

## Malori, dottori e umori nei libretti di Carlo Goldoni

di

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ

### 1. Introduzione

Il motivo medico-sanitario nelle opere di Goldoni, sia per il teatro parlato sia per quello cantato, si riduce nella stragrande maggioranza dei casi all'effimero e scientificamente irrilevante "mal d'amore", che viene curato con il bramato contratto di matrimonio. Anche se la medicina è stata parte integrante dell'infanzia e della gioventù dell'autore, e ne parla spesso nelle *Memorie*,<sup>1</sup> tra il gran numero di commedie di Goldoni se ne trovano relativamente poche incentrate su motivi propriamente medico-sanitari. Tra queste la più famosa rimane *La finta ammalata*, ispirata all'ipocondria della prima donna della compagnia di Girolamo Medebach, sua moglie Teodora Medebach.<sup>2</sup> L'altro tipo di teatro di cui si occupa Goldoni, quello degli intermezzi prima e, dagli anni '40 del Settecento in poi, dei libretti per opere serie (in totale neanche una decina) e per opere buffe (circa una quarantina), offre più spazio e libertà per fuoriuscire dagli schemi drammaturgici della commedia borghese alla quale auspica la sua riforma, ed è in questo segmento che troviamo alcuni testi di riferimento per il tema di questo saggio. L'indagine prenderà in analisi l'intermezzo *L'ippocondriaco* e i libretti buffi *Lo speciale*, *I bagni d'Abano* e *Arcifanfano, re dei matti*. È doveroso sottolineare che questi non sono gli unici testi

---

<sup>1</sup> Nelle *Memorie* Goldoni narra in chiave comica di come suo padre, medico di professione, avrebbe voluto fargli studiare medicina, ma il nostro autore si oppose fortemente a questa potenziale carriera e alla fine riuscì a ottenere il permesso di studiare giurisprudenza. Cfr. CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di PAOLO BOSSISIO, traduzione di Paola Ranzini, Milano Mondadori, 1993, p. 39 e pp. 54-55.

<sup>2</sup> Ma anche in titoli quali *Il medico olandese*, *L'apatista*, *Torquato Tasso* ecc.

per musica che offrono elementi medico-sanitari, ma sono quelli che permettono di elaborare il tema da angolazioni diverse. L'importanza dei titoli nell'interpretazione delle opere di Goldoni è stata da tempo rilevata da Franco Fido,<sup>3</sup> per cui, in base ai titoli proposti, vediamo che i temi medico-sanitari affrontati saranno rispettivamente: l'ammalato, il professionista, il luogo di cura e la diagnosi.

---

<sup>3</sup> Cfr. FRANCO FIDO, *I titoli delle commedie goldoniane*, in «Studi goldoniani 8», a cura di NICOLA MANGINI, Venezia, 1988, pp. 185-193.

## 2. *L'ammalato (L'ippocondriaco)*

Questo intermezzo risale al 1735, si colloca agli inizi assoluti della carriera teatrale di Goldoni e appartiene a una quindicina di intermezzi antecedenti ai suoi libretti per l'opera buffa degli anni Quaranta. Oltre agli intermezzi, la produzione giovanile di Goldoni abbraccerà alcune tragicommedie, poco meno di una decina di libretti seri d'autore e dei rifacimenti, come quello di *Griselda*, un libretto di Apostolo Zeno musicato da Antonio Vivaldi. Questo periodo sarà essenziale per Goldoni, in quanto gli permetterà di sperimentare con i temi, con la lingua, con la drammaturgia e con l'elemento comico, in una specie di apprendistato librettistico.<sup>4</sup> Va ricordato che l'intermezzo era un genere teatrale non autosufficiente, veniva introdotto di solito tra gli atti delle tragedie parlate o delle opere serie ed era un momento di riposo e svago, non di identificazione, ovvero una «rappresentazione che occupa un tempo, vuoto rispetto alla rappresentazione maggiore, [...] a sua volta vuota (di intrigo e caratteri complessi, di peripezie sorprendenti, di identificazione e di catarsi) [...]».<sup>5</sup> La dipendenza formale del genere, quindi, veniva compensata da una totale indipendenza e libertà di contenuto che spesso si riduceva a brevi burle e satire sulla quotidianità borghese (in antitesi con i temi storico-mitologici delle opere serie alle quali veniva solitamente interpolato), senza nessi logici e causali, in prevalenza amorali e scostumate. La brevità e la semplicità del genere dell'intermezzo non permettevano elaborazioni drammaturgiche di nessun tipo. Il titolo e il recitativo-monologo iniziale fungevano da resoconto dei fatti essenziali per poter seguire la vicenda. Nell'*Ippocondriaco* questa esposizione viene svolta dal personaggio di Melinda, che descrive la sua vita con un marito ipocondriaco chiamato significativamente Ranocchio.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Da notare che Goldoni scriverà intermezzi fino alla fine degli anni Cinquanta e gli ultimi titoli verranno musicati ed eseguiti tra gli atti delle sue stesse commedie, rappresentate a Roma, al teatro Capranica. Cfr. GIAN GIACOMO STIFFONI, *Introduzione*, in Goldoni, Carlo, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 36-43.

<sup>5</sup> Cfr. FRANCA ANGELINI, «In maschera voi siete/senza maschera al volto?»; Le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-36), in «Studi goldoniani 6», a cura di NICOLA MANGINI, Venezia, 1982, p. 116.

<sup>6</sup> Come ci spiega Ginette Herry, il nome vuole dire che «patisce le *rane* (immagini e ossessioni malinconiche in linguaggio veneziano)». Ma l'autrice sottolinea anche l'autobiografismo scherzoso del titolo dell'intermezzo. Troveremo un personaggio

L'intermezzo è suddiviso in due parti<sup>7</sup> completamente dissimili per quanto riguarda l'intreccio, l'ambientazione e gli espedienti drammaturgici, e soltanto la prima parte interessa il tema di questo saggio.<sup>8</sup> La complicazione della trama è motivata dall'insoddisfazione della moglie stufa delle conseguenze della malattia del marito e decisa a porre fine alla sua schiavitù matrimoniale. La parodia del motivo medico-farmaceutico si esaurisce con la moglie cacciata di casa alla fine della prima parte e nella seconda si passa al tema del recupero del matrimonio attraverso motivi del tutto estranei all'antefatto.<sup>9</sup> Gli effetti comici che si creano grazie all'uso di motivi medico-sanitari possono essere classificati in due tipologie diverse: il comico fisico e il comico della parola. Il comico fisico è presente nelle vivide descrizioni del protagonista: «è grasso come un porco / ei mangia a più non posso», «aperte io le lasciai<sup>10</sup> / per esalar la puzza / dell'oglio, dell'empiastrì e degl'unguenti / e del pessimo odore degli escrementi». Il comico della parola si manifesta nelle numerose espressioni pseudo-scientifiche<sup>11</sup> oppure in vere e proprie nozioni di medicina<sup>12</sup> inserite a caso nel recitativo e finalizzate a sottolineare l'ignoranza sia dell'ammalato sia del falso chimico/medico/farmacista, ovvero la moglie travestita. Sicuramente l'effetto comico viene ulteriormente stimolato dalla fredda crudeltà e dalle esplicite intenzioni omicide che

---

definito ipocondriaco anche nel libretto *I bagni d'Abano*, di cui si parlerà più avanti in questo saggio. Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo I 1707-1744*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 251-252.

<sup>7</sup> Stiffoni ritiene questa una scelta, di averlo in sole due parti, meno innovativa e limitativa per quanto riguarda lo sviluppo dell'argomento, ma nota che in compenso troviamo una maggiore attenzione rivolta alle dinamiche personali dei personaggi, che sfocia in un relativo approfondimento specialmente della psicologia dell'ipocondriaco. Cfr. GIAN GIACOMO STIFFONI, *Introduzione*, cit., p. 24.

<sup>8</sup> Non è superfluo ripetere che il tema dell'intermezzo prende spunto dal *Malade imaginaire* di Molière.

<sup>9</sup> La seconda parte è ambientata nelle strade di Venezia, quindi all'esterno, e vede il personaggio di Melinda, travestita da sensale di matrimoni, che tenta e infine riesce a convincere il marito a riprenderla in casa.

<sup>10</sup> Si parla delle finestre.

<sup>11</sup> Espressioni quali «in petto mi crepò una vena»; «So che mi troveran l'ossa d'argento» e simili.

<sup>12</sup> Espressioni quali «Mi batte il cor, mi palpita il polmone, la sistole, la diastole, il diafragma, il pancreate e gl'intestini si rivoltan sossopra»; «che mi venga nel capo un apostema» e simili.

caratterizzano il personaggio di Melinda. In sostanza, la malattia è soltanto un mezzo drammaturgico per arrivare alla rottura del matrimonio alla fine della prima parte e non ha nessuna funzione nel processo di riconciliazione dei coniugi nello scioglimento dell'intermezzo. Nonostante l'esiguo spazio dedicato all'ammalato e alla malattia, questo è l'unico testo per musica che tratta propriamente una malattia, le cure e i rimedi e crea il suo contenuto comico attraverso questi motivi, anche se solo nella prima parte.

### 3. Il professionista (*Lo speciale*)

Il libretto buffo dello *Speciale*, eseguito per la prima volta al teatro Grimani di Venezia durante il carnevale del 1755, fu steso tre anni prima, nel 1752, mentre la truppa di Medebach si trovava a Bologna.<sup>13</sup> Il protagonista si ispira al personaggio di Agapito della già menzionata commedia *La finta ammalata*, rappresentata durante il periodo carnevalesco del 1751. Ginette Herry nota erroneamente che «il protagonista del libretto non è un vero speciale».<sup>14</sup> L'errore sta nella definizione della professione. Entrambi i personaggi, Agapito e Sempronio (titolare del libretto), sono concepiti come speciali/farmacisti di professione, però nel libretto lo speciale non svolge la sua attività perché non ne ha voglia, cosa che nulla toglie al suo professionismo. Affida, invece, la pratica al personaggio del giovane garzone Mengone, che, in base al testo, risulta essere completamente ignorante in materia. Inoltre, il personaggio dello speciale del libretto ripropone una caratteristica fondamentale del personaggio di Agapito, ed è il suo amore per le gazzette e le notizie dal mondo, che sarà un motivo drammaturgico molto più importante del motivo farmaceutico. La trama si articola nella solita simmetria di due coppie di giovani innamorati, una seria e una buffa, e rielabora sostanzialmente l'intreccio di un altro libretto buffo famoso, messo in scena nel 1750, quello per *Il mondo della luna*. In entrambi i libretti troviamo il personaggio del padre che non permette alle proprie due figlie di sposarsi<sup>15</sup> e che viene sconfitto tramite un inganno. La differenza più evidente tra i due libretti sta nell'implementazione dell'inganno, che nello *Speciale* è limitato ai due finali d'atto, mentre nel *Mondo della luna* occupa tutto lo spazio di un atto e risulta molto più elaborato. Nello *Speciale* troviamo due travestimenti, uno da notai, tipico della commedia dell'arte,<sup>16</sup> alla fine del secondo atto, e l'altro da emissari turchi alla fine del terzo, rinforzato da uno storpiamento

---

<sup>13</sup> Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 389.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 390.

<sup>15</sup> Nello *Speciale* si tratta più precisamente della figlia e della pupilla.

<sup>16</sup> LUCIO TUFANO, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica III. 1754-1755*, a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2016, p. 52.

abbastanza elementare del linguaggio,<sup>17</sup> per creare l'effetto comico ed essere facilmente percepibile al pubblico nella forma cantata. In sostanza, l'elemento farmaceutico/medico in questo libretto ha una funzione decorativa e di espediente comico secondario rispetto alla trama principale,<sup>18</sup> e anche una funzione di cornice. Infatti, il libretto si apre con un'aria del garzone Mengone, in cui si lamenta del suo lavoro e ammette la propria completa ignoranza in fatto di farmacia,<sup>19</sup> e si chiude con lo svelamento dell'inganno, che prevedeva che lo speciale partisse per la Turchia a fare il proprio lavoro a servizio del sultano. Un po' meno arbitrariamente rispetto all'*Ippocondriaco*, anche in questo testo si usano termini tecnici, in prevalenza nomi di piante medicinali.<sup>20</sup> Lo spazio della farmacia viene usato dai pretendenti come luogo d'incontro per vedere le ragazze che vorrebbero sposare. Pertanto, per giustificare una visita alla farmacia, si inventano di aver bisogno di medicine e portano al farmacista due ricette vere, rispettivamente per l'indigestione e per la stitichezza, che rappresentano la conferma formale dei loro bisogni. Contemporaneamente, il garzone che deve preparare le ricette ammette in un *a parte* di non sapere come prepararle, creando un doppio gioco di illusioni: né gli spasimanti hanno bisogno di medicine, né il garzone è in grado di fornirne alcune. La scena I,6 si chiude con un'aria del garzone che è un importante riferimento ironico al mestiere, in cui il personaggio, mentre prepara quello che i clienti/spasimanti desiderano, fa finta di avere tutto sotto controllo, che dal punto di vista drammaturgico è

---

<sup>17</sup> Questo è un altro esempio di comicità della parola in cui a tutti i verbi viene applicata la desinenza -ara: stara, sposara, chiamara, cantara ecc. (III,6).

<sup>18</sup> L'effetto comico nel libretto deriva principalmente dalle notizie stravaganti che il personaggio dello speciale legge sui giornali e condivide con i suoi interlocutori. Da questo punto di partenza si snoda l'idea dell'inganno che parte da una notizia falsa, somministrata allo speciale.

<sup>19</sup> Proprio come il servo Leporello nell'aria di apertura del *Don Giovanni* di Da Ponte trentacinque anni più tardi, nel 1787. Anche nel libretto dei *Bagni d'Abano* troveremo un'aria che ha una controparte molto famosa nello stesso libretto dapontiano, e sarà l'aria del servitore Pirotto *Che dolce cosa per me è l'amar* (I,4) che ricorda la famosa aria del catalogo di Leporello, del primo atto del *Don Giovanni*.

<sup>20</sup> Sia quelle che vende il personaggio della contadina Cecchina (I,2) – la gramigna, la cicoria, le madrevoile – sia quelle che il garzone elenca nell'aria della preparazione delle ricette – il rabarbaro e la manna (I,6).

un esempio di finzione doppia.<sup>21</sup> Alla fine del primo atto troviamo una sola pratica medica dello speciale/padre, quando tasta il polso al garzone, poi manda la pupilla a occuparsi delle erbe medicinali e ognuna di queste azioni nei versi viene abilmente mescolata alle ultime notizie favolose dal mondo in una specie di riassunto delle caratteristiche essenziali dello speciale. Tra le notizie improbabili delle gazzette spicca quella più assurda dell'uomo gravido che ha partorito, un *nonsense* dal punto di vista medico, che serve per corroborare la sua incompetenza professionale. Nel secondo atto non si trovano riferimenti a nessun aspetto della professione di farmacista. Nel terzo atto, il secondo inganno a danno dello speciale è una combinazione della notizia falsa con il tema farmaceutico. Si comunica che dalla Turchia arriverà qualcuno in cerca di «droghe, di cordiali e sciroppi un capitale e vuol al suo servizio uno speciale» (III,2). Quindi, un appello all'ambizione professionale, condito da un sottofondo esotico, che viene usato come esca con cui i giovani amanti adescano il padre/speziale e ottengono i permessi per sposarsi. Si nota, in questo caso, la completa incongruenza tra i fatti esposti – l'offerta di lavoro in Turchia e i permessi di matrimonio – e la totale mancanza di un nesso logico tra gli eventi, ma i versi goldoniani con la musica dei primi compositori dell'opera-pasticcio, Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischiatti, ottennero comunque un grande successo.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Bisogna in questo luogo chiarire che la versione più famosa dell'opera, quella musicata da Joseph Haydn e rappresentata al castello di Esterháza nel 1768, usa un libretto notevolmente ridotto, in cui troviamo soltanto quattro dei sette personaggi originali. Cfr. LUCIO TUFANO, *Introduzione*, cit., p. 88. Il libretto ridotto è l'unico che viene proposto nel sito [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it) *sub voce*.

<sup>22</sup> LUCIO TUFANO, *Introduzione*, cit., p. 54.

#### 4. Il luogo di cura (*I bagni d'Abano*)

L'opera andò in scena nel febbraio 1753 e non ebbe alcun successo.<sup>23</sup> Goldoni arrivò a non inserirla nell'elenco delle sue opere in appendice ai *Mémoires*, e gli studi finora condotti non hanno ancora fornito una causa precisa di questo fiasco/rinuncia, ma si suppone che possa essere dovuto a problemi tecnico-scenografici, data la complicata mutazione della scena nel finale dell'opera.<sup>24</sup> Nel contesto dei titoli presi in considerazione in questo saggio, il libretto, per quanto riguarda il tema, rappresenta un transito dal realismo quotidiano dell'*Ippocondriaco* e dello *Speziale*, al surrealismo di *Arcifanfano* che verrà trattato in seguito.<sup>25</sup> Infatti, il titolo e l'inizio dell'intreccio del libretto seguono la scia realistica per poi dare spazio alla magia di stampo demoniaco.<sup>26</sup> Il motivo medico-sanitario è ovviamente concentrato nel titolo, che rimane ancor oggi sinonimo di vacanza-convalescenza, ma il titolo implica un'altra cosa che per la maggior parte del pubblico è meno ovvia, l'esistenza di un "x" personaggio storico che porta il nome di Pietro d'Abano (1250?-1316?), filosofo, astrologo e scienziato medievale, professore di medicina alle università di Parigi e di Padova, importante per i suoi trattati, processato dal tribunale dell'inquisizione per eresia e probabilmente assolto, ma attorno alla cui immagine si costruì una leggenda secondo la quale fu condannato *post mortem* per negromanzia.<sup>27</sup> Da questa leggenda prende spunto l'elemento fantastico del libretto in cui il personaggio del francese La

---

<sup>23</sup> MARCO BIZZARRINI, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica II. 1751-1753*, a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2013, p. 50.

<sup>24</sup> Lo spazio dell'azione indicato dal titolo, propriamente le terme in provincia di Padova, nel finale dell'opera per magia viene trasformato in una «scena di mare con navi», come specificato dalla didascalia introduttiva. Si tratta di una trasformazione della scena molto complicata che doveva farsi molto velocemente, senza dubbio spettacolare, ma tecnicamente difficile da realizzare.

<sup>25</sup> La poetica del libretto dei *Bagni d'Abano* si potrebbe definire come un esempio di realismo magico *ante litteram*.

<sup>26</sup> Da notare che il tempo dell'azione è molto ristretto e si articola tra l'ora di pranzo e poche ore pomeridiane.

<sup>27</sup> La sua fama fu rivitalizzata nel Rinascimento, in particolare la sua attività di astrologo, il che servì a crearne l'immagine di mago e occultista, senza però alcun fondamento biografico. Cfr. IOLANDA VENTURA, *Pietro d'Abano*, in *Dizionario bibliografico degli Italiani*, volume 83, 2015, reperibile su [www.treccani.it](http://www.treccani.it) *sub voce*. (consultato il 2 febbraio 2022)

Flour [sic!] afferma di aver trovato il libro degli incantesimi di Pietro d'Abano (mago e non medico) e grazie al quale crea tutti gli intrecci della trama. L'elemento curativo delle terme è sottinteso, i personaggi che si incontrano sono da una parte i dipendenti delle terme (il custode e la custode) e dall'altra gli ospiti/pazienti che hanno bisogno di cure. Tra i personaggi che sono in cura troviamo un ipocondriaco<sup>28</sup> e, anche se sono passati quasi due decenni dall'intermezzo dallo stesso titolo, si notano alcuni elementi in comune nella caratterizzazione dei due personaggi: entrambi sono grassi, entrambi temono il giro d'aria, entrambi sono malinconici e il secondo, Luciano all'anagrafe, viene a un certo punto chiamato "ranocchio" dalla custode Rosina, proprio come il protagonista dell'intermezzo.<sup>29</sup> La malattia che maggiormente colpisce i personaggi è il consueto mal d'amore che alla fine del libretto viene curato felicemente con ben tre matrimoni. Spesso nel libretto viene menzionato un fantomatico medico che non appare in scena ma somministra le cure ai pazienti, e, seppure invisibile, è considerato abile ed è rispettato. La scena del pranzo nel primo atto è significativa dal punto di vista della libertà presasi dal poeta in quanto, contrariamente alle consuetudini dell'epoca, il ricco borghese Luciano invita a tavola i dipendenti e i servi per non mangiare da solo. Nella stessa scena avviene il primo atto di magia, un incantesimo prodotto dal personaggio di La Flour in cui i personaggi presenti (tutti buffi) si trasformano in qualcun altro: il servo Pirotto diventa un Coviello, maschera della commedia dell'arte, il custode Marubbio diventa un vecchio calvo, la custode Rosina viene trasformata in una vecchia veneziana e la serva Lisetta in una giovane napoletana vestita da spagnola. Il personaggio del borghese ipocondriaco (il più altolocato sulla scala sociale dei commensali) subisce la trasformazione più umiliante, in una donna con maschera caricaturale da commedia dell'arte. Si tratta di un bizzarro esempio di teatro nel teatro

---

<sup>28</sup> Definito come tale nel *Dramatis personae*, mentre per gli altri personaggi non abbiamo riferimenti medici.

<sup>29</sup> I due personaggi ipocondriaci saranno sicuramente serviti come spunto per il più noto personaggio di Monsieur Guden, ipocondriaco del *Medico olandese*, commedia di parola del 1756. Un altro elemento in comune tra il libretto e questa commedia è il riferimento a un medico veramente esistito, con la differenza che nel libretto si attinge alla leggenda su Pietro d'Abano, mentre nella commedia si vuole rendere omaggio ai meriti professionali reali del dottore olandese Herman Boerhaave (1668-1638).

che crea un singolare effetto straniante, ma che non è fine a sé stesso. Oltre a essere efficacemente comica, c'è qualcosa di terapeutico nella situazione in cui i personaggi subiscono trasformazioni nelle quali affrontano le proprie paure, della vecchiaia, delle donne, della calvizie. L'unico che si diverte durante la metamorfosi è il personaggio del servo Pirotto trasformato in una variante gioviale di quello che già rappresenta, uno zanni/un servo.<sup>30</sup> La stessa funzione curativa e catartica della magia-medicina la troviamo nel secondo atto, quando la passione amorosa della coppia seria, soppressa dalla timidezza, viene innescata da un fiore dall'odore magico e poi nel terzo atto svelata da uno specchio magico, mitico oggetto fiabesco. I personaggi interpretano gli strani eventi come opere del diavolo, come testimonia l'aria di Pirotto in II,6, e come conseguenza si moltiplica il motivo della paura<sup>31</sup> e i motivi tipicamente demoniaci, come quello del gatto nero nell'aria di Rosina in II,8. L'oggetto di scena più favoloso è la bacchetta magica con la quale il personaggio di La Flour, ormai l'incarnazione del demonio, risolve sistematicamente le complicazioni che ha creato. L'unica linea narrativa che si scioglie convenzionalmente e introduce metaforicamente un motivo medico è il contratto di matrimonio tra l'ipocondriaco e la custode Rosina, quando l'ammalato afferma che una sposa è quello che lo guarirà, essendo questa la sua medicina migliore. Dello spartito dell'opera originale oggi si conserva soltanto il secondo atto musicato da Baldassarre Galuppi e nel 2008 si è avuta una rappresentazione recitata del libretto, allestita ad Abano Terme.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Per quanto riguarda gli elementi della commedia dell'arte nel libretto, oltre al Coviello, troviamo anche il lazzo della bastonatura in II,9 quando la serva Lisetta bastona l'ipocondriaco Luciano che aveva voluto farle uno scherzo e spaventarla.

<sup>31</sup> Herry afferma che la paura è la parola chiave nel libretto. Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753*, p. 471.

<sup>32</sup> MARCO BIZZARRINI, *Introduzione*, cit., p. 54.

## 5. La diagnosi (*Arcifanfano, re dei matti*)

Anche se cronologicamente viene messo in scena prima dello *Speciale* e dei *Bagni d'Abano*,<sup>33</sup> in questo contributo si è voluto trattare il libretto di *Arcifanfano* per ultimo, prendendo come criterio di analisi il graduale passaggio verso motivi medico-sanitari più astratti, ovvero verso le malattie della psiche. Le cosiddette pazzie sfociano in questo libretto nella creazione di un regno fantastico e utopistico in cui le diagnosi psichiatriche (in verità soltanto vizi raffigurati nei loro estremi) sono comuni e ben accolte, o perlomeno tollerate. Vi troviamo una specie di manicomio fiabesco senza medicine convenzionali, ma con emulazioni di infermieri e di restrizioni. In riferimento al libretto precedente, Ginette Herry sottolinea che lo stabilimento d'Abano diventa un altro regno di Arcifanfano,<sup>34</sup> ma in realtà con *Arcifanfano* Goldoni trascende lo spazio concreto per sbizzarrirsi in fantasie fuori dal tempo, o meglio appartenenti a tutti i tempi e tutti i luoghi.<sup>35</sup> E non si tratta di un'eccezione nel suo repertorio librettistico. Infatti, già Franco Fido aveva affermato che durante gli anni in cui gradualmente prepara e introduce la riforma nel teatro parlato, dal 1748 al 1753, nei testi per il teatro musicale fa un'operazione inversa e si allontana dalla realtà borghese quotidiana. In *Arcifanfano* è presente

una interpretazione *letterale* dei tropi, dalla metafora all'antonomasia (cioè come si diceva di una preponderanza del significante) che si materializza perfettamente nel mondo e nella logica dei matti sudditi dell'*Arcifanfano*, che *sono* ciò che il loro nome dichiara (Fido 2000: 60-61).

---

<sup>33</sup> Il libretto viene messo in scena con la musica di Baldassarre Galuppi e di altri musicisti, quindi sottoforma di pasticcio, nell'autunno 1750. A differenza di altri libretti coevi, come *Il mondo della luna* e *L'Arcadia in Brenta*, non ebbe grande fortuna scenica e venne tramutato in intermezzo da Goldoni stesso durante il suo soggiorno a Roma nel 1759. Cfr. GIOVANNI POLIN, *Introduzione* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica I. 1748-1751*, a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 76-77.

<sup>34</sup> Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753*, p. 472.

<sup>35</sup> A differenza del *Mondo della luna*, lo spazio dell'azione in *Arcifanfano* non ha niente di fantastico, «offre allo sguardo scenografie tipiche del dramma pastorale e dell'opera seria». Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 275. Lo spazio, come le pazzie, è simbolico della "dolce vita" arcadica, del rifugio ideale dai travagli della vita.

Oltre ad *Arcifanfano*, nella stessa stagione troviamo in sequenza cronologica un gruppo di libretti «che esplorano temi simili e assumono un approccio simile [...] sono situati in ambienti inusuali ed esotici [...] Non si tenta nemmeno di imitare la società reale»,<sup>36</sup> rispettivamente: *Il mondo della luna*, *Arcifanfano*, *Il paese di cuccagna* e *Il mondo alla roversa*. Il saggio prende in considerazione il libretto di *Arcifanfano* in quanto il titolo stesso fa riferimento a un regno/mondo dei matti, anche se dal contenuto risulta che Goldoni non aspira a un approfondimento delle “patologie” annunciate. La trama estremamente semplice si basa sull’arrivo di sei personaggi (denotati da “pazzie” diverse) da *Arcifanfano* per chiedere rifugio nel suo regno-manicomio. Il simbolismo astratto della struttura parte dai nomi dei personaggi che esemplificano il vizio-patologia che li caratterizza: Sordidone, pazzo avaro, Madama Gloriosa, pazza superba, Madama Semplicina, pazza ritrosa, Madama Garbata, pazza allegra, Furibondo, pazzo collerico, Malgoverno, pazzo prodigo. Da questo elenco di personaggi è molto difficile dedurre la suddivisione dei ruoli consueti in un libretto buffo, ma, grazie ai nomi degli artisti che li interpretarono nel primo allestimento, sappiamo che, per esempio, Malgoverno e Gloriosa sono stati concepiti come ruoli seri.<sup>37</sup> E, nonostante siano tali, contrariamente alle regole, prenderanno parte nel finale d’assieme del secondo atto. Quindi, non solo il contenuto del libretto fuoriesce dagli schemi usuali, ma anche il suo elemento drammaturgico-strutturale pecca di insolite libertà, come quella di far cantare al buffo Furibondo un’aria seria di stampo metastasiano in II,7, oppure di omettere la solita aria di bravura dei seri all’inizio dell’opera e sostituirla con una semplice cavatina.<sup>38</sup> Per quanto riguarda il motivo medico-sanitario, abbiamo

<sup>36</sup> «[...] which explore similar themes and share a similar approach [...] they are situated in unusual and exotic settings [...] No attempt is made to mirror real society». Cfr. TED EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica*, New York, Peter Lang, 1991, p. 95.

<sup>37</sup> La cantante Dionisia Lepri ha interpretato Madama Gloriosa mentre Berenice Penni *en travesti* Malgoverno. Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750*, p. 274.

<sup>38</sup> Secondo Polin, che ci offre un’analisi precisa della distribuzione e del tipo di arie attribuite a ciascun personaggio, nel caso di questo libretto si è dovuto probabilmente investire un maggiore impegno nel linguaggio musicale per supplire alla mancanza dell’intreccio. Purtroppo, della musica di Galuppi e di altri musicisti che hanno collaborato al pasticcio, rimangono soltanto pochi frammenti. Cfr. GIOVANNI POLIN, *Introduzione*, cit., pp. 72-76.

già stabilito che il regno di Arcifanfano, con le varie pazzie rappresentate dai personaggi, può essere paragonato a un ospedale psichiatrico, nonostante la conclusione del libretto che, alla domanda sul nome della città di Arcifanfano, dà la risposta “il mondo”. La sequenza d’apertura è un altro esempio di trasgressione dei ritmi librettistici abituali per la sua sproporzionata lunghezza. Tuttavia, proprio questa scena funge da conferma alla tesi che si tratta della prefigurazione di un manicomio. Viene concepita come una lunga sfilata dei sei personaggi che desiderano entrare nel regno di Arcifanfano, in cui a uno a uno argomentano il proprio malessere. Questo quadro scenico si può interpretare come una specie di visita medica preliminare finalizzata a stabilire se i pazienti sono venuti nel luogo adatto, che non è necessariamente solo un luogo di cura bensì un luogo di protezione, di conforto, di libera esposizione delle proprie patologie e di appartenenza presumibilmente incondizionata a questa comunità particolare. A differenza però delle istituzioni mediche regolari, in questo regno fantastico l’arbitro dei destini e il più pazzo di tutti, l’Arcifanfano, appunto. La sua caratterizzazione è contrassegnata da un dualismo, o forse bipolarità (se vogliamo usare impropriamente concetti medici professionali), raffigurata in un’alternanza di decisioni e azioni logiche e illogiche che vengono anticipate in uno dei suoi recitativi nella scena introduttiva:

ARCIFANFANO (I,1)

[...]

Io parlo qualche volta

che pazzo non rassembro ma è dovere

che il re de’ pazzi nella mente stolta

dei lucidi intervalli abbia talvolta. (I,1)

Questa identità del “più pazzo di tutti” si mescola con una simbolica funzione curativa, quella che solitamente svolge un medico, espressa in una battuta indirizzata al personaggio della ritrosa Semplicina, che alla fine del libretto eleggerà a sua sposa: «io vi medicherò» (I,5). Ci vorrebbe molta più competenza in psichiatria per decifrare dal testo del libretto la diagnosi del protagonista, ma già da un esame superficiale è possibile intravedere una nota di autobiografismo nella costruzione del personaggio di Arcifanfano. Il parallelo tra il regno e un istituto di cura per le malattie mentali viene ulteriormente convalidato dalle gabbie che vengono introdotte nel secondo atto (II,9), in cui

cinque dei sei pazzi, nuovi cittadini del regno, vengono rinchiusi proprio come si faceva nel mondo reale nei reparti di psichiatria per il trattamento dei disturbi in fase acuta. Nel libretto queste gabbie sono una punizione di breve durata, ma imposta proprio perché il comportamento dei pazzi sembra superare un limite di pazzia tollerato. Poco prima, nello stesso atto (II,5), viene evocato un esempio paradigmatico di pazzia letteraria, causa della successiva reclusione in gabbia di uno dei personaggi. Si tratta della celebre pazzia dell'ariostesco Orlando, con cui si identifica l'avarò Sordidone quando scopre di aver perso i suoi soldi.<sup>39</sup> Questo tipo di pazzia sottintende la perdita totale del senno fino a non riconoscere più gli interlocutori e, come per Orlando, si manifesta nel libretto in uno sfogo aggressivo con un bastone al posto della spada usata nel poema. Paradossalmente, il luogo in cui i pazzi vengono a rifugiarsi dal mondo che non capisce le loro diagnosi, diventa un altro carcere che ha lo scopo di rinsavirli, di portarli alla normalità, come specificato nei versi di Arcifanfano:

ARCIFANFANO (II,9)

«La superba stia là  
fin che scema la troppa vanità,  
stia là dentro l'avarò  
fin che perde l'amor del suo denaro.  
Là dentro stia il furioso  
fin che divien pietoso  
e il prodigo non esca  
fin che il meschino è asciutto come un'esca.»

Questa è ancora una prova del fatto che il regno è una potenziale clinica medica piuttosto che un'invenzione utopistica. Comunque, come sottolinea Emery, l'opera non era finalizzata a istruire o analizzare, quanto a intrattenere, a fornire una divertente "vacanza" dalla realtà.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Esiste un libretto del 1753 intitolato *Il pazzo glorioso* che si attribuisce a Goldoni, ma l'attribuzione non è certa, in cui si riprende il tema di un libretto napoletano dal titolo *Lo stravagante*. Cfr. MARCO BIZZARRINI, *Introduzione*, cit., pp. 56-57. La "pazzia" del protagonista di questo libretto è una fissazione per le gesta eroiche di Orlando e una proiezione del poema ariostesco nella propria quotidianità.

<sup>40</sup> «[...] the opera was meant not to instruct or to analyze as much as to entertain, to provide an amusing "vacation" from reality». Cfr. TED EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica*, cit., p. 101.

## 6. Conclusione

Abbiamo visto in questo breve *excursus* attraverso alcuni testi per musica goldoniani, che il tema della medicina è un *topos* secondario e raramente protagonista in senso stretto. Sicuramente il realismo illuminista dell'autore non gli permetteva di approfondire la materia né tanto meno di rappresentare in scena la sofferenza corporea vera, la degenerazione o la morte. Attenderemo la fine del secolo, l'avvento della tragedia di Alfieri, l'esaurimento naturale dell'opera seria metastasiana a lieto fine, per trovare testimonianza nei teatri di qualcosa di più travolgente e catartico. Come sottolinea Fido, Goldoni «stimava i medici, provava un acuto interesse per la loro scienza, com'era praticata nel Settecento da clinici illuminati quali il celebre Antonio Cocchi da lui conosciuto a Firenze [...]».<sup>41</sup> Tuttavia, l'affermazione è dedotta dai testi per il teatro parlato, mentre in questo saggio si è voluto indagare il motivo medico-sanitario nel teatro per musica, che, come si è voluto mettere in evidenza, risponde a delle regole drammaturgiche diverse. Si può concludere che la medicina negli intermezzi e nei libretti sia una professione aperta agli imbrogliatori, specialmente quando i malori sono astratti, immaginari, psichiatrici, come quelli che incontriamo in prevalenza nei testi analizzati.<sup>42</sup> Sono malesseri da una parte autobiografici,<sup>43</sup> dall'altra esagerazioni di comuni vizi messi in ridicolo innumerevoli volte nella produzione goldoniana. Le uniche menzioni di malattie fisiche concrete sono invenzioni, come nell'esempio dello *Speziale*, e come tali solo un espediente drammaturgico che serve per rappresentare in chiave comica l'incapacità e l'ignoranza del giovane garzone del farmacista. Si può concludere, infine, che Goldoni stesso, pur

---

<sup>41</sup> Cfr. FRANCO FIDO, *Le professioni e il lavoro nel teatro di Goldoni*, in *Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi*, a cura di SVEND BACH, LEONARDO CECCHINI, ALEXANDRA KRATZSCHMER, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet, 2009, p. 17.

<sup>42</sup> Nel saggio non abbiamo trattato il motivo pseudo-medico dei vari ciarlatani che vengono identificati come tali nel *dramatis personae*, come per esempio il personaggio di Rubiccone nel libretto *Il mercato di Malmantile* del 1758.

<sup>43</sup> La prevalenza dell'ipocondria sulle altre malattie mentali deriva probabilmente da esperienze personali di Goldoni, alle quali fa riferimento anche nelle *Memorie* quando parla di «vapori ipocondriaci e malinconici» che provava sin dagli anni della giovinezza. Cfr. CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 53.

avendo formalmente una laurea in giurisprudenza, abbia dedicato la sua vita a curare il proprio pubblico con due mezzi universali: i suoi testi, come uno specchio per proiettare i malori del mondo, e la commedia, come una valida terapia per combatterli.

## Bibliografia

- FRANCA ANGELINI, «In maschera voi siete/senza maschera al volto?»; Le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-36), in «Studi goldoniani 6», a cura di NICOLA MANGINI, Venezia, 1982, pp. 115-130.
- MARCO BIZZARRINI, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica II. 1751-1753*, a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-75.
- TED EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica*, New York, Peter Lang, 1991.
- FRANCO FIDO, *I titoli delle commedie goldoniane*, in «Studi goldoniani 8», a cura di NICOLA MANGINI, Venezia, 1988, pp. 185-193.
- FRANCO FIDO, *Vacanza del referente e retorica della Natura nei libretti per musica*, in *Nuova guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 48-85.
- FRANCO FIDO, *Le professioni e il lavoro nel teatro di Goldoni*, in *Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi*, a cura di SVEND BACH, LEONARDO CECCHINI, ALEXANDRA KRATSCHMER, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet, 2009, pp. 11-26.
- CARLO GOLDONI, *L'ippocondriaco*, in *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 245-266.
- CARLO GOLDONI, *Lo speciale*, in *Drammi comici per musica III 1754-1755*, a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 313-383.
- CARLO GOLDONI, *I bagni d'Abano*, in *Drammi comici per musica II. 1751-1753*, a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 545-622.
- CARLO GOLDONI, *Arcifanfano, re dei matti*, in *Drammi comici per musica I. 1748-1751*, a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 585-641.
- CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di PAOLO BOSISIO, traduzione di Paola Ranzini, Milano, Mondadori, 1993.
- GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo I 1707-1744*, Venezia, Marsilio, 2007.
- GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750*, Venezia, Marsilio, 2009.

- GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753*, Venezia, Marsilio, 2009.
- GIOVANNI POLIN, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica I. 1748-1751*, a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119.
- GIAN GIACOMO STIFFONI, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-64.
- LUCIO TUFANO, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica III. 1754-1755*, a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 9-125.
- IOLANDA VENTURA, *Pietro d'Abano*, in *Dizionario bibliografico degli Italiani*, volume 83, 2015, reperibile su [www.treccani.it](http://www.treccani.it) sub voce.