



Salotti borghesi, tavole imbandite: ecco gli ambienti delle opere goldoniane raffigurate in queste stampe settecentesche



Commedie di tutti i colori

Che librettista! Se avesse trovato il suo Mozart...

GIORDANO MONTECCHI

Anche Luigi Pirandello ha sorriso, di cuore, finalmente rasserenato. Con tali parole Eugenio Ferdinando Palmieri, gran cronista teatrale e goldonista, concludeva l'ampio e ricco resoconto dello spettacolo inaugurale del neonato festival della prosa veneziana: *La Bottega del caffè* allestita, in Corte San Luca, da Gino Rocca, con Raffaele Viviani nei panni di Don Marzio. Era il luglio del 1934. Piace, sarebbe fantastico su questo incontro ideale, e triangolare, fra i due massimi autori teatrali italiani d'ogni tempo, Goldoni e Pirandello, e un attore sommo, Viviani, che la critica più accreditata pur continuava a misconoscere, all'epoca, quale poeta drammatico in proprio, di potente personalità. Ma il discorso sulle affinità e risonanze che intrecciano questi tre nomi. (I vivianeschi *Pescatori* non stanno forse alla pari, per molti versi, con le goldoniane *Baruffe chiozzotte*, il vivianesco *Fatto di cronaca* non costituisce forse un inquietante riscontro plebeo all'allezoso delirio dell'Entico IV pirandelliano?) sarebbe lungo, e fuori luogo.

Quante letture, quanti colori hanno le opere goldoniane? Certamente mille. E in mille modi sono state portate sulla scena nel nostro Novecento. Spesso, sulle tinte lievi del divertimento e del sorriso hanno prevalso quelle forti dell'eros e dell'umore nero e corrusco. Breve viaggio attraverso le tante scoperte di un'opera drammaturgica sconfinata e aperta ad ogni scelta di regia.

AGOSTO SAVIOLI

menti goldoniani fittamente succeduti nei nostri ultimi decenni. Basterebbe, appunto, l'esempio della *Bottega del caffè*, che, ancor prima di essere «rifatta», in chiave tutta sinistra, da Rainer Werner Fassbinder, o comunque prima che da noi se ne avesse notizia (di *Das Kaffeehaus*, data 1969, si sono poi avute, in Italia, ma assai di recente, due edizioni, la più notevole quella dell'«Elfo di Milano», aveva pur subito, senza che si esercitasse eccessiva violenza sul testo, trattamenti-choc per mano di registi come Giuseppe Patroni Griffi (1967) e Giancarlo Sbragia (1982); con la trasformazione del maledicente Don Marzio, da figura tutta o quasi negativa, a «scienza critica» della situazione, a rivelatore di vizi e magagne che il caffettiere Ridolfo, con la sua morale bonaria, angusta e perbenista, tenderebbe a ricoprire. Per inciso, si vorrebbe ricordare che nei due casi citati il ruolo di Don Marzio, sul mitico modello di Viviani, era stato affidato, a costo di spiacciare ai patiti della filologia (la napoletanità del

Nostro, sulla carta, sta appena in una battuta), ad altrettanti attori partenopei, Mariano Rigillo (troppo giovane, allora) e l'oggi compianto Vittorio Caprioli: straordinario esecutore, e qualcosa di più, del disegno registico; la vaga velatura dialettale, accompagnata da un gesto significativo, che egli imponeva all'espressione «flusso e riflusso», balenante di allusioni lascive, era chiarificatrice, di per sé, nei riguardi del personaggio e dell'ambiente. Si son visti, dagli anni Cinquanta in poi, sulle ribalte della penisola, Goldoni di tutte le tinte. Accentuatissimi però via via una temperie crepuscolare, un languore autunnale, nelle grandi messinscena strehleriane (ma dei Goldoni di Strehler si dice a parte). Dominando altrove, nella generalità degli approcci a opere maggiori e minori, le tonalità cupie, il «nero» (talora il «giallo») prevalendo sul «chiaro», o meglio sul «rosso». Il colore acceso della vita e della storia. D'un Goldoni vezzoso e lezioso, accomodante e pacioccone, aveva già fatto giu-

stizia, insieme con Strehler, sette od otto lustri or sono, Luciano Visconti. Dalla sua *Locandiera*, del 1952, che alla protagonista (l'indimenticabile Rina Morelli) conferiva una forza aggressiva, una consapevolezza del potere femminile, fino allora ignorate o sottaciute, non avrebbero potuto prescindere, pur nella diversità degli orientamenti, le più importanti *Locandiere* susseguite dagli anni Sessanta alle soglie degli Ottanta (di Enriquez con Valeria Moriconi, di Missiroli con Anna Maria Guarnieri, di Cobelli con Carla Gravina...), dove, secondo varie angolature, prendevano vanto il conflitto sociale e la guerra dei sessi, queste due componenti di fondo dell'universo goldoniano. Ma la luce, l'aria che permeavano lo spettacolo di Visconti avrebbero fatto posto ad atmosfere asfittiche, a soffocanti tenebre, o a bagliori freddi come lame, configurandosi via via, la vittoria di Mirandolina, come un successo pagato a caro prezzo, o una sconfitta mascherata.

Così, dall'*Impresario delle Smerle*, splendidamente rievocato da Visconti nel 1957 (Renato Simoni lo aveva ridotto, dieci anni avanti, a un *Levi e ridotti*), sarebbero derivati altri «più impietosi ritratti del sistema teatrale settecentesco (validi ahinoi anche per l'attualità), e del mondo che vi si rifletteva» (e ancor vi si riflette). Ci riferiamo, in particolare, agli allestimenti di Giancarlo Cobelli, negli anni Settanta: dove l'utopia della

«compagnia sociale» dissolveva nello squallore d'uno zoo gittesco, dilaniato da feroci lotte per la sopravvivenza, e comandato a colpi di scudiscio. Questa inclinazione a effigiare un Goldoni crudele, apparenzato per vie sotterranee, più che ai Voltare e ai Diderot, suoi dichiarati estimatori e interlocutori, alle anime nere del Settecento transalpino (i Lacos, i Sade...), ha certo avuto miglior agio di cimenti su titoli marginali o quasi dimenticati della sovrabbondante produzione del commediografo. Si pensi dunque al *Vero amico* (registra Lavia), all'*Impostore* (registra Cobelli), all'*Adulatore* (registra Presburger); recuperati dall'oblio tra la fine dei Settanta e il pieno degli Ottanta. Si pensi, soprattutto, alla *Serva amorosa*, che Luca Ronconi inscena nella stagione '86-'87, e che compirà poi una vasta tournée all'estero. Qui, vediamo pur mescolarsi il «nero» e il «rosso», la carica erotica che freme sotto l'abnegazione sorniale di Corallina nei confronti del padroncino diseredato, e

la rigidità della struttura di classe che incombe sui destini di tutti. Si pensi, ancora, alla *Moglie saggia*, riproposta o poco da Giuseppe Patroni Griffi, dove si sfiora il delitto, in un clima che il regista definisce «alla Hitchcock». Alle radicalizzazioni talora estreme, che si accennavano sopra, hanno resistito meglio (ovvero hanno meglio sciecitato approfondimenti articolati dei testi, imprese sceniche tanto illuminanti quanto felicemente equilibrate) le commedie in dialetto. Memorabile, quale capitolo essenziale del Goldoni postbellico, la trilogia realizzata a Genova, fra il '68 e il '73, da Luigi Squarzina (*Una delle ultime sere di*

Una ricognizione anche frettolosa della ricezione goldoniana in questo secolo non può che constatare il pallone quasi cadaverico della sua effigie di librettista rispetto a quella di autore di teatro di parola. Goldoni soffrì sempre in maniera piuttosto manifesta il presunto carattere di minorità artistica del genere librettistico rispetto alle restanti sue creazioni e nutrì sempre una considerazione modesta verso quella produzione così ingombrante di «operucchie» destinate al teatro musicale: quindici intermezzi e cinquantacinque opere comiche, o meglio «drammi giocosi», secondo quella definizione bironica che Goldoni stesso diede loro. Eppure anche se oggi *L'Arca di Brenta*, *La buona figliola*, *Il mondo della Luna*, *Lo speziale*, *Il filosofo di campagna*, *Tra i due litiganti il terzo gode* significano poco o nulla, non di meno Goldoni con questi suoi drammi ha impresso alla storia della cultura settecentesca una sterzata che è impossibile circoscrivere nell'ambito del costume. Scrivendo per il teatro d'opera Goldoni scrisse capolavori. Capolavori non di letteratura, ma di teatro musicale. Lui che di musica, per sua stessa ammissione, non capiva nulla, aprì la strada a Mozart e, con essi, aprì le porte a parecchie delle risorse su cui si resse poi l'Ottocento operistico che seguì.

Ora, se il Goldoni commediografo deve solo a se stesso la sua fortuna, il Goldoni librettista condivide invece con i musicisti che intonarono i suoi drammi, da Baldassarre Galuppi a Niccolò Piccinni, a Franz Joseph Haydn a Giuseppe Sarti la responsabilità della sua scomparsa dal repertorio. Indubbiamente questi musicisti furono surclassati nel secolo successivo da colleghi più fortunati e forse anche più geniali di loro. Lo stesso non può dirsi invece dei librettisti. Così questa produzione di Goldoni, un autentico vortice nella storia del genere, continua e continuerà a rimanere priva di quel riconoscimento che meriterebbe. Vedendo malinconiche della ricezione.

Nel prologo della *Fondazione di Venezia*, uno dei primissimi libretti di Goldoni risalente al 1736, Musica e Commedia intrecciano un dialogo che ci schiude, da subito, la sua poetica melodrammatica: Musica: *Tremi pur di rabbia in petto/ mi vedrai a tuon disperato/ su le scene a trionfar*. La Commedia: *Non andrai sempre fastosa/ verrà un dì che l'orgoglio/ fronte tua saprà umiliar*. Nell'*Arca di Brenta* invece Foresto canta così: *Perché riesca bene un'opera/ quante cose mai vi vogliono/ Libro buono e buona musica/ buone voci e donne giovani/ balli, suoni, scene e macchine/ E poi basta? Signor no/ Che vi vuol? Non lo so, Non lo so nemmeno la critica benché ognun vuol criticar*.

La grandezza di Goldoni librettista - antitesi quasi esatta della grandezza di Metastasio nell'opera togata - risiede nella sua *forma mentis* di letterato scarsamente disposto ad accettare i compromessi sul piano musicale. E da lì che vengono le sue inrequtezze formali, i suoi scatti imprevedibili e anticongenzionali, il costante sforzo di guadagnare spazi ai caratteri sentimentali. È da lì che consegue sul piano musicale il cordersi delle istituzioni metrice, l'espandersi dilagante dei pezzi d'assieme e dei concertati. È così che il Goldoni letterariamente più avvilto, che si sponca le mani, si trasforma più né meno in autore d'avanguardia: un'avanguardia senza proclami, ma che opera accoppiando codici incompatibili e produce nuovi ibridi vitalissimi, quali il dramma giocoso. E in questo senso, vitalissima la lezione di Goldoni drammaturo musicale rimane tutt'ora.



E Strehler scoprì il filo rosso

L'uomo e la società, l'uomo e se stesso; l'uomo e la storia; certo. Ma, soprattutto, il teatro. E questo il filo rosso con cui riandare ai Goldoni messi in scena, dal 1947 a oggi, da Giorgio Strehler. Un filo rosso che tiene conto dei due grandi libri attorno ai quali si concentrò l'arte drammaturgica di Goldoni: *Mondo e Teatri* Vita, dunque, e sua rappresentazione all'interno di quel cerchio magico che è il palcoscenico, specchio del mondo nel quale generazioni di spettatori (e di attori) si sono riconosciuti. È indubbio che all'interno del cammino della regia strehleriana i testi di Goldoni (otto, di cui alcuni ripetuti) si presentano di fronte agli occhi della memoria come un'ideale strada maestra nella quale possono aprirsi scorciatoie, viottoli, false piste, frutto apparente di una geografia spontanea ma tutti riconducibili al cammino principale che è - come solo, succede ai grandi registi - un cammino di conoscenza. È una strada popolata di voci, di immagini, districata di parole, abilita da improvvisi silenzi, da zone di buio, da presenze familiari. Una storia fatta di volti (gli attori-personaggi), ma destinata ad essere, come tutto in teatro, cancellata dal tempo che sfugge alla ripetitività anche se, e forse proprio per questo, nell'itinerario strehleriano ci sono alcuni testi che tornano: la croce deliziosa di *Arlecchino* in sette e qualcuno dice otto, edizio-

ni; le due delle *Baruffe chiozzotte*, le due del *Campielo*; il teatro. E questo il filo rosso con cui riandare ai Goldoni messi in scena, dal 1947 a oggi, da Giorgio Strehler. Un filo rosso che tiene conto dei due grandi libri attorno ai quali si concentrò l'arte drammaturgica di Goldoni: *Mondo e Teatri* Vita, dunque, e sua rappresentazione all'interno di quel cerchio magico che è il palcoscenico, specchio del mondo nel quale generazioni di spettatori (e di attori) si sono riconosciuti. È indubbio che all'interno del cammino della regia strehleriana i testi di Goldoni (otto, di cui alcuni ripetuti) si presentano di fronte agli occhi della memoria come un'ideale strada maestra nella quale possono aprirsi scorciatoie, viottoli, false piste, frutto apparente di una geografia spontanea ma tutti riconducibili al cammino principale che è - come solo, succede ai grandi registi - un cammino di conoscenza. È una strada popolata di voci, di immagini, districata di parole, abilita da improvvisi silenzi, da zone di buio, da presenze familiari. Una storia fatta di volti (gli attori-personaggi), ma destinata ad essere, come tutto in teatro, cancellata dal tempo che sfugge alla ripetitività anche se, e forse proprio per questo, nell'itinerario strehleriano ci sono alcuni testi che tornano: la croce deliziosa di *Arlecchino* in sette e qualcuno dice otto, edizio-

ni; le due delle *Baruffe chiozzotte*, le due del *Campielo*; il teatro. E questo il filo rosso con cui riandare ai Goldoni messi in scena, dal 1947 a oggi, da Giorgio Strehler. Un filo rosso che tiene conto dei due grandi libri attorno ai quali si concentrò l'arte drammaturgica di Goldoni: *Mondo e Teatri* Vita, dunque, e sua rappresentazione all'interno di quel cerchio magico che è il palcoscenico, specchio del mondo nel quale generazioni di spettatori (e di attori) si sono riconosciuti. È indubbio che all'interno del cammino della regia strehleriana i testi di Goldoni (otto, di cui alcuni ripetuti) si presentano di fronte agli occhi della memoria come un'ideale strada maestra nella quale possono aprirsi scorciatoie, viottoli, false piste, frutto apparente di una geografia spontanea ma tutti riconducibili al cammino principale che è - come solo, succede ai grandi registi - un cammino di conoscenza. È una strada popolata di voci, di immagini, districata di parole, abilita da improvvisi silenzi, da zone di buio, da presenze familiari. Una storia fatta di volti (gli attori-personaggi), ma destinata ad essere, come tutto in teatro, cancellata dal tempo che sfugge alla ripetitività anche se, e forse proprio per questo, nell'itinerario strehleriano ci sono alcuni testi che tornano: la croce deliziosa di *Arlecchino* in sette e qualcuno dice otto, edizio-

ghese che partiva, tornava o non tornava; una grande epopea del popolo che lavora duramente e non ha niente; ma al quale non manca il senso della tenerezza: e in mezzo al pescatore un Goldoni quasi ragazzo che in quel mondo, che però lo ributta ai margini, vuole stare; un campello senza mare e senza vento e senza stagioni, ma con il candore abbagliante della neve che sembra fruscicare sulle case di carta, la pozza d'acqua con le barchette abbandonate di un gioco di bambini, il freddo degli scaldini, i mezzi guanti, le vecchie sdentate e i giovani determinati a farsi la loro vita. Dentro i climi e le atmosfere, le voci lontane e vicine, perdute e presenti, di Tino Carraro e di Valentina Fortunato, di Marcello Morelli e di Ferruccio Soleri, di Giulia Lazzarini e di Anna Mestri, di Giancarlo Dettori, di Maddalena Crippa, di Lina Volonghi e di Pamela Villorosi, di Sergio Tofano e di Tino Scotti, di Valentina Cortese e di Andrea Jonasson, di Gianfranco Mauri e di Ludmila Mikalé, di Pierre Dux e di Franco Parenti. Dietro queste voci, Strehler, con le sue malinconie e il senso del tempo che passa, come le generazioni. E soprattutto Goldoni, giovane e vecchio, entusiasta e deluso. Eppure la lettura strehleriana di Goldoni non è mai stata tendenziosa, ha sempre coniugato la libertà con il rigore. Per questo quello che fino agli anni Quaranta e oltre, sui nostri

palcoscenici, era sembrato solo musica e divertimento si è trasformato in misura di stile, festività del tempo e del costume, ricchezza e scoperta di una umanità che vive i suoi drammi insieme al sorriso, alla tenerezza e al rigore in un alternarsi di luci e di ombre, di parole e di silenzi che sorprende. Un Goldoni calato nel suo secolo, ma consapevole del futuro: così Strehler ha visto e vede il drammaturo veneziano e così senza dubbio, avrebbe continuato a vederlo, nella messinscena, che forse non si farà mai più, del *Memoires* un Goldoni umano e debole, quasi disarmato di fronte al buio, alle miserie che spesso il teatro di ieri e di oggi trascina con sé: come una condanna. Un Goldoni nei tre tempi della sua vita racchiusa in una rappresentazione di teatro: l'adolescenza con la scoperta del mondo e della propria vocazione teatrale; la lotta per il nuovo teatro visto come sfida verso gli altri e

verso se stesso; l'ultima fuga e l'autocensura a Parigi. «E qui - mi raccontava Strehler - la scoperta di un mondo nuovo, e il senso di avere dato fondo a tutto e di non avere mutato in nulla quel teatro trovato anteriore, o posteriore a sé come se lui non fosse mai esistito. E la vita che fugge e si disperde, mentre intorno un incedo intero va alla deriva tra feste, balli, tutti, opere in musica e in prosa, bancarotte regali...» Ecco qui, Goldoni: dalla commedia dell'arte alla commedia della vita rappresentata nel cerchio magico del teatro alla ricerca di uno stile vivo, dolce, aspro e triste insieme, nel lazzo irriverente e smemo-

rato, nel caldo umido dello scirocco che prende la gola e fa scoppiare le liti, nell'arrivo improvviso di un autunno dorato e perplesso fra impermeabili e brividi. E luci, voci, richiami, canzoni. E giochi: la venturina, le ombre cinesi, Arlecchino che volgeggia su un rozzo trapezio o appare da una candida nuvola. Che importa se l'attore e il regista, hanno fatto i capelli bianchi? Il discorso goldoniano di Strehler si arresta, oggi con la ripresa del *Campielo* toccando l'assenza stessa di questa drammaturgia partita dalla fantasia popolare delle maschere e arrivata, attraverso la riforma del testo scritto, al cuore della realtà.

«Una compagnia di attori si riunisce per la prova in una giornata di sole, in pieno mattino, in un teatro vuoto e disordinato, con gli scenari affasellati e il suggeritore a vista: Siamo negli anni Trenta: il linguaggio e i toni sono quelli tipici di un gruppo di attori girovaghi di quegli anni, come avrebbe potuto immaginarli Pirandello in uno dei suoi «prologhi in teatro». «In realtà si tratta di una libera trascrizione delle prime pagine del «teatro comico» di Goldoni, in cui per l'appunto una compagnia di comici... ecc. ecc.». È una delle costanti del teatro italiano, dal Settecento a Goldoni a Pirandello, questa di far riflettere la rappresentazione su se stessa, di riavvolgere ciclicamente la fine sul inizio della commedia, come in una fiaba... come se non fosse mai possibile risolvere il rapporto tra la vita e la finzione, tra la lingua e l'attore, tra il pubblico italiano e il suo teatro.

Interrogando «Gli Innamorati»

NANNI GARELLA

Soltanto che in quella mattina di sole, in teatro si prova una delle commedie più riuscite e perfette di Goldoni - forse la più moderna sul piano psicologico: «Gli Innamorati». Una commedia formalmente così compatta da imporre le sue leggi e la sua forza teatrale persino ad una scalagnata compagnia di giro degli anni Trenta. Tanto che, come nei «Sei personaggi...», il sipario che era levato all'inizio sul teatro vuoto e disordinato, si chiude sul levigato finale della commedia in prova. Questo lavoro su «Gli Inna-

morati» nasce da un laboratorio di drammaturgia tenuto alla Scuola di teatro di Bologna, la scorsa stagione. Attraverso una serie di improvvisazioni «guidate» il testo ha avuto una sua prima formalizzazione. Quest'anno il lavoro approda a una messa in scena definitiva prodotta da Nuova scena che debutterà il 9 marzo al Teatro Testoni/interaction di Bologna. Gli interpreti saranno: Patrizia Zappa Mulas, Umberto Raho, Cristina Borgogni, Antonio Francioni, Graziano Piazza, Maurizio Cardillo, Stefania Stefanin, Emanuela

Grimalda e Alessandro Bandini. Gli ultimi due provenienti dall'esperienza laboratoriale dell'anno scorso. La sostanza metodologica resterà quella di un «work in progress» all'interno della bottega artigianale di Goldoni. Cercheremo di tornare alle origini di quello che avrebbe potuto essere l'inizio di una grande stagione realistica del teatro italiano, e che, invece, nei secoli successivi, è rimasta un'eccezione. Mai più, dopo Goldoni, la lingua teatrale italiana ha avuto capolavori di così grande, realistica aderenza al clima culturale e sociale, continuando invece ad essere una lingua problematica, interrogativa, in cerca di una identità. Speriamo di ritrovare, «interrogando» di nuovo su Goldoni, quel filo rosso che lega la lingua teatrale italiana alla cultura e alla coscienza nazionale, magari anche al suo popolo.

Tutta la città messa in Bottega

MARIO MISSIROLI

«La bottega del caffè» è del 1750: mancano meno di cinquant'anni alla morte ingloriosa naturale della Serenissima, morte ingloriosa appunto perché naturale all'estremo, sulla quale Napoleone ha potuto con l'indifferenza di un ralfreddore ai danni di una creatura vecchia dieci secoli. La morte di quella capitale dei commerci d'Oriente, di un certo buon vivere proto-piccolo-borghese e paleo-repubblicano infeudato in una aristocrazia occhuta e decrepita, quella morte c'è sempre nell'aura goldoniana (anche se l'autore non se ne dà gran che per inteso), ma in questa piccola commedia è addirittura di ca-

sa; qui le smanie del gioco d'azzardo sono ridotte agli spiccioli raccapezzati col patetico commercio di poche pezze di panno; qui il caffè è tutto l'elisir di una società; qui le eroine d'amore sono tediose mogli trascurate e remissive di un qualche scalzacane travestito da conte e coltivato da qualche fessilissima ballerina in cerca di introvabili aristocratici; qui la piazza offre come tutti i suoi vezzi (come per esempio ho fatto io con «La Locandiera» vent'anni fa, ma quello è un capolavoro...) per proporre non dico la «pièce noire» balzachiana che vorremmo, però almeno la grigia «tranche de vie» che Goldoni ci ha negato, ma la Storia ci ha suggerito.

La commedia presenta qualche debito tardivo con la Commedia dell'Arte, una cert'aria troppo fresca e benpensante, per non dire di preconcetto, e assai spunti melodrammatici o moralistici o variamente retorici che fanno sembrare una cosa di mestiere dove Goldoni tributa fin troppo allo scirocco storico della sua patria. «La bottega del caffè» è un po' come un gioco senza la posta: la grande giocata la farà Napoleone; e «Le confessioni» di Nievo la racconteranno a calde lacrime; e il dolore di un italiano è ancora tale che Sebastiano Vassalli ci torna oggi stesso con «Marco e Matteo». Questo per dire che forse si può tentare una lettura pessimistica e sforzata de «La bottega», smentire quanto possibile i suoi vezzi (come per esempio ho fatto io con «La Locandiera» vent'anni fa, ma quello è un capolavoro...) per proporre non dico la «pièce noire» balzachiana che vorremmo, però almeno la grigia «tranche de vie» che Goldoni ci ha negato, ma la Storia ci ha suggerito.

Intellettuale & libertino

LUIGI SQUARZINA

Nell'*Avventuriere onorato*, del 1751, una delle «sedici commedie nuove» (quasi sconosciute), Goldoni ricrea poeticamente il tipo settecentesco dell'avventuriere italiano (e certo non soltanto italiano) che cambia mestiere continuamente, seduce le donne, si indebita, deve fuggire, viene arrestato, emigra, fa perfino la spia eccetera. Si tratta spesso di intellettuali. La commedia è una «allegoria» straordinaria perché nel protagonista Guglielmo, fuggito da Venezia giù per l'Italia fino a Palermo (che era una delle due capitali del Regno borbonico delle Due Sicilie), il poeta rappresenta se

stesso, le sue traversie, le sue nevrosi, le sue metamorfosi, i suoi rapporti col potere, le sue delusioni, la sua spregiudicatezza - anche se cerca di conservare intatto l'onore. Goldoni dunque sente di fare parte, spiritualmente, di quegli avventurieri del XVIII secolo il cui campo d'azione è la vita, propria e degli altri, e il cui orizzonte è l'Europa e soprattutto la Francia; e noi sappiamo bene che la sua avventura terrena si concluderà a Parigi. Scritto a 43 anni, l'*Avventuriere onorato* è al tempo stesso un ricordo e una profezia, e un'opera di grande poesia.