'intendo.

---

<sup>518</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., pp. 377-378.

ARL. Guardando el vostro ritratto, vede quella bella idea, quell'idea nobile e grande, e vi crede di razza de' principi e de monarchi<sup>519</sup>.

Approfittando della compresenza di Monsieur Le Blau e di don Alvaro al medesimo caffè, Arlecchino può rimediare al proprio errore, scambiando i fogli che entrambi stringono tra le dita. Finalmente, i due ammiratori possono leggere la reale reazione di Rosaura – ai loro occhi perfettamente coerente con i regali elargiti – e, così facendo, realizzare di star entrambi contendendo per la sua mano. Il ritratto rifà la sua comparsa alla fine della commedia, dopo l'ingegnoso piano attuato da Rosaura per comprendere la genuinità del sentimento provato dai suoi contendenti. Nonostante i tentativi messi in atto da Marionette, la scelta della padrona ricade sul Conte di Bosco Nero, da sempre innamorato di lei. Specularmente ne *Il ricco insidiato* (1761) un ritratto viene utilizzato come incentivo per convincere un uomo al matrimonio. Onofrio, abile nel combinare unioni, mostra al Conte Orazio il ritratto della sua possibile pretendente. Il nobiluomo riconosce l'avvenenza della fanciulla, ma allo stesso tempo si insinua in lui il dubbio di essere stato ingannato dal pennello del pittore (I, 6):

CON. Non può negarsi, è bello. / Ma quanto gli ha donato la grazia del pennello?  
ONOF. Oh mi creda, illustrissimo, ch'è fatto al naturale: / Anzi qual cosa meglio è ancor l'originale. / Per esempio la giovine ha l'occhio più lucente, / Il viso più tondetto, la bocca più ridente. / È un tantin più grassotta, ma è sì prudente, e onesta. / Che il pittore ha dovuto dipingerla modesta. / Certo, che dal ritratto si può conoscer poco; / Ma se la vuol vedere, ritroveremo il loco<sup>520</sup>.

Il possesso del ritratto della donna nemica, puro tormento di Vitaliano, torna a costituire un impedimento al completo assolvimento dei propri compiti anche per il personaggio di Alberto Casaboni, protagonista della fortunata commedia *L'avvocato veneziano* (1753). Il riscontro positivo da parte del pubblico è fortemente imputabile tanto all'impeccabile interpretazione di Cesare D'Arbes – titolare, com'è naturale, del ruolo principale – quanto alle lodi dell'efficiente sistema giuridico della Serenissima, evidenti nella commedia sin dalle prima battute dell'avvocato<sup>521</sup>. Nonostante la giovane età, Alberto si dimostra fin da subito

---

<sup>519</sup> Ivi, p. 380.

<sup>520</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VI, cit., p. 881.

<sup>521</sup> Henry, *Goldoni e la commedia di condizione*, cit., p. 81.

un rigoroso uomo di legge, disposto persino a sacrificare le ore della notte – vani risultano, in un primo momento, i tentativi dell'amico Lelio di distoglierlo dai suoi doveri professionali – per assicurarsi una piena conoscenza della causa che è chiamato a sostenere. La ferrea disciplina del giureconsulto è, tuttavia, minata dall'avvenenza di Rosaura, la controparte del processo e sorella del suo assistito, nella quale si è imbattuto più volte durante il soggiorno a Rovigo, sede della disputa legale. Alberto è invaghito a tal punto della sua contendente da pretendere in dono il ritratto posseduto da Lelio, a suo giudizio di ottima fattura (I, 1):

LEL. Volete vedere il suo ritratto?

ALB. Lo vederia volentiera.

LEL. Eccolo. Il pittore mio amico ne ha fatto uno per il conte Ottavio, che deve essere suo sposo; io ho desiderato d'averne una copia, ed egli mi ha compiaciuto.

*(gli fa vedere il ritratto in un picciolo rame)*

ALB. L'è bello; el someggia assae; l'è ben desegnà; i colori no i pol esser più vivi. Vardè quei occhi; vardè quella bocca; el xe un ritratto che parla. Amigo, ve ne priveressi?

LEL. Se lo volete, siete padrone<sup>522</sup>.

Comprensibilmente, i sentimenti provati da Alberto nei confronti di Rosaura scatenano in Lelio dei legittimi dubbi sul rendimento dell'avvocato in sede processuale; quest'ultimo, ad ogni modo, si premura di scongiurare qualunque apprensione, forte della formazione ricevuta. Tuttavia, una volta congedato l'amico, le convinzioni del protagonista cominciano a vacillare e, resosi conto dell'effettiva minaccia, procede dunque a riporre lontano dalla propria vista la potenziale fonte di distrazione (I, 2):

ALB. Animo, a tavolin; fenimo de far el summario delle rason. Mo gran bel ritratto! Mo el gran bel visetto! No ho mai visto un viso omogeneo al mio cuor, come questo. No vorave che sto ritratto me divertisse dalla mia applicazion. Via, via, mettamolo qua in sta scatola, e no lo vardemo più. *(pone il ritratto nella tabacchiara che sta sul tavolino)* Co sarà fenìa la causa, poderò divertirme col ritratto, e anca fursi coll'original [...]. Eh! che no voggio abbadar a ste ragazzade. Animo,

---

<sup>522</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., pp. 715-716.

animo, demoghe drento, e lavoremo. *La donazion xe fatta in tempo de mancanza de fioli... (scrivendo)*<sup>523</sup>

Le prime difficoltà cominciano a emergere con l'irruzione di Florindo Aretusi, il cliente di Alberto, giunto nella residenza provvisoria del suo avvocato per un ultimo incontro in vista del processo fissato per la mattina seguente. Distrattamente, davanti alla richiesta di Florindo, l'avvocato invita il suo assistito a servirsi della tabacchiera, dimenticando di avervi riposto il ritratto di Rosaura (I, 3):

FLOR. Signor Alberto, questo è il ritratto della mia avversaria!

ALB. Sior sì, el xe el ritratto de siora Rosaura.

FLOR. Chi custodisce il ritratto, mostra d'amare l'originale.

ALB. La me perdona, la dise mal. Mi me diletto de miniature; se la vegnirà a Venezia, la vederà in casa mia una piccola galleria de ritratti: tutti de zente che no cognosso, de donne che no so chi che le sia. E questo l'anderà coi altri alla medesima condizion.

FLOR. Vi pare questo un ritratto da galleria?

ALB. El g'ha el so merito; l'è ben desegnà. La carnagion no pol esser più natural. El panneggiamento xe molto vivo. La vardà quelle pieghe. La vardà come ben atteggiata quella testa e quella man. In quei quattro tocchi de chiaroscuro, che forma una spezie di architettura in piccolo, se ghe vede el maestro. El xe un bel ritratto. Sior Lelio lo gh'aveva, l'ho visto, el m'ha piasso, el me l'ha donà, e el servirà per cresser el numero dei mi ritratti<sup>524</sup>.

Nonostante i comici tentativi di difesa di Alberto – improvvisamente intenditore di miniature, al punto da rivelare l'esistenza di una vera e propria collezione nella sua residenza veneziana – si instaurano, in Florindo, i primi sospetti di un possibile tradimento. Rivelando una grande empatia nei confronti di un uomo innamorato, Florindo si dimostra comunque disposto a sollevare l'avvocato dal suo incarico, nel caso non si sentisse a suo agio nel fronteggiare la donna amata. Sentendosi privato della dignità propria della sua professione, con profonda integrità Alberto nega qualunque accusa, confermando il proprio interesse nella buona riuscita del processo. I sospetti di Florindo si acquiscono drasticamente nelle scene

---

<sup>523</sup> Ivi, p. 718.

<sup>524</sup> Ivi, p. 723.

successive, ambientate in casa di Beatrice, l'amica e unica confidente di Rosaura. Sorprendendo i due innamorati nella medesima stanza, intenti – a suo giudizio – a conversare placidamente, il cliente di Alberto non può fare a meno di dubitare della lealtà del giovane avvocato (I, 10):

FLOR. (Prima vi trovo col ritratto, ed ora coll'originale; che volete che io possa pensare di voi?)

ALB. (L'ha da pensar che son un uomo onorato).

FLOR. (Tutto va bene. Ma io non posso soffrire di vedervi vicino alla mia avversaria)<sup>525</sup>.

Sentendosi minacciato dal preannunciato esito negativo del processo, il conte Ottavio, interessato alla sola dote di Rosaura, tenta il possibile per convincere l'avvocato a non presentarsi in aula, arrivando persino a minacciarlo con uno scontro armato. Una volta sventato il duello grazie al pronto intervento di Florindo, il conte tenta un'ultima volta di portare a termine il suo piano, facendo proprio leva sui dubbi dell'uomo (II, 3):

FLOR. Possibile ch'ei mi tradisca?

CON. Ve l'assicuro.

FLOR. (E me lo confermano il ritratto, la conversazione e le sue parole). (*da sé*)

CON. Che risolvete di fare?

FLOR. Ci penserò.

CON. (Con un sì gran sospetto non farà correre la sua causa. Avrò tempo da maneggiarmi, e l'avvocato se n'anderà). (*da sé, parte*)<sup>526</sup>

Anche se in senso figurato, una simile considerazione sullo stretto legame tra il ritratto e l'originale – da identificarsi, naturalmente, nella persona effigiata – viene effettuata da donna Luigia, madre di Isabella e moglie del Governatore di Gaeta don Sancio, protagonista de *L'adulatore* (1753). Secondo la donna, il desiderio del conte Ercole di sposare Isabella non

---

<sup>525</sup> Ivi, p. 741.

<sup>526</sup> Ivi, p. 750.



risiederebbe in un sentimento autentico, ma nell'estrema somiglianza fisica condivisa tra madre e figlia (I, 11):

LUIG. (Non m'ingannai; egli si è prima innamorato della madre, e poi della figlia).

(*da sé*)

CON. Ella ha sortito da voi la nobiltà di quel sangue...

LUIG. Il sangue poche volte inamora. Ditemi, Isabella vi pare che mi somigli?

CON. Moltissimo. Ella è il vostro ritratto.

LUIG. Chi apprezza il ritratto, farà conto dell'originale<sup>527</sup>.

La somiglianza tra una persona reale e una effigiata in un ritratto – rispettivamente, padre e figlia – è presente anche nel dramma per musica *La Griselda*. Inconsapevole di essersi invaghito della figlia creduta morta, il re Gualtiero conserva il ritratto della fanciulla, scoprendolo sorprendente simile a quello di Griselda, la moglie ripudiata (I, 7):

GRIS. Oh numi, e quai sembianze! / Qual volto!

GUAL. Che ti sembra?

GRIS. Io veggo in essa / Una copia di te. Ne' suoi bei lumi / I tuoi lumi vegg'io;  
se non che questi / Sembran essere de' tuoi meno severi. / Su questa fronte la  
tua io veggo, / Men turbata però questa di quella; / E nel volto di lei ravviso il  
tuo / Non però, come il tuo, troppo crudele [...].

GUAL. Dunque vaga ti sembra? (*togliendole il ritratto*)

GRIS. È a te simile<sup>528</sup>.

È proprio un ritratto a causare nuovi scompigli nella quotidianità domestica, già di per sé tesa, dipinta dal nostro nella commedia di ambientazione napoletana *I puntigli domestici* (1754). La ragione di tali disordini risiede nelle contrastanti autorità del conte Ottavio e di sua cognata, la contessa vedova Beatrice, entrambi disposti ai peggiori dispetti pur di assicurarsi il comando della casa e, di conseguenza, del personale di servizio. Indispettita dalla mancata disponibilità di Brighella – ufficialmente, il servitore del solo Ottavio –, Beatrice sfoga il suo rancore palesando un fastidio nei confronti del ritratto della madre affisso in sala, che

---

<sup>527</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, III, cit., pp. 190-191.

<sup>528</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IX, cit., p. 159.

pretende di spostare nella propria camera da letto. Tocca quindi a Corallina, la sua cameriera, il compito di soddisfare la richiesta della padrona, giunta in un momento di scarsa affluenza di personale (II, 3):

BEAT. Orsù, Corallina, va a chiamare due de miei servitori.

COR. Ora non ci è nessuno, signora: questa è l'ora che ciascheduno va a desinare a casa.

BEAT. Abbasso ci sarà qualcheduno. Voglio due uomini.

COR. Per che fare, signora?

BEAT. Voglio far levare quel quadro, e portarlo nelle mie camere. Il ritratto di mia madre non lo voglio in sala.

COR. Sa pure quante contese ci sono state per quel quadro.

BEAT. Sì, per compiacere il conte Ottavio, l'ho lasciato metter qui: ma ora non ce lo voglio più.

COR. So che diceva che l'aveva fatto far egli stesso.

BEAT. S'egli lo ha fatto far lui, è il ritratto di mia madre, lo voglio io. Vuoi trovar questi uomini, sì o no?

COR. Adesso, signora, li cercherò. *(parte)*<sup>529</sup>

L'unico uomo disponibile, oltre a un garzone addetto alla scuderia del palazzo, è proprio Brighella, il servitore conteso tra Beatrice e il cognato Ottavio, che si ritroverà a mentire pur di tutelare il proprio impiego al servizio della famiglia. Ben presto, l'operazione viene interrotta proprio dal conte Ottavio, visibilmente sorpreso nel vedere i due servitori così vicini al quadro da lui stesso commissionato. Nonostante i tentativi di Brighella di dissimulare la situazione, menzionando un'urgente necessità di spolverare il dipinto, la verità viene quindi svelata dal garzone, causando un'immediata reazione negativa da parte del nobile, sempre più adirato dai capricci della cognata (II, 5):

OTT. Bene. *(dà un calcio nella tela e la sfonda)* Portalo da parte mia alla contessa.

BRIGH. Sior sì, porteghelo alla siora contessa. *(con caricatura)*

GARZ. Così rotto non glielo porto.

---

<sup>529</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, cit., p. 565.

OTT. Portalo, o ti rompo il ventre come ho fatto del quadro<sup>530</sup>.

Nella scena immediatamente successiva, durante la discussione con l'amico Pantalone de' Bisognosi, Ottavio conferma al lettore-spettatore di aver commissionato il ritratto «per accompagnare quegli altri»<sup>531</sup>, rivelando quindi l'esistenza di altri dipinti all'interno della dimora estranei, tuttavia, alla contesa. È proprio Pantalone – personaggio immancabile, salvo sporadiche eccezioni, nelle commedie goldoniane redatte tra il 1738 e il 1753<sup>532</sup> – a tentare di acquietare il padrone di casa, suggerendo una ragione dietro all'ostinato comportamento della cognata (II, 6):

PANT. Chi sa per cossa che la lo fava levar? La m'ha dito una volta, che la ghe ne voleva un piccolo da tegnir in camera; e ho visto stamattina che la parlava con un pittor. Pol giusto darse che la volesse farlo copiar (Vôi véder se podesse tacconar anca questa). (*da sé*)

OTT. Se voleva farlo copiare, doveva parlare con me.

PANT. Finalmente el xe el retratto e so siora madre; no la xe mo sta gran colpa [...]. Non ostante, co s'ha fatto el mal, bisogna, se se pol, remediarghe; anderò mi da siora contessa, dirò che el xe stà un accidente, che el quadro xe cascà, lo faremo giustar, metteremo la cossa in taser. Do parole d'un bon amigo xe l'acqua più attiva e più valida per stuar el fogo tra do persone irritade<sup>533</sup>.

In realtà, qualunque dispetto perpetrato dall'uno nei confronti dell'altra – compresi, quindi, il desiderio di rimuovere il quadro dalla collocazione originale e la distruzione dello stesso – è lo specchio delle vendette personali dei due servitori, Brighella e Corallina, il cui amore era stato minato dalla presenza di Arlecchino.

Persino nella commedia più celebre di Goldoni, *Il servitore di due padroni*, composta a Pisa nel 1745<sup>534</sup>, il ritratto si ritrova a ricoprire un ruolo notevole nell'intreccio, generando un equivoco quasi fatale per i personaggi. Com'è noto, la commedia ruota attorno ai rocamboleschi tentativi di Truffaldino di adempiere simultaneamente alle richieste dei suoi

---

<sup>530</sup> Ivi, p. 567.

<sup>531</sup> Ivi, p. 568.

<sup>532</sup> Caccia, *Carattere e caratteri*, cit., pp. 115-116.

<sup>533</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, cit., p. 569.

<sup>534</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., p. 8.

nuovi datori di lavoro, Beatrice – in abiti virili per impersonare Federigo Rasponi, il fratello deceduto – e Florindo Aretusi, due innamorati del tutto inconsapevoli di aver assunto il medesimo servitore. Con quest'opera, Goldoni recupera gli spunti forniti dalla Commedia dell'Arte, fonte inesauribile di «servette e Zanni strabilianti di risorse»<sup>535</sup>, ed erge a protagonista la classe più umile e umiliata, dimostrandone le intraprendenti capacità. Approfittando di un raro momento di solitudine, a Truffaldino «vien la brutta idea»<sup>536</sup> di assettare i vestiti dei padroni e di frugare nelle tasche nella speranza di trovare qualche dolcime per soddisfare la sua fame perenne. In realtà, ispezionando l'abito nero di Beatrice – di fattura molto simile, realizza, a quella del vestito presente nel baule di Florindo – il servitore si imbatte in quella che, a tutti gli effetti, risulta essere una miniatura del suo secondo padrone (III, 1):

TRUF. Adesso farò le cosse pulito, con quiete, e senza che nissun me disturba [...]. Voio un po veder, se gh'è niente in te le scarselle. Delle volte i ghe mette dei buzzolai, dei confetti (*visita le tasche del vestito nero di Beatrice, e vi trova un ritratto*). Oh bello! Che bel ritratto! Che bell'omo! De chi saral sto ritratto? L'è un'idea, che me par de cognosser, e no me l'arrecordo. El ghe someia un tantinin all'alter me padron; ma no, nol gh'ha né sto abito, né sta perrucca<sup>537</sup>.

Per una fortuita casualità, è proprio il repentino risveglio dell'effigiato a costringere l'impacciato domestico a ricomporre i bauli alla rinfusa, finendo inavvertitamente per scambiarne il contenuto. L'errore commesso da Truffaldino, tuttavia, viene ben presto svelato dallo stesso Florindo il quale, spogliatosi della vestaglia, finisce per indossare l'abito virile contenuto nel baule di Beatrice, imbattendosi di conseguenza nel proprio ritratto. Pur di preservare una posizione già di per sé precaria, il servitore intavola l'ennesima scusa per giustificare l'improvvisa comparsa della miniatura, ignorando tuttavia le conseguenze nefaste di tale bugia (III, 2):

FLO. Animo, dico; parla, rispondi. Questo ritratto, come nelle mie tasche?

---

<sup>535</sup> Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, cit., p. 171.

<sup>536</sup> A. Momigliano, *Primi studi goldoniani*, Firenze 1922, p. 44.

<sup>537</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, II, cit., pp. 66-67.

TRUF. Caro sior padron, la compatissa la confidenza che me son tolto. Quel ritratt l'è roba mia; per no perderlo, l'aveva nascosto là drento. Per amor del ciel, la me compatissa.

FLO. Dove hai avuto questo ritratto?

TRUF. L'ho eredità dal me padron.

FLO. Ereditato?

TRUF. Sior sì, ho servido un padron, l'è morto, el m'ha lassa delle bagattelle che le ho vendude, e m'è resta sto ritratt<sup>538</sup>.

Del tutto inconsapevole di trovarsi innanzi al committente del ritrattino, Truffaldino percepisce una certa apprensione da parte di Florindo, ma non è in grado di trarre ulteriori conclusioni al di là di una presunta ipocondria. Il padrone, dal canto suo, si lascia completamente soggiogare dalla bugia, che lo porta ben presto a convincersi dalla morte della sua amata. Lo stesso inganno viene perpetrato ai danni di Beatrice, la quale si trova tra le mani un quaderno con la contabilità di Florindo. Lo sconforto accende in entrambi il desiderio di porre fine alla propria vita, ma la tragedia viene sventata appena in tempo da un cameriere e da Brighella, che permettono ai due di ricongiungersi.

Attraverso il richiamo a Brighella è possibile recuperare, inoltre, il fugace ma interessante riferimento a un ritratto presente nella commedia *La figlia obbediente*. Vantandosi con un cameriere dei regali ricevuti dalla figlia, la ballerina Olivetta, Brighella rivela ciò che ha convinto un nobile tedesco a donarle un anello così costoso (I, 13):

BRI. Vedeu sto anello? Vedeu sto boccon de brillante?

CAM. Lo vedo.

BRI. Un principe tedesco l'ha donà a siora Olivetta, perché l'ha avuto la sofferenza de farse far el so ritratto<sup>539</sup>.

In ultimo, sorprendentemente poco considerata dalla critica, ai fini del presente discorso la commedia *Gli amanti timidi o sia l'imbroglione de' due ritratti* ricopre un ruolo di rilievo proprio per il ruolo cardine ricoperto dai ritratti. Nell'opera, è la presenza di ben due ritratti virili – «scambiati, sottratti, restituiti in un vorticoso succedersi di equivoci»<sup>540</sup> – a muovere l'intero

---

<sup>538</sup> Ivi, p. 68.

<sup>539</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, cit., p. 632.

<sup>540</sup> Stussi, *Storia della linguistica e storia letteraria*, cit., p. 169.

intreccio, causando non pochi tormenti ai suoi personaggi. La commedia, rappresentata per la prima volta al Teatro San Luca nel 1765, nasce in seno al canovaccio francese *Le portrait d'Arlequin*, redatto dal nostro l'anno precedente<sup>541</sup>; tuttavia, a causa delle scarse doti recitative della compagnia, l'opera non riscosse particolare successo presso il pubblico veneziano<sup>542</sup>. La repentina necessità di abbandonare la casa ospitante per raggiungere un parente in fin di vita induce Roberto, un giovane romano, a rivolgersi ad Arlecchino, il proprio servitore, per ottenere notizie sulla miniatura commissionata. Malgrado l'apparente ultimazione del lavoro – «El ritratto so ch'el giera fenìo. So che no mancava altro che metterlo... Come se dise? Sì, in t'una scattola in t'un stucchio»<sup>543</sup> –, neppure il domestico è in grado di motivare il ritardo del pittore, ma il subitaneo arrivo di Giacinto, il ruffiano servitore dell'artista, mette a tacere qualunque angoscia dell'effigiato (I, 3):

GIAC. Osservi quella verità... quella delicatezza del colorito. Osservi quel pannello; e quella mano? Oh quella mano! Benedetta sia quella mano!

ROB. Tutto va bene. La pittura è bellissima; ma circa la somiglianza non ci vedo portenti. Che ne dici, Arlecchino? Che te ne pare?

ARL. Ghe xe qualcosa. Ma el poderia someggiar da vantazo.

GIAC. Circa la somiglianza... dirò... non faccio per dar contro al mio padrone; ma questo è un dono di natura, è un talento che non si può acquistare con l'arte.

Per esempio... Io, veda... io... per rassomigliare ho un dono particolare<sup>544</sup>.

Consapevole della propria bravura come ritrattista, Giacinto mostra ad Arlecchino un ritratto di propria mano, raffigurante proprio l'effigie del servitore protagonista. Giacinto invita il suo collega a non lasciarsi ingannare dall'abito che indossa; anch'egli, forse più del suo padrone, possiede delle brillanti attitudini nei confronti della pittura ed è convinto di potersi guadagnare una certa fama nel mondo. Con profonda umiltà, Arlecchino ammette i propri limiti – «Circa al dessegno, mi no me n'intendo; ma per someggiar, el someggia»<sup>545</sup> – e la sua curiosità lo spinge a domandare al garzone come sia riuscito a ritrarlo, non avendo mai posato per lui (I, 4):

---

<sup>541</sup> F. Fido, *Da Venezia all'Europa, Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma 1984, p. 105.

<sup>542</sup> *Id.*, *Da Eugenia a Zelinda: educazione sentimentale dell'innamorata «civile» goldoniana*, "Quaderni Veneti", 7, 1988, p. 72.

<sup>543</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, VIII, 1964, cit., p. 682.

<sup>544</sup> *Ivi*, p. 684.

<sup>545</sup> *Ivi*, p. 685.

GIAC. Mentre il mio padrone dipingeva il vostro, fingendo io di ripulire le tavolozze, lavorava guardandovi segretamente. Questo si chiama un ritratto rubato; e questa sorta di furti fanno onore ai ladri della mia abilità<sup>546</sup>.

Quel che Arlecchino ignora, però, è che con questa scusa Giacinto lo costringe – nascondendosi dietro la scusa del costo dei materiali – a pagare profumatamente il ritratto, accendendo così una discussione; attirato dal trambusto, Roberto torna quindi nell'anticamera e, trovandosi davanti alla miniatura, non può evitare di esprimere la sua opinione. A suo giudizio, sebbene sicuramente somigliante, il ritratto manca di un buon disegno; tuttavia, per mettere a tacere il litigio, si offre di pagare Giacinto, inconsapevole dei danni che andrà a causare l'introduzione di un secondo ritratto in casa. Roberto consegna il proprio ritratto a Camilla, la domestica, per farlo recapitare alla legittima destinataria, Dorotea, la donna di cui è innamorato. In procinto di assolvere i propri compiti, Camilla si imbatte nel ritratto di Arlecchino – l'uomo di cui è invaghita – e si ferma a rimirarne l'estrema somiglianza. Come prevedibile, conservando entrambi gli astucci chiusi nelle tasche del vestito, la donna finirà per scambiarli ripetutamente, causando non pochi disordini e gelosie all'interno della casa. Ricostruire tutti i vari passaggi di testimone si profila un'impresa alquanto ardua, visto il continuo movimento delle due miniature per tutto l'arco dell'intreccio. È importante, tuttavia, sottolineare il duplice ruoto coperto dal ritratto, da un lato un semplice oggetto privo di vita e, dall'altro, un potente sostituto della figura effigiata. Al riparo nel suo astuccio, la miniatura non è altro che un'innocua riproduzione dei tratti di un individuo; una volta scoperto, questa diventa l'anima «del soggetto rappresentato e, quasi sottraendo vita a esso, se ne rende indipendente, anticipa e volge in azione desideri e volontà del personaggio»<sup>547</sup>.

---

<sup>546</sup> Ivi, pp. 685-686.

<sup>547</sup> P. Ranzini, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, a cura di P. Ranzini, Venezia 2004, p. 22.

## CONCLUSIONI

Alla luce di quanto esposto nel presente elaborato, il passo delle *Memorie* goldoniane riprodotto nella pagina di apertura – una chiara provocazione per il lettore, ma soprattutto un prezioso punto di partenza per la ricerca condotta da chi scrive – può comprensibilmente suscitare qualche perplessità. Pur tenendo bene a mente di non trovarsi innanzi agli scritti di una persona esperta del mondo dell'arte figurativa nella sua totalità, la tesi ha voluto tentare di ricostruire il giudizio critico di Carlo Goldoni in base a quanto rilevabile dalla sua produzione. Quanto emerge *in primis* dall'epistolario, una fotografia schietta e affatto edulcorata degli effettivi pensieri del nostro, è l'esigenza di trovare, in un ritratto, una riproduzione fedele dei connotati di un individuo; a suo giudizio, infatti, la somiglianza alla persona immortalata è un criterio imprescindibile per decretare la buona riuscita di un'effigie. Da questa consapevolezza nasce, in lui, la necessità di vedere i propri lineamenti eternati in modo puntuale in una tela e di trovare, quindi, un artista in grado di riprodurli senza applicarvi alcun tipo di aggiustamento. Anche quando gli viene richiesto di giudicare dei ritratti, Goldoni non solo non si esime dal ribadire questa sua convinzione, ma non si risparmia nemmeno dal sollevare eventuali critiche, probabilmente incoraggiato dalla natura strettamente privata di cui in genere gode la corrispondenza. Abituato a ricoprire brillantemente diversi ruoli – avvocato, scrittore di teatro e insegnante di italiano per la Corona francese –, il nostro accoglie addirittura su di sé l'onere di condurre con ogni mezzo possibile, su richiesta di altri, delle ricerche relative a un dipinto; non solo, si rende disponibile a rintracciare degli artisti, rivelandosi, allo stesso tempo, un ambasciatore diplomatico e preciso. Al momento di richiedere le illustrazioni a corredo dei volumi delle commedie, invece, si dimostra un committente sicuro, consapevole dei talenti circolanti nel territorio della laguna.

L'analisi dei componimenti poetici ha permesso di portare alla luce, invece, le lodi nei confronti degli artisti a lui più vicini, dei quali Goldoni fornisce, in taluni casi, dei preziosi indizi sul catalogo. Attestati lampanti della fantasia goldoniana, i versi provano addirittura una sorprendente capacità di ideare un ipotetico programma iconografico pregno di sottili allegorie, denotando quindi un evidente senso artistico. Una volta in Francia, il suo occhio attento non può evitare di notare, inoltre, le bellezze racchiuse all'interno della reggia di Versailles – esemplificate dallo straordinario ciclo decorativo della Galleria degli Specchi – e al suo esterno, dove, disseminati nei boschetti del parco, campeggiano dei capolavori della scultura. Dimostrandosi attento ai divertimenti poetici degli intellettuali a lui contemporanei,



il nostro accoglie la “novità” dei sonetti-ritratto, dipingendo in versi dei ritratti virili e muliebri sapientemente introdotti, nella maggior parte dei casi, all’interno della propria produzione teatrale.

È proprio quest’ultima a fornire gli esempi più significativi della ricezione goldoniana dell’arte e del collezionismo. Tale constatazione è resa evidente dalle lettere di dedica poste in apertura dei testi, nelle quali il commediografo – pur riconoscendo di non avere le adeguate conoscenze per dilungarsi in un discorso esaustivo – mette in evidenza l’interesse artistico dei suoi protettori e delle sue sostenitrici nonché, talvolta, le collezioni presenti nelle loro signorili dimore. Comprensibilmente, nelle missive il nostro tratteggia le figure dei suoi dedicatari come delle persone colte, le cui raccolte sono lo specchio di un gusto raffinato ed erudito. Al contrario, al momento di delineare dei collezionisti di finzione, la penna di Goldoni si intinge di puro sarcasmo. Il ritratto che esegue è quello di individui ingenui, interessati ad accrescere con avidità delle raccolte inconsapevolmente sature di falsi, solo – o quasi – per il piacere di mostrarle, ignorando i propri doveri famigliari. Dal canto loro, disseminati nei testi delle commedie, delle tragicommedie e dei libretti, i riferimenti alla presenza di dipinti e di ritratti nelle abitazioni fittizie compartecipano a donare al teatro di Goldoni quel realismo per cui è famoso. All’interno della sua produzione teatrale, le opere d’arte si spogliano dall’essere dei semplici oggetti di scena e diventano il vero motore dell’intreccio, ostacolando o allietando la quotidianità dei personaggi. Contrariamente a quanto rilevato nei componimenti poetici, nei testi destinati al teatro i nomi degli artisti – qualora menzionati in modo esplicito – si rivelano degli omaggi alla tradizione pittorica passata, superando spesso e volentieri i confini della laguna. Nonostante la scarsa attinenza con la sua mansione principale, e malgrado la puntualizzazione affidata alle sue *Memorie* al tramonto della vita, Carlo Goldoni non si è poi dimostrato così indifferente al mondo dell’arte. A maggior ragione, provenendo da una figura essenzialmente estranea al panorama storico-artistico, il giudizio del commediografo assume un’importanza di rilievo per la sua genuinità, affatto vincolata da alcun tipo di interesse.

## APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1

Anonimo, *Ritratto di Carlo Goldoni*, incisione. Tratto da C. Goldoni, *Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneto*, I, Venezia 1750.



Fig. 2

Marco Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Ritratto di Carlo Goldoni*, incisione. Tratto da C. Goldoni, *Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneziano fra gli arcati Polisseno Fegejo*, I, Firenze, 1753.



Fig. 3

Marco Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Ritratto di Carlo Goldoni con berretto*, incisione. Venezia, Casa di Carlo Goldoni.



Fig. 4

Marco Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Ritratto di Carlo Goldoni*, incisione. Venezia, Museo Correr.



Fig. 5

Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Goldoni*. Venezia, Casa di Carlo Goldoni.



Fig. 6

Lorenzo Tiepolo, *Ritratto di Carlo Goldoni*, disegno. Vienna, Albertina.



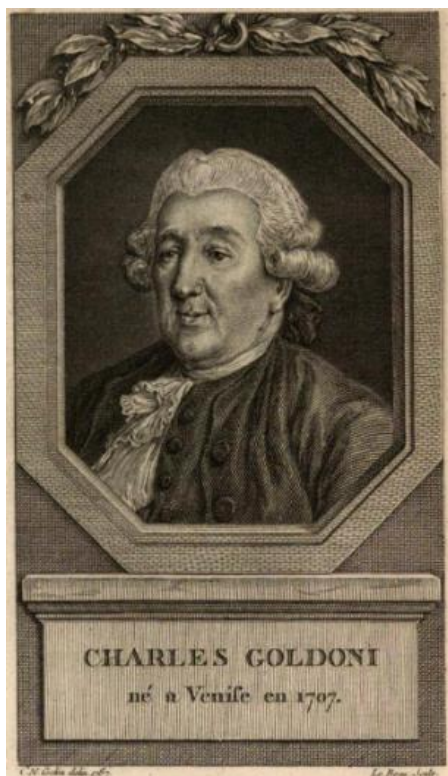


Fig. 7

Pierre Adrien Le Beau (da Charles Nicolas Cochin), *Ritratto di Carlo Goldoni*, incisione. Tratto da C. Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son théâtre*, I, Paris 1787.

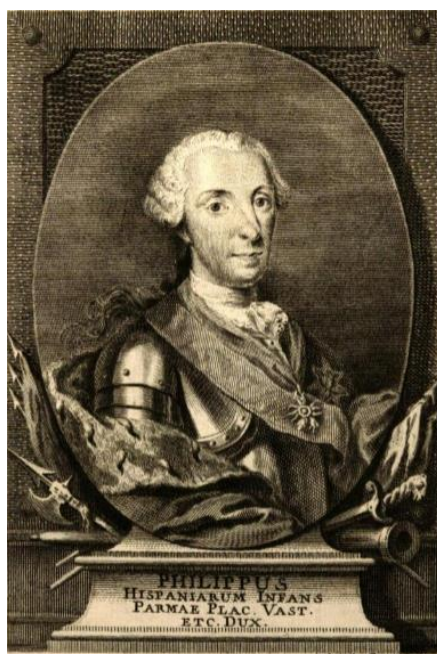


Fig. 8

Antonio Baratti, *Ritratto di don Filippo di Borbone*, incisione. Tratto da C. Goldoni, *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, I, Venezia 1761.



Fig. 9

Andrea Pastò, *Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli*. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 10

Andrea Pastò, *Allegoria nuziale per Orsetta Giovannelli Bonfadini*. Venezia, Palazzo Bonfadini Vivante.



Fig. 11

Andrea Pastò, *Allegoria nuziale per Pietro Bonfadini*. Venezia, Palazzo Bonfadini Vivante.

## BIBLIOGRAFIA

### OPERE TEATRALI DI CARLO GOLDONI IN ORDINE DI PRIMA PUBBLICAZIONE

#### 1741

*Tigrane*, 1741.

#### 1750

*Il poeta fanatico*, 1750.

*La donna di garbo*, 1750.

*La vedova scaltra*, 1750.

#### 1751

*Il teatro comico*, 1751.

*La putta onorata*, 1751.

#### 1752

*La famiglia dell'antiquario*, 1752.

*Le virtuose ridicole*, 1752.

#### 1753

*Il bugiardo*, 1753.

*Il cavaliere di buon gusto*, 1753.

*Il contrattempo*, 1753.

*Il servitore di due padroni*, 1753.

*Il tutore*, 1753.

*L'adulatore*, 1753.

*L'avvocato veneziano*, 1753.

*La bottega del caffè*, 1753.

*La castalda*, 1753.

*Le femmine puntigliose*, 1753.

#### 1754

*De gustibus non est disputandum*, 1754.

*I puntigli domestici*, 1754.

*La figlia obbediente*, 1754.



**1755**

*I Malcontenti*, 1755.

*L'incognita*, 1755.

**1757**

*Il festino*, 1757.

*Il filosofo inglese*, 1757.

*Il frappatore*, 1757.

*Il geloso avaro*, 1757.

*Il raggiratore*, 1757.

*Il vecchio bizzarro*, 1757.

*La cameriera brillante*, 1757.

*La peruviana*, 1757.

*La sposa persiana*, 1757.

**1758**

*Il cavalier Giocondo*, 1758.

*La conversazione*, 1758.

*La donna bizzarra*, 1758.

**1760**

*Ircana in Ispaan*, 1760.

**1761**

*Il medico olandese*, 1761.

*Il ricco insidiato*, 1761.

*La bella sehaggia*, 1761.

*La donna di governo*, 1761.

*La donna forte*, 1761.

*La donna sola*, 1761.

*La sposa sagace*, 1761.

*La vedova spiritosa*, 1761.

*Pamela maritata*, 1761.

**1762**

*Gl'innamorati*, 1762.

**1767**

*La casa nova*, 1767.

**1778**

*Una delle ultime sere di carnevale*, 1778.

**1779**

*Il talismano*, 1779.

**1780**

*Gli amanti timidi, o sia l'imbroglione de' due ritratti*, 1780.

**1787**

*La Griselda*, 1787.

**1789**

*Il ventaglio*, 1789.

*L'Avaro fastoso*, 1789.

**1793**

*Belisario*, 1793.

*Giustino*, 1793.

## **TESTI A STAMPA**

**1584**

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano 1584.

**1753**

C. Goldoni, *Le commedie del dottore Carlo Goldoni, avvocato veneziano*, V, Firenze 1753.

P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...]*, Venezia 1753.

**1761**

G. Gozzi, *L'Osservatore veneto. Periodico*, Venezia 1761.

**1803**

D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere del disegno*, 2 voll., Venezia 1803.

**1806**

L. Pastò, *Poesie edite e inedite de Lodovico D. Pastò venezian scrite nel so natural dialeto*, Padova 1806.

**1837**

L. I. Albergati Capacelli, *Descrizione del palazzo Albergati Capacelli e delle pitture*, Bologna 1837.

**1842**

E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, V, Venezia 1842.

**1878**

E. Masi, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati. Commediografo del secolo XVIII*, Bologna 1878.

**1880**

E. Masi, *Lettere di Carlo Goldoni con proemio e note di Ernesto Masi*, Bologna 1880.

**1882**

F. Galanti, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*, Padova 1882.

**1885**

A. G. Spinelli, *Fogli sparsi del Goldoni*, Milano 1885.

**1887**

E. Masi, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, "Nuova Antologia", s. III, 1887, 8, pp. 609-634.

**1891**

D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego*, Verona 1891.

**1894**

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to Their Works*, New York-London 1894.

**1901**

*Opere complete di Carlo Goldoni edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita*, a cura di G. Ortolani, I, Venezia 1907.

**1909**

R. Gavagnin, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi nell'amicizia e nell'arte*, Venezia 1909.

**1922**

A. Momigliano, *Primi studi goldoniani*, Firenze 1922.

A. Ravà, *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze 1922.

**1923**

A. Ravà, *Pietro Longhi*, Firenze 1923.

**1924**

G. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia 1924.

**1938**

G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1938.

**1942**

*Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del n.h. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942.

**1944**

F. Mauroner, *Incisioni del Pitteri*, Bergamo 1944.

**1951-1952**

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del '700 (lezioni universitarie)*, II, Bologna 1951-1952.

**1954**

N. Ivanoff, *I ritratti dell'Avogaria*, "Arte Veneta", 8, 1954, pp. 272-283.

**1956**

V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano 1956.

**1957**

M. Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino 1957.

G. Lorenzetti, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1957.

G. M. Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia 1957.

*Id.*, *Tre ritratti goldoniani di Alessandro Longhi*, "Ateneo Veneto", 141, 1957, I, pp. 45-50.

C. Semenzato, *Antonio Bonazza (1698-1763)*, Venezia 1957.

**1959**

T. Pignatti, *Due nuovi Alessandro Longhi al Museo Correr*, "Bollettino dei Musei civici veneziani", 4, 1959, pp. 7-16.

**1960**

A. Chastel, *Il Settecento veneziano nelle arti*, in *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, pp. 213-230.

*Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII Secolo*, a cura di T. Pignatti, Venezia 1960.

R. Longhi, *Un possibile scenografo per il Goldoni*, in *Studi Goldoniani*, atti del convegno (Venezia 28 settembre – 1 ottobre 1957), a cura di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma 1960, pp. 755-759.

M. Marazzan, *La letteratura e il teatro*, in *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, pp. 187-211.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960.

**1963**

E. A. Standen, *A Boar-Hunt at Versailles*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 22, 1963, IV, pp. 143-155.

#### 1964

J. Thuillier, *I pittori di Luigi il Grande*, in *La pittura francese. Da Le Nain a Fragonard*, II, Losanna 1964, pp. 91-125.

#### 1966

F. Čale, *Stefano Scingliaga in Garmogliesi difensore del Goldoni*, "Studia Romanica et Anglica Zagradiensia", 21-22, 1966, pp. 201-257.

#### 1967

E. Caccia, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, Firenze 1967.

G. Di Maio, *L'occasione romana di Carlo Goldoni*, "Studi Romani", 15, 1967, 2, pp. 149-172.

C. Goldoni, *Memorie*, Torino 1967.

P. Torriti, *La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1967.

#### 1968

M. Precerutti Garberi, *Affreschi settecenteschi nelle ville venete*, Milano 1968.

#### 1956-1969

*Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, 14 voll., Milano 1956-1969.

#### 1971

G. Struffolino Krüger, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave*, "Arte Lombarda", 16, 1971, pp. 277-298.

F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971.

#### 1972

I. Favaretto, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides - 1695*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 61, 1972, pp. 35-164.

G. Geron, *Carlo Goldoni cronista mondano. Costume e moda nel Settecento a Venezia*, Venezia 1972.

#### 1974

C. De Michelis, *Caminer, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-caminer\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-caminer_%28Dizionario-Biografico%29/) (data consultazione 19/12/2023).

C. H. Heilmann, *Cambruzzi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cambruzzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cambruzzi_(Dizionario-Biografico)/) (data consultazione: 14/12/2023).

G. Sancassani, *Un autografo di Paolo Veronese per la Cena in casa di Simone Fariseo*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", 4, 1973-1974, pp. 85-93.

## 1976

A. Mariuz, *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, "Arte Veneta", 30, 1976, pp. 197-200.

## 1978

*Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1978.

R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze 1978.

*Venezia nell'età di Canova, 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, ottobre – dicembre 1978), a cura di E. Bassi, A. Dorigato *et al.*, Venezia 1978.

## 1979

*Catalogo della pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, a cura di M. Dazzi e E. Merkel, Vicenza 1979.

## 1982

L. Anelli, *Alcuni aspetti del ritratto bresciano nella prima metà del Settecento*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, atti del convegno (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni e M. Pegrari, Brescia 1982, pp. 271-284.

M. Bendiscioli, *La Germania protestante tra ortodossia, pietismo, Aufklärung*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, atti del convegno (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. Benzoni e M. Pegrari, Brescia 1982, pp. 23-31.

S. Marinelli, *La posa degli Illuminati: sull'iconografia di Scipione Maffei e Alessandro Pompei*, in *Il Museo Maffei riaperto al pubblico*, a cura di P. Marini, Verona 1982, pp. 85-110.

E. Menegazzo, *Il poeta e l'ambiente*, in *Poesie del dottor Lodovico Pastò veneziano e medego a Bagnoli scritte nel suo natural dialetto*, a cura del Comune di Bagnoli di Sopra, Cittadella di Padova 1982, pp. 7-38.

P. L. Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 45, 1982, pp. 256-273.

## 1983

D. Succi, *Baratti, Antonio*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia-Venezia 1983), a cura di D. Succi, Venezia 1983, pp. 42-46.

*Id.*, *Pitteri, Marco Alvise*, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia-Venezia 1983), a cura di D. Succi, Venezia 1983, pp. 305-322.

## 1984

A. Bettagno, *Gusto e privilegio: collezionismo a Venezia nel Settecento*, "Ateneo Veneto", 22, 1984, 1-2, pp. 7-15.

F. Fido, *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma 1984.

## 1986

G. Cavallini, *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*, Roma 1986.

### 1987

G. Padoan, *Gli Arlecchini di Carlo Goldoni*, "Quaderni Veneti", 6, 1987, pp. 79-109.

### 1988

F. Fido, *Da Eugenia a Zelinda: educazione sentimentale dell'innamorata « civile » goldoniana*, "Quaderni Veneti", 7, 1988, pp. 61-78.

*Id.*, *Fra veduta e teatro: Goldoni e il Mondo Nuovo*, in *Il mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli e Museo Civico, 29 luglio - 20 ottobre 1988), a cura di C. A. Zotti Minici, Milano 1988, pp. 44-50.

*La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena 1988.

F. Mancini, M. T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia 1988.

G. Petitti, *Note sulla "Maschera" in Goldoni e Longhi*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del convegno (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, II, pp. 727-733.

L. Zorzi, *Una scheda di lettura: «Gl'innamorati»*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna 1988, pp. 359-379.

### 1989

F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1989.

A. Zorzi, *I palazzi veneziani*, Udine 1989.

### 1990

A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna 1990.

I. Faveretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

B. Hochstetler Meyer, *Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 34, 1990, 3, pp. 279-294.

F. Vivian, *Da Raffaello a Canaletto. La Collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, Milano 1990.

L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino 1990.

### 1991

B. Noack, *Il presbiterio del Duomo Nuovo. Un episodio del Barocco romano a Brescia*, "Arte Lombarda", 98/99, 1991, 3-4, pp. 97-102.

P. Spezzani, *La lettera di dedica delle «Femmine puntigliose» e l'elogio goldoniano di Firenze*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. Borghello, M. Cortelazzo e G. Padoan, Padova 1991, pp. 673-687.

B. Weichmann, *Inventario del lascito goldoniano presso l'Archivio Nazionale di Parigi*, "Romanische Forschung", 103, 1991, 1-2, pp. 253-258.

## 1992

*Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Possagno, Gipsoteca, 22 marzo – 30 settembre 1992), a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Venezia 1992.

M. Gareau, *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, Paris 1992.

## 1993

P. Del Negro, "Amato da tutta la Veneta Nobiltà". *Pietro Longhi e il patriziato veneziano*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. Mariuz, G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1993, pp. 225-241.

A. Mariuz, *Pietro Longhi: "un'originale maniera..."*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. Mariuz, G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1993, pp. 31-48.

C. Molinari, *Un teatro immaginario per Goldoni*, in C. Goldoni, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia 1993, pp. IX-XL.

F. Pedrocco, *Goldoni visto dai contemporanei*, in *La maschera e il volto di Carlo Goldoni. Due secoli di iconografia goldoniana*, a cura di G.A. Cibotto, F. Pedrocco e D. Reato, Vicenza 1993, pp. 51-93.

*Id.*, *Longhi*, "Art e Dossier", 85, 1993.

*Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 – 4 aprile 1994), a cura di A. Mariuz, G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1993.

G. Pizzamiglio, *Carlo Goldoni: lettere da Parigi a Venezia*, "Lettere Italiane", 45, 1993, 4, pp. 519-537.

A. Zorzi, *Monsieur Goldoni. Un veneziano a Parigi tra il declino di una Repubblica e la morte di un Regno 1762-1793*, Milano 1993.

## 1994

L. Gatti, «Delle cose de' pictori et sculptori si può mal promettere cosa certa». *La diplomazia fiorentina presso la corte del re di Francia e il Davide bronzeo di Michelangelo Buonarroti*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 106, 1994, pp. 433-472.

G. Olmi, *Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion*, in *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, a cura di A. Grote, Opladen 1994, pp. 167-189.

P. Vescovo, M. G. Miggiani, *Sulle recite teatrali a Bagnoli*, "Problemi di critica goldoniana", 3, 1994, pp. 9-51.

## 1995



C. Alberti, *Alla sorgente dei «caratteri»*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, atti del convegno, (Venezia 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia 1995, pp. 161-175.

R. De Feo, *Dalle glorie nobiliari alla revanche ebraica. Gli affreschi sette e ottocenteschi di Andrea Pastò, Giovancarlo Bevilacqua, Giuseppe Borsato e Giovambattista Canal in Palazzo Bonfadini-Vivante*, in *Palazzo Bonfadini-Vivante*, Venezia 1995, pp. 71-96.

T. Emery, *La riforma goldoniana tra commedie e libretti e la riscrittura de «La gastalda»*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, atti del convegno (Venezia 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia 1995, pp. 261-269.

F. Fido, *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova 1995.

*Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, a cura di C. Cattaneo Adorno, Bologna 1995.

F. Montecuccoli degli Erri, *Il Console Smith. Notizie e documenti*, "Ateneo Veneto", 33, 1995, pp. 111-181.

*Pietro Longhi. Gabriel Bella. Scene di vita veneziana*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, Palazzo Aperto, 18 febbraio - 1 maggio 1995), a cura di G. Busetto, Milano 1995.

P. Spezzani, *La stratificazione delle «centodiciassette» commedie del Goldoni nei principali «corpus» editoriali settecenteschi e in una appendice editoriale novecentesca*, "Lettere Italiane", 47, 1995, pp. 263-270.

## 1996

F. Angelini, *Passioni e drammaturgie negli Innamorati di Goldoni*, in *Carlo Goldoni alla luce della ragione, all'ombra della passione*, atti del convegno (Torino, 8-9 novembre 1993), Torino 1996, pp. 115-121.

A. Tomezzoli, *L'autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, "Arte Veneta", 48, 1996, pp. 127-135.

## 1997

*Tiepolo Canaletto Piranesi e altri. Incisioni venete del Settecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 12 giugno - 20 luglio 1997), a cura di F. Pellegrini, Padova 1997.

## 1998

F. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, "Ateneo Veneto", 36, 1998, pp. 63-140.

G. Padoan, *Goldoni, Marmontel, Zanetti: la dedica de «La casa nova»*, "Problemi di critica goldoniana", 5, 1998, pp. 7-21.

G. Pavanello, *L'attività di Pier Antonio Novelli nei palazzi veneziani*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 229-246.

## 1999

N. Maffioli, *Osservazioni sui resti della raccolta di Giacomo Durazzo ambasciatore Cesareo a Venezia*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 23, 1999, pp. 83-112.

R. Temperini, *I pittori del Re Sole*, in *La pittura in Europa. La pittura francese*, a cura di P. Rosenberg, II, Milano 1999, pp. 351-416.

## 2000

F. Dorsi, G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Milano 2000.

P. Ferrario, *La "regia villa". Il Castello degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Dairago 2000.

O. Raggio, *Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia 2000.

A. Tomezzoli, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 24, 2000 pp. 161-288.

## 2001

E. Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo*, Salerno 2001.

S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze 2001.

*Grado, Venezia, i Gradenigo*, catalogo della mostra (Grado, Sala mostre municipale, 21 luglio - 16 settembre 2001), a cura di M. De Grassi, Mariano del Friuli 2001.

## 2002

M. Casini, *Gradenigo, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 58, Roma 2002, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gradenigo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gradenigo_(Dizionario-Biografico)/) (data consultazione: 14/12/2023).

*Francesco Lorenzi (1723-1787): gli affreschi*, catalogo della mostra (Mozzecane, villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002 - 19 gennaio 2003), a cura di I. Chignola, s.l. 2002.

*Francesco Lorenzi (1723-1787): dipinti e incisioni*, catalogo della mostra (Mozzecane, villa Vecelli-Cavriani, 16 novembre 2002 - 19 gennaio 2003), a cura di I. Chignola, s.l. 2002.

P. Puppa, *Introduzione*, in C. Goldoni, *La cameriera brillante*, a cura di R. Cuppone, Venezia 2002, pp. 9-78.

A. Scannapieco, "Sotto il manto dell'autorevole protezione vostra". *Carlo Goldoni e le "nobilissime dame veneziane"*, in *Luce di taglio. Preziosi momenti di una nobildonna veneziana. Una giornata di Faustina Savorgnan Rezzonico*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 11 settembre 2002 - 6 gennaio 2003), a cura di F. Pedrocco, Venezia 2002, pp. 112-115.

## 2003

M. Arnaudo, *La scena muta. Le illustrazioni settecentesche di Goldoni nel loro rapporto con i testi*, "Intersezioni. Rivista di storia delle idee", 2003, 3, pp. 467-500.

## 2004

C. Alberti, *Goldoni*, Roma 2004.

*Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, 14 luglio - 3 ottobre 2004), a cura di L. Leoncini, Ginevra-Milano 2004.

M. Dillon Wanke, *Riflessioni sulle tipologie del ritratto letterario e il ritratto dell'“Inclita Nice”*, “Italianistica”, 33, 2004, I, pp. 33-50.

*L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra, (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 marzo - 11 luglio 2004), a cura di P. Boccardo, Genova 2004.

P. Ranzini, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, a cura di P. Ranzini, Venezia 2004, pp. 9-78.

## 2005

P. Burke, *Qualche riflessione sull'antropologia storica del collezionismo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 51-54.

F. Decroisette, *Tra parola parlata e parola cantata*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. Tatti, Roma 2005, pp. 45-57.

M. A. Morelli Timpanaro, *La ricerca su Carlo Goldoni nell'Archivio di Stato di Pisa: cenni introduttivi*, “Problemi di critica goldoniana”, 12, 2005, pp. 169-176.

A. Stussi, *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna 2005.

## 2006

S. Dalton, *Searching for virtue: physiognomy, sociability, and taste in Isabella Teotochi Albrizzi's Ritratti*, “Eighteenth-Century Studies”, 40, 2006, I, pp. 85-108.

M. Favilla, R. Rugolo, “*Il sommo onor dell'arte*”: *Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del IV convegno di studi (Udine, Palazzo Antonini, 20-22 ottobre 2005), a cura di M. P. Frattolin, Venezia 2006, pp. 191-226.

L. Gallo, *La minoranza come elite. La solitudine dell'eroe e la solitudine dell'artista come presa di coscienza di un nuovo, possibile, destino profetico per l'arte*, in *Diversità e minoranza nel Settecento*, atti del seminario (Santa Margherita Ligure, 2-4 giugno 2003), a cura di M. Formica e A. Postigliola, Roma 2006, pp. 20-36.

Y. Kagan, *Engraved gems in the writings and the iconography of Antonio Francesco Gori*, in *Le gemme incise nel Settecento e nell'Ottocento. Continuità della tradizione classica*, atti del convegno (Udine, 26 settembre 1998), Roma 2006, pp. 81-97.

D. Puncuh, *Una famiglia di successo: i Durazzo*, in *All'ombra della Lanterna. Cinquant'anni tra archivi e biblioteche: 1956-2006*, Genova 2006, pp. 311-326.

## 2007

M. Cadario, “*...ad arricchire la Lombardia con uno de' più preziosi avanzi dell'antichità*”: *il Tiberio colossale del Castellazzo degli Arconati*, “Archivio storico lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda”, 2007, pp. 11-50.

C. Santini, *Il giardino di Versailles. Natura, artificio, modello*, Firenze 2007.

## 2008

S. Bruni, *Anton Francesco Gori, Carlo Goldoni e La famiglia dell'antiquario. Una precisazione*, "Symbolae Antiquariae", 1, 2008, pp. 11-69.

M. Calore, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, in *Goldoni a Bologna*, atti del convegno (Zola Predosa, 28 ottobre 2007), a cura di P. D. Giovanelli, Roma 2008, pp. 17-36.

*Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 12 dicembre 2008 - 15 marzo 2009), a cura di A. Nante, C. Cavalli e S. Pasquali, Cinisello Balsamo 2008.

A. Delneri, *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, "Arte Documento", 24, 2008, pp. 174-178.

G. Tassinari, *La produzione glittica a Roma: la questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale*, "Rivista di Studi Liguri", 74, 2008, pp. 251-317.

## 2009

G. Henry, *Goldoni e la commedia di condizione: La famiglia dell'antiquario e Il padre di famiglia*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzoli*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Venezia 2009, pp. 79-90.

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009.

M. Ferretti, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia", s. V, 1, 2009, pp. 189-226.

M. Martelli, «*Symbolae Antiquariae*» per Anton Francesco Gori, "Symbolae Antiquariae", 2, 2009, pp. 165-175.

A. Scannapieco, «*Vorrei io pure poter contribuire ai vostri Foglio con qualche curiosità*»: spunti di riflessione su Carlo Goldoni e il giornalismo settecentesco, "Problemi di critica goldoniana", 16, 2009, pp. 309-331.

R. Turchi, *Dedicatarie goldoniane*, "Problemi di critica goldoniana", 16, 2009, pp. 73-90.

C. Whistler, *Joseph Smith*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009, p. 305.

## 2010

V. Girardi Jurkić, *Anelli romani con motivi mitologici e simbolici dalla necropoli antica di Burle presso Medolino*, "Centro di Ricerche Storiche - Rovigno. Atti", 40, 2010, pp. 9-33.

*Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I, Venezia 2010.

L. Marchesano, *Charles Le Brun and Monumental Prints in the Grand Manner*, in *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, a cura di L. Marchesano e C. Michel, Los Angeles 2010, pp. 1-38.

## 2011

P. Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore del Settecento veneziano*, tesi di dottorato, XXIII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011.

*Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti e E. Lucchesi Ragni, Venezia 2011.

## 2012

- F. Angelini, «*In maschera voi siete/Senza maschera al volto?*». Note su Goldoni, Roma 2012.
- C. Gauna, *I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le "edizioni" di stampe a Venezia: tra tecnica e stile*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 36, 2012, pp. 189-234.
- A. Maral, *Achilles, Apollon, Diane, Jupiter, Vénus... Parcours mythologique dans les jardins de Versailles*, Paris 2012.
- F. P. Petronelli, *Gli incisori veneti del Settecento e l'illustrazione del libro*, in Tiepolo Piazzetta Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello 2012, pp. 33-49.
- A. Sponchiado, *Pietro Antonio Novelli*, in Tiepolo Piazzetta Novelli. *L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012 - 7 aprile 2013), a cura di V. C. Donvito e D. Ton, Crocetta del Montello 2012, pp. 258-317.

## 2013

- D. Donati, *Foscolo fra rievocazione e sperimentalismo*, "Studi sul Settecento e l'Ottocento", 8, 2013, pp. 141-158.
- F. Vazzoler, *Carlo Goldoni*, Firenze 2013.

## 2014

Hampel, München, 25 settembre 2014, lotto 722.

## 2015

- M. De Vincenti, *Antonio Bonazza e l'ingresso della "scultura di costume" nel giardino della villa veneta*, in *Antonio Bonazza e la scultura veneta del Settecento*, atti della giornata di studi (Padova, 25 ottobre 2013), a cura di C. Cavalli e A. Nante, Verona 2015, pp. 99-134.
- B. A. Kowalczyk, *L'indice della biblioteca di Anton Maria Zanetti*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo 2015, pp. 31-36.
- Id.*, *Delle Antiche Statue Greche e Romane e i due Zanetti*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo 2015, pp. 221-227.
- E. Lucchese, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015.
- A. Pudlis, *Le lettere di Francesco Algarotti al cardinale Angelo Maria Querini e la costruzione della chiesa di Sant'Edvige a Berlino*, "AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste", 32, 2015, pp. 83-96.
- Raffaello. Il sole delle arti*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 26 settembre 2015 - 24 gennaio 2016), a cura di G. Barucca e S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2015.

## 2016

S. Benedetti, «*Ut pictura philosophia*»: fortuna settecentesca della *Tabula Cebetis*, “Atti e Memorie dell’Arcadia”, 5, 2016, pp. 209-231.

L. Galletti, *Il teatro tragico della compagnia Imer (1732-1749)*, “Drammaturgia”, s. III, 13, 2016, pp. 59-101.

C. Goldoni, *Giustino*, a cura di C. Santoli, Alessandria 2016.

## 2017

A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese*, Giampietro Zanotti, “Lettere Italiane”, 69, 2017, 2, pp. 338-358.

A. Fara, *Buontalenti e Le Nôtre. Geometria del giardino da Pratolino a Versailles*, Firenze 2017.

## 2018

I. Favaretto, *Anton Maria collezionista e cultore di gemme*, in *La vita come opera d’arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Rezzonico, 29 settembre 2018 - 7 gennaio 2019), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello 2018, pp. 277-291.

V. Gallo, «*Devotissimo e obbligatissimo servitore...*». *Forme e teoria della dedica goldoniana*, “Studi goldoniani”, 15, 2018, pp. 11-29.

B. A. Kowalczyk, *L’Indice de’ libri di Zanetti e la ricostruzione della raccolta di disegni e stampe*, in *La vita come opera d’arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Rezzonico, 29 settembre 2018 - 7 gennaio 2019), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello 2018, pp. 201-211.

M. Magrini, *La collezione: Una galleria di pitture eccellenti, di gemme antiche, di cammei preziosi, di antichità peregrine*, in *La vita come opera d’arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca’ Rezzonico, 29 settembre 2018 - 7 gennaio 2019), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello 2018, pp. 185-195.

F. Spadotto, *Io sono ’700. L’anima di Venezia tra pittori, mercanti e botteggeri da quadri*, Caselle di Sommacampagna 2018.

## 2019

G. Cicali, *Destouches e Goldoni tra nobildonne, arcadi e liberi muratori. Percorsi della riforma del teatro comico italiano del Settecento*, “Quaderni d’italianistica”, 40, 2019, 2, pp. 49-81.

## 2020

B. Alfonzetti, *Felicità e letteratura a Venezia. Maffei, Conti, Goldoni*, Alessandria 2020.

M. Contini, *Zanotti Cavazzoni, Giampietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 100, Roma 2020, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giampietro-zanotti-cavazzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giampietro-zanotti-cavazzoni_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultazione: 8 febbraio 2024).

B. Kuhn, «*Farmi cogli occhi l’anatomia*»: *i Ritratti dipinti senza pennello da Gasparo Gozzi e Isabella Teotchi Albrizzi tra patognomonia e moralistica*, in *La città dell’occhio. Dimensioni del visivo nella pittura e letteratura veneziane del Settecento*, a cura di B. Kuhn e R. Fajen, Roma 2020, pp. 165-210.

E. Lucchese, *Il ritorno del figliuol prodigo di Pietro Antonio Novelli per il concorso della Scuola della Carità*, “Arte Veneta”, 77, 2020, pp. 206-209.

## 2021

P. Delorenzi, *I libri*, in *Anton Maria Zanetti di Girolamo. Il carteggio*, a cura di M. Magrini, Verona 2021, pp. 173-186.

I. Favaretto, *Anton Francesco Gori*, in *Anton Maria Zanetti. Il carteggio*, a cura di M. Magrini, Verona 2021, pp. 71-84.

V. G. A. Tavazzi, *La partenza di Goldoni per Roma. Fra reti diplomatiche, rapporti personali e pratica del teatro*, “Studi (e testi) italiani”, 46, 2021, pp. 33-69.

## 2022

*Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, a cura di P. Delorenzi, Verona 2022.

C. Zendri, *Letteratura come diritto comune*, “Rivista internazionale di diritto comune”, 33, 2022, pp. 233-247.

## SITI INTERNET

S. Bruni, *Carlo Goldoni, il suo interesse per l'antico e la Galleria della villa Arconati Visconti del Castellazzo di Bollate*, “Annali online Unife. Sezione di Storia e Scienze dell'Antichità”, 1, 2022, <https://doi.org/10.15160/2038-1034/2519> (consultazione: 24 gennaio 2024).

N. Jeffares, *Cambruzzi, Giacomo, cavaliere*, in *Dictionary of pastelists before 1800*, <http://www.pastelists.com/Articles/Cambruzzi.pdf> (consultazione: 24 gennaio 2024).

P. Quazzolo, *Gli scritti sacri di Goldoni*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni e E. Pietrobon, pp. 1-12, [http://www.italianisti.it/AttidiCongresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/AttidiCongresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776) (consultazione: 6 gennaio 2024).

C. Regina, *Élites, secrets de famille et publicité à Marseille au XVIIIe siècle*, “Rives Méditerranéennes”, 32-33, 2009, pp. 45-64, <https://journals.openedition.org/rives/2939> (consultazione: 2 febbraio 2024).

A. Maral, C. Pasquier, *Catalogue des sculptures des jardins de Versailles et de Trianon*, <https://sculptures-jardins.chateauversailles.fr/> (consultazione: 3 febbraio 2024).

## **REFERENZE FOTOGRAFICHE**

Bergamo, Fondazione Accademia Carrara, fig. 9.

Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio fotografico, figg. 3, 4, 5.

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Matteo de Fina / Per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini, figg. 10, 11.

Vienna, Albertina, fig. 6.