

Receptarea comediilor lui Carlo Goldoni în evoluția teatrului european

*Conf. univ. dr. Otilia Dorotea Borcia
Facultatea de Limbi și literaturi străine,
Universitatea Creștină „Dimitrie Cantemir” București*

Rezumat

În lucrare se prezintă unele aspecte stilistice și lingvistice care confirmă – așa cum susținea criticul Edmondo Rho – caracterul liric al comediilor goldoniene (precum „Casa nouă”), care au ridicat dialectul venețian al lui Koiné al artei teatrale interpretate în mod desăvârșit.

Limba comediilor, scrise după renunțarea la tiparele commedie dell'arte, a exprimat hotărât caracterele personajelor create de autor, prin îndepărtarea măștilor perimate. Realismul comediilor sale a dezvăluit deja din epoca Iluminismului italian și european multe aspectele comunicării frânte sau complet anulate, voit sau nevoit, între eroi, așa cum avea să se întâmple peste un secol și jumătate, odată cu descoperirea dramei și a teatrului absurd. Multe replici din comediile goldoniene conțin "în nuce" o parte din gravele probleme existențiale tratate de ari dramaturgi universali, precum: Anton Pavlovič Čechov, Luigi Pirandello, Eugène Ionescu, Samuel Beckett, Albert Camus și alții. Câteva dialoguri din operele acestor autori, analizate în paralel cu unele comedii ale autorului venețian (în special din „Slugă la doi stăpâni”), vor să confirme actualitatea și viabilitatea personajelor goldoniene, care, născute în secolul "des honnêtes hommes", pot exista și în societatea de astăzi.

Cuvinte cheie

Liric pur, melopee continuă, imposibilitatea comunicării, dramă absurdă

Goldoni, un poet liric

În prefața la comedia „Casa nouă” ("Casa nuova") pe care dramaturgul venețian o considera una dintre cele mai izbutite scrieri ale sale, Edmondo Rho „a pictat” un portret inedit al clasicului Goldoni, pe care istoria literară l-a reținut așa cum l-au prezentat cei mai mulți critici: omul și artistul bonom, plin de vervă și de optimism, trăsături pe care le-a insuflat și personajelor create de el. Pentru Rho geniul autorului ar consta nu într-o artă fotografică sau cinematografică, ci într-una de "descoperire și recreare a vieții, într-un cadru în care realitatea se compune,

stilizată, din liniile malițioase ale povestirilor". Farmecul acestor comedii, ca și cel al poemului „*Orlando Furioso*” al lui Ariosto, rezultă din „*irealitatea magică, fantastică a unei lumi cu aparențe solide și precise*”, ceea ce face ca opera sa, apreciată ca obiectivă, „*să fie penetrată de mult lirism*”.¹ Conform opiniei criticului, chiar dacă nu a scris poezii de valoare, Goldoni a fost totuși un „*liric pur*”, pentru că a transpus pe scenă poezia vieții. Cine are percepție muzicală poate simți în comediiile sale o „*melopee continuă*” o muzică pe care criticul o compară cu aceea din „*Falstaff*”, datorită „*virtuții de a colora detaliile, de a le mângâia și de a le face să vibreze și să alerge în cadența cântecelor din secolul XVIII, până la irizarea orchestrală*”. Notele folosite de Goldoni sunt cele ale dialectului său, „*cel mai frumos din Italia, cea mai melodică vorbire pronunțată vreodată, pentru că ceilalți locuitori ai țării vorbesc, numai venețianul recită și cântă; limbajul său este în sine însuși teatru și muzică.*” Există dialecte care sunt mai puternice, mai expresive, „*dar nici unul nu sună atât de suav, cu o cadență atât de aristocrată ca acesta.*” Teatrul lui Goldoni nu poate fi interpretat decât de actori venețieni, singurii în stare să reproducă „*aceste unice note muzicale ale dialectului său*”. Dincolo de unele fraze afectate în care se trădează avocatul Goldoni și moda stilului elegant al vremii sale, limba comediiilor se modulează armonios și odihnitor, în expresiile cele mai firești folosite de personaje, care sunt niște oameni obișnuiți. Acestea depășesc ipostazele oamenilor posaci, ursuzi, bătărași, avari, din comedia plautiană și dell'arte. Împărțite în „comedii de caracter” („*Bădăranii, Hangița, Domnul Todor Morocănosul*”) și „de mediu sau de ambianță” („*Cafeneaua, Piațeta, Evantaiul, Gâlcelele din Chioggia, Posacul cumsecade*”), piesele marelui venețian prezintă scene tipice din viața de familie - neînțelegeri între generații, încurcături de situații, conflicte și împăcări - revelând obiceiurile burghezilor și aristocraticilor, într-o evoluție dinamică având un final fericit.

Transformate din egale și invariabile, în schimbătoare și plurivalente, asemenea oamenilor din afara rampei, aceste comedii sunt încă actuale. Teatrul goldonian a fost definit „burghez”, deși alături de negustori, meseriași, pescari, gondolieri și barcagii, prezenți în cele mai multe piese, apar și figuri de aristocrați, precum „curteanul” sau nobilul, personajul central rămânând „omul onest” („*l'honnête homme*”) al epocii iluministe.

¹ Edmondo Rho, Prefazione e note a „*Carlo Goldoni, la Casa nova*”, Nuova Italia Editrice, Perugia-Venezia, p. 8, trad. aut.

Limba comediilor goldoniene, expresie a caracterelor personajelor

În comediile goldoniene se pot remarca două limbaje: cel al improvizației și cel al conversației. Improvizația va revela multe forme lingvistice și extralingvistice, rezultate în urma contactelor avute de scriitor cu medii și cercuri diferite în timpul peregrinărilor în Italia și în Franța. Eroii comediilor se exprimă în dialect, dar folosesc și normele literare naționale. Câte deosebiri de limbă și stil se pot remarca în trecerea de la un personaj la altul!, de la fraza măiestrit condusă de Orazio, șeful trupei de actori din „*Teatrul comic*”, la sfioasa și naiva exprimare a Bettinei din „*Fata cinstită*”, sau la vorbăria întortocheată a șiretului Truffaldino din „*Slugă la doi stăpâni!*”

Limba a reprezentat pentru dramaturgul venețian ceea ce Gianfranco Folena² numea „vasta materie, crucea și delectarea sa”. Spre deosebire de așa numiții reformatori sau restauratori ai teatrului obișnuit care i-au precedat, Goldoni nu a considerat limba drept o materie teatrală informă, ci un izvor inepuizabil de energii creatoare. Personajele sale nu sunt decât ipostaze evoluat ale măștilor teatrului vechi și de aceea pentru a-i cunoaște pe Cristofolo, Todero și pe Bădărani trebuie să-i cunoaștem mai întâi pe Pantalone și pe Doctor, iar pentru a înțelege limba lui Anzoletto, trebuie să înțelegem mai întâi limbajul "curtezanilor" și barcagiilor. Nici farmecul Mirandolinei nu va putea fi sesizat înainte de a le cunoaște pe Smeraldine, Rosaure și pe celelalte „fete sau femei cumsecade” ("putte or donne di garbo").

„*Comediograful italian ne introduce în peisajele și mediile cele mai diverse: în cafenea, pe stradă, în palatul aristocratului, în casa țesătorului de mătase, în cea a meșteșugarului, a pescarului, în atelier, la han, în tranșee, la teatru, la tribunal, ca și în toate încăperile din casă: în anticameră, în salon, în bucătărie, în pivniță, în pod*” remarcă deosebit de sugestiv și sintetic Alexandru Balaci în prefața volumului de teatru goldonian.³ Limba fiecărui personaj va avea astfel amprenta mediului social din care provine, stilul comerciantului fiind total diferit de cel al aristocratului sau de al gondolierului. Nealterarea naturii, țel suprem pentru scriitorul care prindea segmente de viață din limba însăși, a dat

² „*Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concentrato*”, 1957, în „*La lingua di Goldoni*”, Viviani editore, Roma, 1993, p. 39

³ Carlo Goldoni, „*Teatru*”, Editura de stat pentru literatura și arta, vol. I, p. 14, trad. Polixenia Karambi

savoarea dialogurilor de tipul celui cu care debutează „*Flecărelile femeilor*” (“*I pettegolezzi delle donne*”) în actul I:

„*Checchina*: Nu mi-a trimis nici o florică ..

Catte: O, ce zgârie-brânză!

Sgualda: Dar cofeturi?

Checchina: Aș! Nici cât să chiorăști un șoarece!

Sgualda: Ce mai calic! Halal nas, n-am ce zice!”⁴

Experiența lingvistică trăită de scriitor poate fi considerată unică: puțini autori au schimbat atât de des decorul propriei lor biografii precum dramaturgul din Chioggia. Numeroasele călătorii făcute atât ca student, funcționar, diplomat, avocat, dar mai ales ca director de trupă de teatru în Italia și în Franța au fost descrise în „*Memorii*” cu o sensibilitate și cu un acut spirit de observație. Astfel, adjectivul „bizar” din titlul “*Il vecchio bizzarro*” este explicat de autor ca având sensul de „curios, ciudat”, ca și în limba franceză, sau porecla “Abaggigi” („Acadea”) dată vânzătorului de fructe aduse din Orient, a putut face să se uite numele acestui venețian – Musa – în “*I pettegolezzi delle donne*” („Flecărelile femeilor”). Contactul nu numai cu limbi și dialecte, dar și cu obiceiuri și moravuri diferite, trecând prin numeroase orașe ale Italiei (Rimini, Pavia, Milano, Udine, Padova, Bergamo, Cremona, Brescia, Verona, Genova, Bologna, Florența, Pisa, Modena, Parma, Roma), i-a fost benefic atât omului, cât și avocatului și dramaturgului, îmbogățindu-i lumea real-imaginară din care și-a extras personajele și acțiunile. Dialectele au însemnat conservarea bogățiilor spirituale ale populației diferitelor regiuni italiene, dar au constituit și bariere ridicate în fața limbii literare. Pentru Goldoni, dotat cu o percepție auditivă egală cu aceea a unui dirijor de orchestră, o dificultate deosebită o reprezenta pronunțarea corectă a dialectului venețian de către vorbitorii de alte dialecte.

Comicul de limbaj și revelația absurdului

Nici o întâlnire între personaje, chiar și între cele de modestă condiție socială, nu se produce în comediile goldoniene fără a se folosi limbajul reverențios: „*Prea ilustră Doamnă, prea ilustre Domn*” (“*Strissima, Strissimo*”, pentru

⁴ Carlo Goldoni, op. cit., pag. 7, trad. aut.

"illustrissima, illustrissimo"), iar vizita într-o casă burgheză este considerată o mare onoare față de gazde, un dar, "una finezza". Despărțirile se produc în aceeași atmosferă de curtoazie: „*Vă salut prea plecat, Cu plecăciune*” etc... ("La reverisso, Ghe fazzo referenza"), iar „*Prea umilul vostru servitor*” ("Servitor umilissimo de vusustrissima"...) este o formulă folosită nu numai de servitori, ci și de stăpâni. Etica ce guvernează această lume este cea a curților princiare italiene și europene, care la Veneția a îmbrăcat în plus mantia de carnaval, făcând din laguna luminată de soarele reflectat în Canal Grande și în Canaletti idealul cadru pentru teatrul lui Goldoni, ca și pentru picturile lui Guardi și Canaletto.

Reproducerea unor proverbe și expresii latinești - "*illico et immediate, aliter*" (imediat, altfel..), "*facit indignatio versum*" (din indignare iese versul), "*facile inventis addere*" (e ușor să adaugi ceva la cele deja descoperite) - în logosul unor personaje asemeni Doctorului bolognez, în spatele căruia se simte prezența avocatului Goldoni, este izbitoare față de locuțiunea celorlalte personaje, simplă și plină de candoare și de naivitate. Nimic mai natural decât un astfel de dialog între stăpână și servitor, în care intuim viitorul teatru realist sau absurd al lui Brecht, Eugen Ionescu, ori Beckett:

„*Beatrice*: Cine e acolo?

Truffaldino: Sunt eu, Domnule.

Beatrice: Ce dorești?

Truffaldino: Vreau să-i spun stăpânului meu ca mâine va fi servit. ... etc”⁵

De o simplitate lexicală și ideatică asemănătoare este și dialogul eroilor beckettieni Vladimir și Estragon, din „*Așteptându-l pe Godot*” (actul II):

„*Estragon*: (...) Tu nu vezi pe nimeni venind?

Vladimir (întorcându-se): Cum?

Estragon: (mai tare): Tu nu vezi pe nimeni venind?

Vladimir: Nu.

Estragon: Nici eu.

Vladimir: Cred ca ai greșit.

Estragon: (...) Tu nu vezi pe nimeni venind?

Vladimir: (întorcându-se): Cum?”⁶

⁵ Carlo Goldoni, op. cit., p. 91

Goldoni a intuit caracterul formal, deseori inutil al comunicării, în situații în care o parte din mesajele noastre, se pierde, ca și momentul de viață trăit. Nu se poate vorbi de existențialism sau de absurd în gândirea și simțirea clasic-iluministă a scriitorului și a vremii sale, dar este incontestabil faptul că el a remarcat elementele superflue și inutile ale limbajului comun. Dialogul unor asemenea scene are foarte puține cuvinte care dau alternanței întrebare / răspuns ritmicitatea unui joc de floretă, sau a pasării unei mingii peste fileu. Indicațiile autorului amplifică tensiunea încercării inutile a stăpânilor de a afla adevărul din gura servitorilor. Frazele sunt deosebit de scurte. Iată un asemenea joc, în scena 18 din actul II, din „*Sluga la doi stăpâni*”:

„*Pantalone* (Smeraldinei): Ce cauți aici?

Smeraldina: Nimic, stăpâne. (Speriată): Veneam în întâmpinarea domniei voastre.

Pantalone (Smeraldinei): Ce treabă ai cu mine?

Smeraldina (ca mai sus): Vă căuta stăpâna.

Beatrice (lui Truffaldino): Ce ții în mână?

Truffaldino (foarte speriat): Nimic, o hârtie..

Beatrice (lui Truffaldino): Ia să văd.

Truffaldino (dându-i, tremurând, scrisoarea): Poftim, stăpâne.”⁷

În această comedie scrisă pentru una din măștile⁸ pe care avea să le transforme în personaj, asistăm la un joc dublu, în fiecare echipă existând un amăgit și un amăgitor: astfel, Smeraldina îl minte pe Pantalone, în timp ce Truffaldino o minte pe Beatrice. În piesa „*Cântăreața cheală*” a lui Eugen Ionescu, Mary, o Smeraldină modernă, poate să nu mai declare neadevăruri, pentru că Doamna și Domnul Smith nu mai sunt atenți la ceea ce spune camerista lor, chiar dacă repetă cuvintele pronunțate de ea, pentru că stereotipia unei vieți consumate sub imperiul absurdului, face ca frazele lor să se devitalizează lingvistic și semantic, în inutila încercare de a umple un gol existențial:

⁶ „*En attendant Godot*”, în *La littérature en France de 1945 a 1968*, Bordas, Paris, 1970, p. 481, trad. aut.

⁷ „*Sluga la doi stăpâni*”, actul II, scena 18, în Carlo Goldoni, op. cit., p. 90

⁸ numele actorilor din commedia dell’arte era înlocuit cu numele personajelor predilecte interpretate de aceștia, precum Arlecchino sau Pantalone. Celebrul Arlecchino al vremii era Truffaldino Sacchi, al cărui nume a fost atribuit de comediograf personajului principal al comediei omonime; n. aut.

"Mary, intrând: Eu sunt camerista. Am petrecut o după amiază foarte plăcută. Am fost la cinema cu un bărbat și am văzut un film cu femei. La ieșirea din cinematograful, ne-am dus să bem țuică și lapte și apoi am cumpărat ziarul.

Doamna Smith: Sper ca ai petrecut o după amiază foarte plăcută, că ai fost la cinema cu un bărbat și ai băut țuică și lapte.

Domnul Smith: și ziarul!"⁹

Renunțarea aproape totală la participarea și implicarea în viață rezultă din pasivitatea cu care personajele asociază elemente disociate, precum țuica/laptele. Absurdul nu a fost inventat de Beckett sau de Eugen Ionescu, el a devenit o trăsătură a existenței omenești în unele momente în care obișnuința, obediența sau pasivitatea ridică bariere, precum minciuna, în calea comunicării. Iată cel mai bun exemplu de absurd goldonian, tot în comedia „*Sluga la doi stăpâni*”, în încercarea servitorilor de a înțelege despre ce este vorba într-o scrisoare pe care nu o pot citi, pentru că sunt analfabeți:

„Smeraldina: Haide, citește!

Truffaldino: Citește Dumneata. Doar e scrisul stăpânei dumitale și-l cunoști mai bine decât mine.

Smeraldina (uitându-se la scrisoare): Ca să-ți spun drept, nu pricep nimic.

Truffaldino (uitându-se și el la scrisoare). Nici eu nu pricep nici o iotă.

Smeraldina: Atunci de ce-am mai deschis-o?

Truffaldino: Ai puțină răbdare, câteva litere tot cunosc (la scrisoarea).

Smeraldina: și eu cunosc câteva litere.

Truffaldino: Ia să vedem .. ăsta nu-i "d"?

Smeraldina: Nici pomeneală, ăsta e "s".

Truffaldino: Ce mi-e "d", ce mi-e "s". E-o deosebire așa de mică!

Smeraldina: "D, d, d", ... nu, nu, așteaptă, puțin cred că e "a".

Truffaldino: Nu cred ..

Smeraldina: Ba eu așa cred. Codița asta ce literă să fie?

Truffaldino: "G", tocmai ca să facă "dragă."!"¹⁰

„Neînțelegerea” este și tema operei omonime a lui Albert Camus ("Le Malentendu"), care este tot o dramă absurdă. Dramaturgul vede în imposibilitatea comunicării originea nefericirii existenței omenești, datorate limbajului.

⁹ „La Cantatrice chauve”, în *La littérature en France de 1945 a 1968*, op. cit., p. 517, trad. aut.

¹⁰ „Sluga la doi stăpâni”, actul II, scena 17, în Carlo Goldoni, op. cit., p. 90

Simplitatea acestuia - consideră autorul „*Mitului lui Sisif*” - ar anula nociva ambiguitate a vorbirii din actul de comunicare: *"Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne prennent pas un langage simple."*¹¹ La începutul piesei întrebările și răspunsurile condensează în puținele cuvinte ale Martei și mamei acesteia o conștiință împovărată, dramatică, a pregătirii morții, care este legată de solitudine:

„*Mama*: El se va întoarce.

Marta: Ți-a spus?

Mama: Da. Când a ieșit.

Marta: Se va întoarce singur?

Mama: Nu știu.

Marta: Este bogat?

Mama: Nu și-a făcut probleme pentru preț.

Marta: Dacă este bogat, cu atât mai bine. Dar trebuie să fie și singur.”¹²

Solitudinea trezește întotdeauna frica, spaima, angoasa. Frica este un sentiment omenesc, pe cât de profund, pe atât de frecvent trăit și de aceea exprimat cu prisosință în literatură și în teatru. Este frica de moarte, de neprevăzut, frica de implacabil, din care s-a născut tragedia antică, ale cărei personaje au fost preluate în dramelor moderne precum „*Din jale se întrupează Electra*” de Eugene O'Neill. Frica apare și în comedie, nu numai în tragedie și în dramă. Ea poate să fie un sentiment dominant în prima parte a operei, în care personajele trăiesc panica de a nu reuși să iasă din complicatele situații create de jocul întâmpării. Neînțelegerile sunt între generații, între persoane cu interese deosebite, între dușmani sau chiar prieteni, între rivali. Comedia se bazează pe caracterul tragic implicit al fricii, mai mult decât drama. Toate Rosaurele și Doralicele îndrăgostite și toți aleșii lor - Lelio, Silvio, Florindo - trăiesc spaima neîmplinirii iubirii, căreia i se opun persoane ostile care le pun în cale obstacole de nesurmontat. Cei care complică lucrurile, fără a avea întotdeauna o rea intenție, sunt aceiași care le vor descurca în cele din urmă, făcând să triumfe odată cu viața și comedia. Ei sunt servitorii preluați din *commedia dell'arte*, Brighella bergamezul - mai puțin inteligent, dar mai intrigant și mai mercantil, și Arlecchino, isteț, șiret, dar și sentimental, care va

¹¹ „*L'existentialisme*”, în „*La littérature en France* . ”. ed. Bordas, p. 39

¹² Albert Camus, *Théâtre, Récits, nouvelles*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, Paris, 1960, p. 116, trad. aut.; vezi și Otilia Dorotea Borgia, „*Plurivalența comicului în teatrul lui Carlo Goldoni – Interferențe estetice spațio-temporale*”, Editura Oscar Print, București, 2002, p. 257

prefera căsătoria cu Colombina, obținerii oricărui avantaj material. Dar frica este ca o superstiție: este determinată de presentimentul neîmplinirii, accentuat la timizi. Și iată cum Goldoni, acest demiurg al personajelor-oameni, a intuit în năstrușnicul Truffaldino un fricos și un mare naiv în scena reîntâlnirii cu Smeraldina:

„*Truffaldino* (Smeraldinei, încet): Bine-ai venit, fetițo!

Smeraldina (încet, lui Truffaldino): Bine-ai venit, ochelule!

Truffaldino (încet Smeraldinei): Vreau să-ți vorbesc.

Smeraldina (încet, lui Truffaldino): Ce vrei să-mi spui?

Truffaldino (încet, arătându-i că vrea să-i dea o verighetă): Dacă și tu vrei

...

Smeraldina (încet): Și de ce nu?

Truffaldino (încet): Atunci o să mai vorbim noi... (Pleacă).”¹³

Indicațiile autorului de a susține acest dialog „încet”, demonstrează caracterul secret al conversației îndrăgostiților. Răspunsul ocolit al Smeraldinei (afirmație prin interogație negativă) îl sperie pe Truffaldino, făcându-l să se retragă. Goldoni a intuit prezența absurdului și în momentele în care personajele sale se conștientizează, ca și oamenii, de aspectul inutil sau gratuit al unor conversații sau situații.

Viabilitatea personajelor goldoniene

Comediile lui Goldoni nu s-au perimat. Marea artă este aceea care sfidează gustul unei singure epoci, trufia modei. Din antichitate până astăzi, indiferent de apartenența la gen și curent literar (clasic, romantic, baroc, realist, simbolist, expresionist etc.) operele majore au rezistat schimbărilor de concepție și de manieră în a aprecia tematicile, formele, stilurile. Carlo Goldoni nu este numai un mare reprezentant al secolului său alături de Giuseppe Parini și Vittorio Alfieri, el este unul dintre marii dramaturgi universali, pe care istoria i-a hărăzit să fie inovatorii teatrului modern: Moliere, Shakespeare, Lope de Vega, Calderon de la Barca, Goethe, Schiller, Cehov, Ibsen, Pirandello, O'Neill, Tennessee Williams și alții.

Goldoni a fost printre primii scriitori italieni de geniu care au înțeles rolul schimbător al istoriei și transformarea celor pe care el i-a reprezentat cu defectele, dar și cu virtuțile înăscute. „*Artă a fost pentru el natura*” – așa cum afirma

Francesco de Sanctis – „din care urmărea să extragă adevărul. Astfel a reușit să devină un Galileu al noii literaturi. Telescopul lui a însemnat intuiția netă și gata să abordeze realitatea condusă de bun simț.”¹⁴ Ceea ce surprinde autorul în teatrul său este povestea repetată a lumii: întreruperea la un moment dat a comunicării între ființe care deși apropiate, se pot înstrăina: soțul de soție, copiii de părinți, stăpânii de servitori, etc. Dar lumea lui Goldoni nu a cunoscut alienarea. De aceea mai există o șansă de dărâmare a barierele lingvistice și sociale care îi separă pe protagoniști. Lecția pe care o dă marele venețian este a concilierii și a încercării de reluare a comunicării întrerupte. De aceea Goldoni iluministul a preferat tragediei, comedia. Dacă se năștea mai târziu ar fi scris drame, ca Pirandello, Ibsen sau Cehov, care nu și-au mai putut salva eroii damnați, deși viața poate poate fi considerată așa cum a văzut-o Pirandello și „altfel decât ni se pare”. Doralice, în declararea sentimentelor ei nu este departe de „Nora” lui Ibsen, deși cu mult înainte de epocile acestor autori, Shakespeare răsturnase în teatrul său realitatea obiectuală, demonstrând că viața „nu este decât un vis”. Jocul alternanței iluzie - adevăr este prezent și în teatrul lui Eduardo de Filippo, urmaș al lui Goldoni și contemporan al lui Pirandello, unde apar numeroase personaje condamnate la drama incomunicabilității, ca urmare a autoînstrăinării. În „*Aceste fantasme*” (“*Questi fantasmi*”), Pasquale încearcă zadarnic să reia firul întrerupt al comunicării cu Maria:

„... Ce tristețe ... Cum se termină tot entuziasmul, toată dragostea. Luni întregi fără să schimbi un cuvânt, un gând ... Și când te gândești că poți ieși pe stradă, să pățești ceva, un accident, să te calce o mașină, un camion .. să te împuște cineva din greșeală ... Există pericolul de a nu te mai revedea. Dar degeaba. Noi nu suntem în stare ... noi nu mai vorbim de mult ... Îți aduci aminte când ne iubeam ...” ..¹⁵

Este surprinzătoare prezența unor conflicte psihologice și comportamentale în comediile goldoniene, ca în comediile și mai ales în dramele moderne. Poate că drama este forma cea mai potrivită de redare a acestor situații din lumea contemporană. Dar ea derivă din comedia de moravuri care a conținut-o "in nuce",

¹³ „*Slugă la doi stăpâni*”, actul III, scena 16, în Carlo Goldoni, op. cit., p. 120

¹⁴ Francesco De Sanctis, „*Storia della letteratura italiana*”, Novara, De Agostini, 1968, p. 304, în George Lăzărescu, „*Storia della cultura e civiltà italiana*”, Editura didactică și pedagogică, București 1977, p. 182-183

¹⁵ Eduardo De Filippo, „*Questi fantasmi*”, Giulio Einaudi editore, atto III, 1964, p. 63, în Otilia Dorotea Borcia, „*Plurivalența comicalului în teatrul lui Carlo Goldoni – Interferențe estetice spațio-temporale*”, Editura Oscar Print, București, 2002, p. 257

cum ar fi spus Benedetto Croce. Este încă o dovadă a interferențelor existente între elemente specifice genurilor și speciilor literare din diferite epoci, între particularitățile estetice. Indiferent însă de clasificările operate în spațiu și timp, istoria teatrului, ca și istoria literaturii nu a putut ignora paradoxala înrudire a tragicului cu comicul, datorită aceleiași funcții catarctice care le-a produs, așa cum în viață de multe ori plânsul nu poate fi separat de râs, cele două stări sufletești (tristețea și veselia), simbolizate de primele măști ale teatrului antic.

Grăitor poate fi în acest sens și faptul că autorul celor peste două sute de opere ale genului dramatic, venețianul Carlo Goldoni a scris, înainte de a se dedica total comediei, o tragedie care nu a fost însă niciodată interpretată: "*Amalasunta*".

Bibliografie

1. Alexandru Balaci: Prefață la Carlo Goldoni, "Teatru", vol. I, Editura de Stat pentru literatură și artă, vol. I, București, 1959
2. Otilia Doroteea Borcia: "Plurivalența comicului în teatrul lui Carlo Goldoni - Interferențe estetice spațio-temporale", Editura Oscar Print, București, 2002
3. Albert Camus: Théâtre, Récits, nouvelles, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, Paris, 1960
4. Eduardo De Filippo: "Questi fantasmi", Giulio Einaudi editore, Napoli, 1964
5. Francesco De Sanctis: "Storia della letteratura italiana", Novara, De Agostini, 1968
6. Paolo Ferrari: "Goldoni e le sue sedici commedie nuove e la Medicina di una ragazza malata", Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1952
7. Gianfranco Folena: "Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concentrato", 1957, in "La lingua di Goldoni", Viviani editore, Roma, 1993
8. Gastone Geron: "Goldoni, vita, opere, attualità", - "La lingua di Carlo Goldoni" http://www.vicenzanews.it/apt.pro/goldonicarlo/capitolo1_3.htm
9. Carlo Goldoni: "La Casa nova", la Nuova Italia editrice, Perugia - Venezia, 1940
10. Carlo Goldoni: "Commedie scelte", vol I, II, Casa editrice Sonzogno - Milano, 1928
11. Carlo Goldoni: "Teatru", Editura de stat pentru literatura si arta, vol. I, București, 1959
12. Carlo Goldoni: "Memoriile Domnului Goldoni, menite sa lămurească Istoria vieții sale si pe aceea a Teatrului sau", Editura pentru literatură universală, București, 1967
13. George Lăzărescu: "Storia della civiltà italiana", Editura didactică și pedagogică, București, 1977
14. Vito Pandolfi: "Istoria teatrului universal", Editura Meridiane, București, 1971, vol. 2
15. Edmondo Rho, Prefazione e note a "Carlo Goldoni, la Casa nova", Nuova Italia Editrice, Perugia-Venezia, 1940
16. *** La littérature en France de 1945 a 1968, Bordas, Paris, 1970
17. *** Théâtre, Récits, nouvelles, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, Paris, 1960