

UCLA

Carte Italiane

Title

Il Campiello: un momento felice

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2d88m9vj>

Journal

Carte Italiane, 1(11)

ISSN

0737-9412

Author

della Coletta, Cristina

Publication Date

1990

DOI

10.5070/C9111011282

Copyright Information

Copyright 1990 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Il Campiello: un momento felice

Rappresentato a Venezia per la fine del carnevale del 1756, *Il Campiello* si situa in quelli che sono stati definiti gli «anni difficili» del Goldoni al teatro San Luca; anni segnati da problemi pratici, da momenti di crisi ideologica e da effettivi fallimenti, ma anche da coraggiose innovazioni e da una multiforme, anche se non sempre felice, sperimentazione tecnica e tematica (Cfr. Fido 1977, 122). E' in questo periodo che alla fiduciosa accoglienza dell'ideale borghese si sostituisce un progressivo distacco che culminerà nella rappresentazione disillusa ed inquietante dei *Rusteghi* (1760). Un Goldoni più accorto e più ironico sarà allora in grado di circoscrivere le virtù, ma anche gli eccessi e le aberrazioni del codice morale borghese. *Il Campiello* costituisce invece una diversa soluzione, per quanto temporanea e precaria, ai dubbi goldoniani sull'edificio etico da lui stesso costruito. La commedia, infatti, ripropone proprio l'ideale borghese reso non solo meno aggressivo dalla sua umoristica riduzione ai livelli socio-economici delle classi meno elevate, ma anche smussato dalla moralità pratica e dalla filosofia spicciola del popolo, e soprattutto allontanato dalla impellente necessità di una rivalutazione critica con la creazione di un ambiente bloccato in un momento felice. *Il Campiello* non diventa per questo un'utopia populistica quanto piuttosto un'alternativa alla crisi borghese, intesa non tanto come realtà storicamente attuabile, ma piuttosto come sublimazione artistica di un istante di precario equilibrio, il punto più maturo di un universo entropico che si avvia, come il

carnevale che sta finendo, alla sua dissoluzione¹. E' un momento insieme ideologico, linguistico e tecnico che Goldoni affronta non senza remore e titubanze e che, se si risolve per il meglio nel processo creativo, rivela indirettamente qualche ambiguità nell'ambito della discussione teorico-estetica dell'autore.

Insieme ai *Pettegolezzi delle donne* (1751), alle *Massere* (1754) e alle *Baruffe Chiozzotte* (1762) il *Campiello* è « une de ces Pièces que les Romains appelloient *Tabernariae*, et que nous dirions *Populaires* ou *Poissardes* » (Goldoni 1955, 1, 388). In più di un'occasione Goldoni sentì la necessità di collegare le sue commedie popolari alla tradizione latina e francese, sebbene le effettive relazioni siano piuttosto vaghe². Delle *Tabernariae* vere e proprie, infatti, restano solo i pochi frammenti di Nevio e qualche indiretta testimonianza che attesta a produzioni di effimero successo, rappresentanti personaggi popolari in maniera artificiale e tutta letteraria (Paratore 1961, 28). In ambito francese, la tradizione del genere *Poissard* si trasferì dal campo dell'invettiva politica a quello della commedia proprio all'epoca di Goldoni, grazie alle opere di Caylus e Vadé. Il linguaggio *Poissard* diventò motivo di ricerca e manipolazione letteraria, nonostante l'ideologia estetica dei rappresentanti del genere si ponesse, proprio come quella di Goldoni, nel senso di una realistica ricerca documentaria: « on reconte que Caylus, vêtu de drap brun, chaussé de bas roulés et de gros souliers, fréquentait, pour se reinseigner les guinguettes et les bals publics » (Brunot 1932, 1214). Così si dice facesse anche Vadé al cui editore Goldoni si riferisce nella prefazione alle *Baruffe Chiozzotte* riportandone alcuni commenti:

Il peint la nature, basse, si l'on veut, mais très agréable à voir, parcequ'elle est rendue dans les ouvrages de notre Auteur avec les traits et les coloris agréables, qui la font d'abord reconnoître (Goldoni, 8, 129).

Difficile sarebbe trovare delle analogie tra le opere di Vadé, peraltro popolarissimo al suo tempo, e quelle di Goldoni; quello che è più interessante è che, sul piano puramente teorico, venga da entrambi elaborato un progetto di realismo ritagliato, se non sul principio inclusivistico del naturalismo ottocentesco, almeno sulla cauta rivendicazione di un allargamento degli orizzonti narrativi dello scrittore, peraltro sempre raccolti nell'ambito di un piacevole buon gusto:

diranno forse taluni, che gli Autori Comici devono bensì imitar la natura; ma la bella natura, e non la bassa e difettosa. Io dico all'incontro, che tutto è suscettibile di commedia, fuorché i difetti che rattristano, ed i vizi che offendono (Goldoni, 8, 128).

Se è inutile commentare sull'utopia della perfetta adesione al reale, o per usare le parole stesse di Goldoni sulla « esatta imitazione della natura » (8, 128), vale la pena di sottolineare che i suoi precetti di realismo *ante litteram* se non altro servirono ad allargare l'area concessa ai suoi progetti creativi, fino ad includere tutte le classi sociali. Tuttavia, nei riguardi delle commedie popolari, Goldoni sentì la necessità di ricorrere ad un più ingombrante apparato di giustificazioni. A parte i ripetuti collegamenti con la tradizione latina e francese, e il richiamo al precetto estetico della totale adesione al reale, Goldoni si appoggiò a motivazioni di sapore filantropico-paternalistico, a favore dei popolani che assistevano alle sue commedie:

ma tutti i caratteri non erano adattati alla loro intelligenza: ed era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le lor virtù (Goldoni, 8, 130).

E se ciò non bastasse, altrove Goldoni riuscì (ma si noti l'ironia dell'ultimo verso) a pubblicizzare il *Campiello* anche presso una *audience* altolocata:

E sentir criticar zente ordenarie
 Gode la nobiltà, più che sentir
 Certe cossete al so piaser contrarie
 (Goldoni, 8, 616)³.

Se è giustificato, non senza esitazioni, prima in sede estetica e poi in sede per così dire sociale, cioè sia presso il popolo che presso i nobili, *Il Campiello* sembra escludere proprio la borghesia, espulsa dallo spazio scenico e non nominata tra i suoi destinatari. In realtà, al di là della macchietta folkloristica e della gustosa scenetta di costume, è proprio il codice borghese ad essere trasposto, non senza significative variazioni di intensità, nell'universo del campiello⁴. Sono queste variazioni, allora, che registrano il grado di distacco critico dei Goldoni nei confronti dei

valori borghesi e soprattutto delle loro aberrazioni. La commedia è focalizzata sullo spazio del campiello come punto di convergenza degli amori, delle gelosie, delle liti e dei giochi dei suoi abitanti, stabili o temporanei⁵. Ed è proprio sul doppio segno del gioco e del carnevale che si apre la commedia con le parole di Zorzetto:

Putte, chi mette al lotto?
 Xe qua la Venturina.
 Son vegnù de mattina.
 Semo d'inverno, fora de stagion;
 Ma za de carneval tutto par bon (I, 1).

Il carnevale è pretesto per il gioco, che introduce uno scorcio d'estate nel grigio dell'inverno e che fa scendere gli abitanti del campiello dalle case alla piazzetta sottostante⁶. La Venturina, insieme alla Semola (II, 4) è riduzione del gioco d'azzardo, dei suoi profitti, ma anche dei suoi pericoli. Nel campiello, dopotutto, si rischia solo qualche « bezzo » e la vincita è costituita da un pezzo di maiolica di poco prezzo. Se vengono così esorcizzati gli eccessi della passione del gioco, rimangono, più pure ed ingenua, le speranze, l'eccitazione e anche le delusioni di chi sfida la fortuna: « anca mi voi rischiar el mio bezzetto » dice Donna Pasqua (I, 1), e le parole di Zorzetto che marcano il crescendo della tensione del gioco (« Su per una. / Sie bezzi amanca »; « Su per tre. / Quattro bezzi amanca » I, 1) si fondono, con intensità in aumento, alle speranze (« Se gh'avesse fortuna! » « Se vadagnasse almanco! » I, 1), alle incertezze (« Xelo un numero bon? » « El zé bazzo, fia mia » I, 1) alle delusioni delle partecipanti (« Avè ben cavà mal. » I, 1) e alla gioia della vincitrice, Gasparina: « Azpetté. / Zta mattina ve zbanco » (I, 1). Ridotto il rischio, così come il guadagno, è sulla pura nozione di fortuna che si fonda la felicità della vincitrice e l'invidia delle amiche, mentre Zorzetto, l'unico ad aver tratto un qualche profitto riduce, con effetto ingenuamente comico, il bilancio economico che più seri « zogadori » goldoniani non mancano mai di fare: « sti s'è bezzetti / Voggio andarli a investir in tre zaletti » (I, 1)⁷.

All'interno della riduzione che si viene così operando, le donne del campiello esprimono i loro valori sociali ed umani. È una vita, come quella dei buoni mercanti goldoniani⁸, fondata sull'onesto lavoro,

meglio rappresentato nel testo da Gnese che, anche nei giorni festivi, si ingegna a far fiorellini « da topè »:

Pasqua: la xe sentada
 che la laora; oh no ghe xe pericolo
 Che in ozio la se veda in ste zornae (II, 1).

Sull'acquisizione della proprietà e sull'aspirazione alla mercatura, sul progetto di ascesa sociale grazie alle proprie capacità, al risparmio e al senso degli affari si basa anche la mentalità di Anzoletto:

Se aspetterè che metta
 Suso una botteghetta,
 Come presto a far me proverò
 Subito vostra fia sposerò (III, 1).

Con la significativa eccezione di Gasparina, nel campiello l'affermazione della propria individualità non si fonda sui privilegi di nascita, ma piuttosto sul mestiere, che diventa il punto di riferimento su cui vengono valutati, sempre nell'ambito della riduzione di cui si è parlato, il successo, l'abilità e il valore del personaggio:

Pasqua: Mio mario, poveretto,
 El giera un zavatter
 Ma sempre in sto mistier
 El s'ha fatto stimar
 No ghe giera un par soo par tacconar (I, 1).

E, naturalmente, nel campiello non manca nemmeno l'umoristica e ingenua ostentazione delle proprie possibilità finanziarie, riflesso di una società che vede nel possesso del denaro la « prova tangibile del successo » (Fido 1977, 11):

Gnese: Dei bezzi
 Ghe n'avemo anca nu (I, 1).

Gasparina: Mi ziora, gh'ho do bezzi (I, 1).

Le donne del campiello si fanno portavoci del senso dell'unità familiare, fondato sul matrimonio, che dipende dalla pazienza, dalla comprensione e dal buon senso delle donne, come ricorda Catte: « Certo

che sti marii/I xe i gran desgraziai/El pan de casa no ghe basta mai » (I, 2). Ed è infatti sul matrimonio, o meglio sui matrimoni, quello tra Zorzetto e Gnese, tra Anzoletto e Lucietta, tra Gasparina e il Cavaliere per non menzionare i matrimoni auspicati di Catte e di Pasqua, dopo che saranno riuscite a sistemare le due figlie, che si incentra la commedia. Nel campiello le nozze sono il risultato di un'elezione affettiva:

Gnese: Ste putta ve vol ben, vu vegnà qua
Sè anca vu innamorà (III, 1).

Mentre sono portate a modello l'onestà e la virtù delle ragazze (« Mi ve dago una fia ben arlevada, /Che la podè menar in t'un'armada » ricorda Catte a Anzoletto III, 1), vengono anche discussi i fattori economici, come la dote:

Catte: Ghe darò do vestine e tre carpette
Una vesta, uno zendà che xè bonetto,
Tutto el so bisognetto;
E po, come xe stadi i nostri pati,
Ve darò a la man diese ducati (III, 1).

Il carnevale, perciò, per il popolo del campiello, non è un momento di assoluta spensieratezza e di eversiva libertà, di rovesciamento ludico delle norme correnti e di inversione dei ruoli sociali ma diventa, al massimo, riduzione della serietà del quotidiano e rimane, come qualsiasi giorno feriale, momento in cui vengono progettati e stilati contratti e pianificato l'avvenire⁹. Le norme di comportamento non si rilassano perché è carnevale, ma valgono qui come in tutte le altre occasioni della vita quotidiana. « Il dispositivo scenico della commedia » osserva Jacques Joly, è « immagine di una società rigorosamente governata da tabù sociali » (1974, 125). La buffa, ma assiomatica espressione di popolare onestà di Gasparina ne è un significativo esempio:

Una puta fanciulla
Deve, ancor non veduta,
Aricordarzi che è fanciulla e puta (II, 11).

Le giovani non devono uscire di casa e possono affacciarsi solo con moderazione ai balconi, anche se lungo tutta la commedia l'eccesso normativo a cui sembrano proni i personaggi maschili come Fabrizio

ed Anzoletto stesso, viene mediato dal buon senso delle donne. Le parole di Gasparina dopo essere stata richiamata in casa dallo zio ne sono un esempio:

Bizognerà che vaga;
 Qua nol vol che ghe staga.
 Come vorlo che fazza a maridarme?
 Dazzeno che zon ztuffa.
 E ze ghe tendo a lu, farò la muffa (I, 4).

Al di là del *cliché* che rappresentano con la loro comicità gestuale che rasenta la caricatura, le due vecchie, Donna Catte Panchiana e Donna Pasqua Polegana, sono per buona parte della commedia le depositarie del codice morale del campiello, del sistema di regole di comportamento da imporre ai giovani, nonché le registe dei due matrimoni¹⁰. Donna Catte non ha mezzi termini in proposito con Anzoletto: « mi ve la digo schietta. / Qua no vegnì se no sposè Lucietta » (II, 11). E' innegabile che la commedia si svolge in un crescendo ben scandito di festosità, ma questa ascesa è direttamente proporzionale alla realizzazione dei vari progetti matrimoniali. Il codice di cui Donna Catte e Donna Pasqua sono portavoci è attivo fino in fondo: non è insomma il carnevale ad interferire con le istanze morali quotidiane, fino a rovesciarle o ad annullarle, ma sono le regole che, per attuarsi, si servono delle situazioni determinate dalla festa.

Il cavaliere, allora, rappresenta lo spirito carnevalesco per eccellenza. Aspirante seduttore egli sfida non solo le norme morali del campiello, progettando facili e molteplici conquiste (« Questa non fa per me, troppo eroina » I, 12) ma anche quelle dei sani principi economici (« E' vero. / Son tre anni che giro per il mondo, / Ed è la borsa mia ridotta al fondo » IV, 3). Armato di facile edonismo (« mi piace l'allegria, / Godo la compagnia » II, 10) vive alla giornata mentre scialacqua, non senza un'ombra di tristezza, il poco denaro che gli è rimasto. Invece di manipolare a suo vantaggio le abitanti del campiello, però, il cavaliere viene spremuto senza mezzi termini dalle due vecchie per organizzare e pagare la festa di matrimonio di Anzoletto e Lucietta e non gli vengono nemmeno risparmiare le burle (« Co sto gotto de vin, ch'è dolce e bon, / Fazzo un prindese al più minchion » IV, 4). Come il tempo del carnevale, allora, il cavaliere procura una parentesi di

divertimento per poi venir messo da parte al ritorno della serietà del quotidiano (« Fenio sto carneval, / No lo vedemo più » commenta filosoficamente Donna Catte III, 8). La baldoria e la festa sono insomma momenti eccezionali, legati alla doppia occasione del carnevale e del matrimonio, come Anzoletto stesso vuole sottolineare:

Andemo pur ancuo, femo a la granda;
Ma no voi più compari, né locanda (III, 11).

Al lato completamente opposto del carnevale, rappresentato dal cavaliere giramondo, si colloca Fabrizio, figura dell'intellettuale staccato dalla vita pratica e reale del campiello. Sempre accompagnato dai libri, Fabrizio applica alla lettera le norme morali senza adattarle alle circostanze concrete. Rustego *ante litteram*, si rivolge a Gasparina quasi esclusivamente attraverso una maniacale iterazione di ordini concisi: « Subito in casa » (III, 11), « Io non voglio che voi venghiate in strada » (IV, 5), « Andate via di qua: / Entrate in quella casa, / E non uscite più » (IV, 5), « subito andate via di quel poggiuolo » (V, 2). Nel momento in cui il cavaliere si mette sotto la protezione di Fabrizio, sposando Gasparina ed accettando la tutela dello zio, la parentesi di giocosa irresponsabilità da lui rappresentata si chiude nel segno di una ritrovata, anche se sofferta « regolarità »: « Se il vostro amor mi regge e mi consiglia, / Viverò come un figlio di famiglia » (V, 3). Se il cavaliere, personificazione dello spirito del carnevale, è usato e poi espulso dal campiello (« Or che ciascuno è sazio, / Non mi han detto memmeno: vi ringrazio » IV, 8), tra il campiello e Fabrizio, espressione dell'astratto eccesso normativo, non c'è alcuna comunicazione possibile:

Fabrizio: O state zitte, o mi farò stimar.

Orsola: Volemo star qua, volemo zigar.

Volemo star qua, volemo zigar.

Fabrizio: Voi non mi conoscete.

So io quel che farò.

Tutti: Oh oh oh oh.

Fabrizio: A un uomo d'onor così si fa?

Tutti: Ah ah ah (III, 7).

A differenza del cavaliere e di Fabrizio, Gasparina è personaggio ibrido, per metà appartenente e per metà estranea all'universo del cam-

piello. Se, con le amiche, pone il matrimonio alla base delle sue aspirazioni, Gasparina antepone i privilegi di nascita a quelli economici:

Mio zior pare
Giera un forezto, el giera un galantomo;
E credo che el zia nato zentilomo (I, 1).

Contrapposta a Gnese, al lavoro preferisce il divertimento:

Ancuo zè una zornada cuzzì bella,
Che proprio me vien voggia
D'andarme a devertir (I, 3);

he velleità di ascesa sociale (« Me zento un no zo che de nobiltà » IV, 5) e pretese pseudo-intellettualistiche (« . . . me piaze ztudiar, e ze vien fora/Zotto el Reloggio qualche bella iztoria, /Zubito in verità la zo a memoria » IV, 2), ma è personaggio grottesco, bloccato, come il suo linguaggio in una terra di nessuno che la rende, forse, la figura più comicamente tragica della commedia.

Se all'universo del campiello non possono evidentemente appartenere né il cavaliere, con le sue seduzioni, il suo denaro ostentato e il suo facile edonismo, né Fabrizio con il suo astratto codice morale, Gasparina, donna del campiello aspirante alla vita dei palazzi, è il più palese sacrificio all'armonia della commedia. Il perfetto equilibrio raggiunto è dato a scapito dell'esclusione e della chiusura e, sin dall'inizio, è iperdeterminata la natura fugace e la prossima dissoluzione di questa gaia parentesi. E' il cavaliere che con intensità crescente ricorda che il carnevale, questo momento magico del campiello, sta per concludersi¹¹. Finito il carnevale, se ne vanno il cavaliere, con le sua possibilità di festa e Gasparina, con i suoi sogni ad occhi aperti. Resta, allora, al di là del sipario ormai chiuso, la realtà quotidiana con le sue ristrettezze che il carnevale era riuscito ad esorcizzare, se non a nascondere del tutto.

Cristina della Coletta
Department of Italian
U.C.L.A.

Notes:

1. Non riesco a considerare, come fa Jacques Joly prendendo a prestito una definizione di Jürgen Habermas, il *Campiello* come espressione di una « de ces formes de communauté en grande famille . . . qui se perpétuèrent dans le peuple, en particulier à la campagne, bien au delà du XVIII^e siècle, et peuvent être considérées comme pré-bourgeoises en ce sens qu'on n'y fait pas la distinction entre le « public » et le « privé » » (Joly 1978, 184). L'affermazione che la commedia sia « il quadro di un ordine sociale naturale, basato sulla solidarietà dei suoi membri e al di qua della ricerca individuale della fortuna e della lotta di classe » (Joly 1974, 128) può essere contestata, per esempio, proprio attraverso la pratica filosofia di Catta: « Gh'oi da scoar mi sola?/Lasso che tutti pensa a casa soa;/E no voi par nissun fruar la scoa » (II, 1).

2. Oltre che nei *Mémoires*, Goldoni cita le *Tabernariae* e le *Poissardes* nella prefazione alle *Baruffe Chiozzotte*, riferendosi anche al *Campiello* (Goldoni, 8, 129). Nella poesia « Per la vestizione di sua eccellenza la signora Chiara Vendramin nel Monistero di S. Zaccaria » si leggono questi versi proprio a proposito del *Campiello*: « Per altro, un tempo, a la nazione romana/Ste tal comedie, dete Tabernarie/Dava sodifazion più che mezana » (Goldoni, 13, 616).

3. Nella poesia, che vuole consigliare le commedie più adatte a una giovane in procinto di prendere i voti, Goldoni considera « non troppo bello » l'argomento del *Campiello*, consigliando gli eventuali spettatori di « non farghene gran caso », dal momento che i nomi stessi dei personaggi (Catta Panchiana e Pasqua Polegana) la fanno sembrare una commedia « da tirarghe i pomi » (Goldoni, 13, 616). Questo atteggiamento che mira a sottovalutare il valore della commedia, è pure sintomatico di un certo disagio, ambigualmente misto a soddisfazione, di Goldoni nei riguardi del *Campiello*.

4. Questo è tanto più significativo in quanto, come osserva Mario Baratto, il progetto del Goldoni è di appoggiarsi ad « un pubblico particolare all'interno del più vasto pubblico che affolla i teatri di Venezia » cioè al pubblico borghese « al quale egli chiede consenso e appoggio per la sua opera riformatrice » (Baratto 1985, 39).

5. Il gioco scenico tra il « basso » (il livello del « campiello ») e l'« alto » (quello delle terrazze e delle altane), ossia tra uno spazio orizzontale e uno spazio verticale, è stato efficacemente studiato da Jacques Joly (1978, 180 e segg.).

6. Sull'elaborazione, da parte di Goldoni, di personaggi popolari si sofferma soprattutto Manlio Dazzi (1957, 171-191).

7. Si veda, per contrasto, il discorso di Ferdinando nelle *Avventure della villeggiatura*: « A minchiate, vincita, lire diciotto. A primiera, vincita, lire sessantadue. Al trentuno, vincita, lire novantasei » (I, 4).

8. Sulla figura del mercante nel teatro goldoniano, si veda soprattutto la discussione di Mario Baratto in *Tre studi sul teatro* (1964).

9. Sull'uso del Carnevale da parte di Goldoni si è soffermata Franca Angelini dimostrando come Goldoni manipoli ed infine esorcizzi la nozione del carnevale quale momento di radicale e temporanea eversione dei ruoli sociali, quale luogo di rovesciamento ludico dell'esistere quotidiano (1982, 72-73).

10. Nel tentativo di rileggere *Il Campiello* e le altre commedie popolari di Goldoni come resa di « una realtà negativa », in cui « se il ceto nobiliare è in crisi gli altri ceti non presentano modelli alternativi di comportamento », Guido Nicastro addirittura interpreta le deformazioni fisiche delle due vecchie (una è sorda e l'altra è sdentata) come forma di caricatura espressionistica e grottesca, segno che « l'atteggiamento dello scrittore di fronte al mondo popolare non è per nulla bonario e rassicurante » (1961, 145). Preferirei vedere, un po' meno pessimisticamente, nella presentazione di Cattede e di Pasqua un espediente comico di collaudato effetto e di sicura riuscita.

11. Si osservi, per esempio, l'accorata richiesta del cavaliere a Fabrizio: « La cena è preparata; /L'ho ordinata e pagata. Lasciatemi godere, /Per cortesia, quest'ultimo piacere » (V, 18).

Opere Citate:

- Angelini, Franca. 1982. « Le strutture del carnevale in Goldoni ». *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*. A cura di Nino Borsellino. Roma: Officina Edizioni.
- Baratto, Mario. 1964. *Tre studi sul teatro*. Vicenza: Neri Pozza.
- Baratto, Mario. 1985. *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*. Vicenza: Neri Pozza.
- Brunot, Ferdinand. 1932. *Histoire de la langue française*. Vol. VI. Paris: Armand Colin.
- Dazzi, Manlio. 1957. *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*. Torino: Einaudi.
- Fido, Franco. 1977. *Guida a Goldoni*. Torino: Einaudi.
- Goldoni, Carlo. 1955. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. Milano: Mondadori.
- Joly, Jacques. 1974. « Il luogo scenico del 'campiello' nelle commedie del Goldoni ». *Problemi*. 40: 116-141.
- Joly, Jacques. 1978. *Le Desir et l'Utopie*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- Nicastro, Guido. 1961. *Goldoni riformatore*. Catania: Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Paratore, Ettore. 1961. *Storia della lingua latina*. Firenze: Sansoni.