

Zakończenie

Metateatralność w dramaturgii Goldoniego przejawia się na różne sposoby. Konstrukcja teatru w teatrze wzorowana była na wypracowanych w repertuarze *dell'arte* modelach strukturalnych (*mise en abyme*, sztuka – pretekst, próba teatralna), przy zachowaniu podstawowych elementów składowych tej struktury (symetrii konstrukcji, przygotowań do spektaklu, które wchodziły w skład akcji scenicznej sztuki ramowej, obecności widzów wewnętrznych, komentarzy do oglądanego na scenie przedstawienia wtrąconego, przerwania inscenizowanej sztuki). Zdecydowanie jednak częściej sięgał dramaturg po inne formy metateatralności: bezpośredni zwrot do publiczności w prologach lub komplementach oraz stematyzowanie problematyki teatralnej.

Prologi na rozpoczęcie sezonu oraz komplementy na zakończenie karnawału tworzą zwartą grupę tekstów o różnorodnej stylistyce, którym przyświeca ten sam cel: promocja zespołu oraz autora, a także pozyskiwanie sympatii widzów. Obecne w nich elementy polemiki z rywalami oraz krytykami, a także nieco mniej liczne propozycje programowe są wyrazem poglądów autora na kwestie teatralne. Najczęściej występująca w siedemnastowiecznej dramaturgii konstrukcja teatru w teatrze wykorzystana została przez komediopisarza weneckiego tylko w dwóch tekstach napisanych dla teatru prozy, w *Teatrze komediowym* oraz w *La cameriera brillante*. To dwa zupełnie różne utwory, choć oba są wyrazem refleksji o teatrze, oba także realizują najczęściej używany w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej chwyt metateatralny *mise en abyme*. Pierwszy fabularyzuje sytuację teatralną, jaką stanowi próba w teatrze zawodowym, przede wszystkim dla przekazania widzom wizji nowej komedii oraz krytyki teatru zastanego. W nieco monotonne wywody na temat dramaturgii, funkcji teatru, statusu aktora oraz nowej roli widza wprowadzone zostało przedstawienie wewnętrzne. Obrazuje ono dotychczasowy repertuar, po trosze zreformowany, ale stanowi także urozmaicenie fabuły. W drugim zaś przedstawienie amatorskie staje

się pretekstem do potwierdzenia dydaktycznej roli teatru, a także debaty na temat hierarchii w zespole aktorskim. Największą część tekstów metateatralnych Goldoniego stanowią sztuki dyskursywizujące problematykę teatru, które jednak nie wprowadzają do fabuły innego przedstawienia. *Teatr komediowy* spotkał się z dość ostrą krytyką przede wszystkim ze strony Gozziego, więc – jak można przypuszczać – także i jego sprzymierzeńców. Określenie tej sztuki jako *commedia in commedia*, tradycyjnie przynależnej do teatru aktorów, musiało skutecznie zniechęcić autora do tej formy. W *La cameriera brillante* ukazał zabawę letników w teatr amatorski, co nadawało jej innego wymiaru. Carlo Godzi, ukazując zmagania dwóch płatnych poetów teatralnych, nie użył wydrwionej konstrukcji teatru w teatrze, lecz uciekł się do, jego zdaniem, nowocześniejszej formuły teatru o teatrze. Podobnie Pietro Chiari w swoim *Il poeta comico* także nie wprowadził wewnętrznego przedstawienia, lecz ukazał jedynie toczącą się między postaciami sztuki debatę o teatrze. Utworów, w których problematyka teatralna staje się przedmiotem dyskusji, napisał Goldoni aż czternaście, choć nie we wszystkich z nich stanowi ona temat główny. Większość z nich dotyczy kwestii autora teatralnego, co nie może dziwić. Goldoni walczył o status nowo powstałego zawodu i te sztuki ukazują właśnie jego zmagania z widzami oraz krytykami. Pośród nich należy jednak wprowadzić rozróżnienie na utwory apologetyczne oraz parodystyczne. W pierwszej kategorii znajdziemy sztuki, w których kwestia autora stanowi wątek poboczny (*L'avventuriere onorato*, *Il festino*, *Una delle ultime sere di carevale*), oraz takie, w których autor odgrywa główną rolę (*Il Moliere*, *Terenzio*, *Torquato Tasso*). We wszystkich tych utworach Goldoni utożsamiał się z bohaterem. Sztuki parodystyczne drwią z Pietro Chiariego oraz jego stylu (*Il poeta fanatico*, *I malcontenti*, ale także *Teatr komediowy*). Pozostałe komedie wpisują się w nurt osiemnastowiecznej parodii na temat świata artystów sceny, dyskredytując przede wszystkim konkurencję. W niektórych z nich karykaturalny obraz buduje wątek poboczny (*Mirandolina*, *L'uomo di mondo*, *La bottega del caffè*, *La figlia obbediente*), w dwóch zaś staje się tematem całej sztuki (*L'Impresario delle Smirne*, *La sucola di ballo*).

Należy także zauważyć, iż korpus sztuk metateatralnych zamyka się w okresie weneckim twórczości Goldoniego. Z roku 1735 pochodzi pierwszy niezachowany do naszych czasów prolog w formie tryptyku, który znamy jedynie z opisu autora, drugi zaś z roku 1740 poprzedzał zaginioną tragikomedię. Mała liczba tekstów metateatralnych z okresu współpracy z zespołem Imera dowodzi, iż autor, wówczas jeszcze skromny poeta komediowy bez ambicji literackich, nie wadził nikomu i nie musiał zмагаć się z krytyką swoich utworów. Był jednym z wielu adwokatów, którzy oddali swoje pióro na usługi komediantów. Liczba utworów autoreferencyjnych wzrosła

w okresie pracy komediopisarza dla Teatru San'Angelo oraz Teatru San Luca. Należy wskazać dwie przyczyny. Po pierwsze, przysłużyła się temu rywalizacja silnego konkurenta na deskach scenicznych, Pietra Chiariego. Dlatego też, jak widzieliśmy, w ferworze rywalizacji obu komediopisarzy powstało wiele utworów nawiązujących do weneckiej „wojny teatrów”. A po drugie, liczba ich rosła wraz z ambicjami autora, który postanowił przypieczętować zdobytą na scenach popularność oraz zwiększyć dochody, oddając do druku swoje komedie, co spowodowało krytyczne reakcje Carla Gozziego i jego sprzymierzeńców. Najważniejsze, ale też i najliczniejsze teksty wywodzą się z okresu 1749–1761, czyli z okresu największej rywalizacji między dwoma zespołami teatralnymi, a także nasilonej akcji krytycznej ze strony Akademii dei Granelleschi. Większość z tych utworów miała za zadanie propagowanie oraz obronę wizji teatru Goldoniego, stanowiła oręż walki w „wojnie teatrów”, ale także tarczę obronną wobec płynących z różnych stron oskarżeń. Ostrze krytyki autora skierowane było przede wszystkim na konkurencję, Chiariego oraz teatr muzyczny i baletowy, w niewielkiej mierze przeciwko złośliwości akademików, którzy wywodzili się ze znanych weneckich rodów. Ostatnią sztuką, wprowadzającą w sposób zakamuflowany problematykę teatralną, był *Una delle ultime sere di carnevale* z roku 1762, pożegnanie autora z widzami.

Goldoni przejął wiele struktur oraz motywów z komedii *dell'arte*, korzystał z bogatych zasobów tej tradycji, począwszy od postaci, przez metody kompozycyjne, użycie chwytów dramaturgicznych, które sam autor zaliczył potem do relikwów dawnego teatru. Także i relację z widownią budował na wypróbowanych przez aktorów schematach w walce o godność zawodu. Dla wzmacniania autorytetu poety komediowego, zaprezentowania swojej poetyki oraz dla polemizowania z rywalami i krytykami użył sceny jako trybuny, z której ustami swych aktorów przemawiał do widzów. Tak czynił w prologach oraz komplementach, ale także w swoich metateatralnych sztukach. Poza sceną stworzył przemyślaną strategię edytorską, której istotnym elementem były dedykacje oraz przedmowy. Dedykacje, jak widzieliśmy, przynosiły autorowi wymierny zysk w postaci prezentów, ale także posłużyły w tworzeniu rozległej sieci protektorów, możnych i wpływowych. Goldoni ostentacyjnie obnosił się ze swoją znajomością, a czasem nawet zażyłością, z ważnymi postaciami kultury czy polityki. Odwoływanie się do autorytetu znanych osobistości, akademii, a wreszcie zabieganie o honorowe tytuły dworskie to używane już wcześniej przez komediantów sposoby na walkę o wyższy status profesji oraz prestiż publiczny. Przytaczane argumenty, które odnajdziemy w wielu jego utworach oraz paratekstach, brzmią identycznie jak te przytaczane w XVII wieku przez aktorów zawodowych. Dotyczy to zarówno prologów, jak i traktatów o sztuce teatral-

nej pisanych przez najświetniejszych aktorów *dell'arte*, takich jak: Giovan Battista Andreini (*La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*, 1604; *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'arte comica*, 1612; *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, 1625), Pier Maria Cecchini (*Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, 1608; *Brevi discorsi intorno alle Commedie, Commedianti et Spettatori*, 1614) czy Niccolò Barbieri (*La Supplica*, 1636)¹. Znajdziemy więc w utworach Goldoniego zarówno apologię teatru jako instytucji użytecznej społecznie, pochwałę komedii jako szkoły obyczajów oraz zwierciadła ludzkich wad, jak i potwierdzenie moralności wykonawców, którzy sztukę tę tworzyli. Ponadto istotny element stanowiło podkreślanie różnicy między teatrem dobrym i moralnym a złym, a co za tym idzie, między utalentowanym aktorem oraz autorem a tymi bez talentu i moralności. Podobnie jak siedemnastowieczni aktorzy *dell'arte* Goldoni podkreślał zależność pomiędzy użytecznością moralną teatru komediowego a uczciwością wykonawców. Wenecjanin oczywiście jako autor zabiegał dodatkowo o uznanie wyższości statusu poety komediowego nad aktorem, dlatego też jako człowiek wykształcony (*uomo dotto*) jawił się jako przewodnik komediantów. Obrona godności zawodowej aktora była jednak istotna dla podniesienia rangi społecznej teatru komediowego, co pozwoliłoby uznać wyższy status społeczny nowej profesji, zawodowego literata piszącego dla teatru. Szybko się oczywiście okazało, iż pisać tylko dla sceny, nie dało się tego osiągnąć, Goldoni musiał więc podjąć walkę o status autora piszącego „dla oczu”.

Na reformę Goldoniego, przedstawioną przez samego autora w licznych paratekstach, a potem także w *Pamiętnikach*, jako proces konsekwentnie i stopniowo wdrażany, należy spojrzeć z innej perspektywy. Sam fakt, że tak długo pokutuje przekonanie zgodne z wolą komediopisarza, należy uznać niewątpliwie za jego wielki sukces w kreowaniu własnego wizerunku, triumf stworzonego mitu o reformatorze teatru. Nie należy oczywiście podważać wagi dokonań weneccjanina ani też pozbawiać go zaszczytnego miana reformatora teatru komediowego. Trzeba jednak spojrzeć szerzej i nie izolować go z kontekstu, z którego autor wyrósł i do którego przynależał. Dramaturgię Goldoniego, a zwłaszcza tę przypadającą na wenecki okres życia autora, należy wpisać w sytuację ówczesnego teatru weneckiego, jego aktorów, impresariów, widzów, a także autorów – rywali na scenach.

Autor, piszący zarobkowo dla teatrów zawodowych, nie miał statusu odmiennego od aktora, był jednym z nich, dostarczał repertuaru, uczestniczył w próbach, towarzyszył podczas *tournee*, mieszkał w tych samych

¹ F. Marotti, G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro, passim*.

zajazdach, jadał te same posiłki, żył z wpływów do „szkatułki” i musiał także przyczynić się do tego, aby znalazło się tam jak najwięcej brzęczących monet. Początkowo Goldoniemu nie przeszkadzał tak niski status, godził się na to i bez przeszkód określał mianem poety komediowego, który nie pisze dla potomnych ani dla chwały, lecz na scenę. Kiedy spojrzymy na jeden z pierwszych portretów komediopisarza, to widzimy rodzaj portretu w portrecie². A na nim szczupłego, poważnego mężczyznę w peruce oraz stroju domowym, z piórem w ręku, kałamarzem i kartkami na stole, a poza ramą wewnętrznego portretu, małpkę, która mu się przygląda, symbol komedii, znak przynależności do świata teatru, świata ludzi, którzy zawodowo naśladowują innych, tak samo jak szarlatani, przy których często znajdziemy to samo zwierzątko. Napis „Carlus Goldoni J.V.D. Advocatus venetus” przedstawia autora i dodaje mu nieco powagi. Ten portret umieszczono w pierwszym wydaniu komedii weneckiego komediopisarza, gdy po raz pierwszy, jeszcze pełen obaw i wahań, oddawał swoje utwory pod ocenę czytelników. Ten skromny wizerunek autora zdaje się prosić widzów o przychyłność i pobłażanie. To nie jest wizerunek literata, lecz pełnego pokory adwokata weneckiego, który para się pisaniem komedii na potrzeby sceny komediowej. Potwierdzenie znajdziemy także w „Novelle letterarie”, gdzie opublikowano informację na temat pierwszego wydania komedii Goldoniego. Redaktor na prośbę autora zauważa „Niczego więcej nie pragnie, jak tylko tego, by oszczędzono mu krytyk, pozostawiając w zapomnieniu książkę, która pod względem języka niewarta jest tego, aby wystawić ją na pokaz”³. Małpka już nigdy więcej nie pojawiła się na portretach Goldoniego⁴. Kolejne przedstawiały człowieka sukcesu o pełnych policzkach, elegancko ubranego, zwykle z mocno wyeksponowanymi atrybutami zawodu literata (pióro i książka)⁵.

Goldoni w swoich staraniach o uznanie godności zawodu poety komediowego przemierzył dokładnie taką samą drogę, jak wcześniej aktorzy. Pierwszym krokiem na tej drodze było powzięcie decyzji o druku swoich komedii. Kolejne wydania, po pierwszym dość skromnym, ukazują rosnące ambicje autora: wydanie florenckie zawiera komedie poprawione i uzupełnione, weneckie wydanie Pasqualego wprowadza słynne przedmowy autobiograficzne, zwane dziś *Memorie italiane*, oraz serię rycin ilustrujących

² C. Goldoni, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, s. 2. Mowa tu o anonimowym portrecie Goldoniego, który otwierał pierwszy zbiór komedii w wydaniu Bettinello (1750).

³ „Novelle letterarie”, 19 września 1750.

⁴ Jak podaje Filippo Pedrocco, Goldoni skarżył się w pierwszym tomie wydania Pasqualego na ten portret, zwłaszcza ze względu na umieszczoną na nim małpkę. *Ibidem*, s. 568.

⁵ Jak na przykład na rycinie Giambattisty Piazzetty czy Lorenza Tiepolo, por. C. Goldoni, *Il teatro illustrato...*, s. 3–7.

kolejne etapy życia autora. Wydanie Zatty aspiruje do całościowej edycji dzieł, także i tych wcześniej niepublikowanych razem z komediami, czyli librett oraz intermediiów⁶. Dedykacje, oprócz istotnych i przydatnych kontaktów towarzyskich, a także dodatkowych dochodów, działały jak pieczęć uwiarygodniająca. Skrupulatnie dobierani możni protektorzy oraz intelektualści chronili oraz wzmacniali pozytywnie wizerunek autora teatralnego jako literata⁷. Goldoni konsekwentnie oddzielał dwie kategorie zawodowe: autora i aktora, podkreślając wyższość zarówno literacką, jak i społeczną swojej profesji. Bardzo podobnie w wieku XVII komedianci z wielkim zacięciem dystansowali się od szarlatanów, błaznów i kuglarzy, sięgając po druk, aby dowieść użyteczności społecznej teatru oraz własnej erudycji. Za istotne trzeba uznać zmiany w stylistyce utworów. Z trzyaktowych komedii, charakterystycznych dla tradycji *dell'arte*, autor przeszedł do kompozycji pięcioaktowej wierszowanej, powołując się na autorytet mistrzów literackich, Moliere i Terencjusza. Podobnie dowodzili swojej erudycji aktorzy, których komedie, te drukowane, w większości aspirują do modelu utworu literackiego poprzez pięcioaktową kompozycję utworu oraz użycie prologu. I w końcu tak jak niezwykle zdolny i utalentowany aktor jedyną możliwość awansu zawodowego dostrzegł Goldoni w wyjeździe do Paryża. Paryska Comédie Italienne gwarantowała mu stałą i sowitą pensję w zamian za mniejszą liczbę komedii. Goldoni podążył śladami najsłynniejszych aktorów, takich jak Riccoboni, Collato i wielu innych, którzy po odniesieniu sukcesu w Wenecji, najbardziej prestiżowym, ale też trudnym, włoskim rynku teatralnym, wyruszyli do Paryża w poszukiwaniu lepszego życia. Goldoni, tak jak Riccoboni pełen nadziei na zreformowanie Comédie Italienne, poniósł na tym polu klęskę i znów musiał dostosować się do wymagań aktorów i pisać scenariusze *dell'arte*.

Metateatralne utwory Goldoniego, choć nie są to najlepsze dokonania autora, stanowią niezwykle interesujący korpus, który z jednej strony ukazuje reformę jako proces niejednorodny, pełen wzlotów i upadków, z drugiej zaś dobitnie ukazuje powiązania między poszczególnymi tekstami a kontekstem teatralnym i społecznym. Dowodzą także związków twórczości Goldoniego z tradycją siedemnastowiecznej dramaturgii aktorów. Autor stosuje różnorodne elementy tradycji *dell'arte*, czasem wiernie je odtwarza, a czasem modyfikuje w sposób oryginalny i zgodny z gustem epoki. Znajomość tego repertuaru zawdzięczał Goldoni swoim aktorom. Nie ulega wątpliwości, że w mniejszym lub większym stopniu postaci z komedii Goldoniego kryją

⁶ A. Scannapico, *Le edizioni dei testi*, w: S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011, s. 183–186.

⁷ R. Turchi, *Dedicatari toscani di Goldoni*, w: *Goldoni in Toscana*, „Studi Italianistici” 1993, nr 1–2, s. 7–40.

w sobie ducha i talent pierwszych odtwórców, którzy stanowili inspirację dla autora. W Truffaldinie ze *Sługi dwóch panów* żyje brawura słynnego wówczas w całej Europie Antonio Sacchiego, w *I due gemelli veneziani* – werwa Cesare D'Arbesa, w *Uczciwej dziewczynie* – patetyczne nuty Teodory Medebach, w *Mirandolinie* aż iskrzy się od dowcipu i wdzięku Maddaleny Marliani, a przykłady można by mnożyć.

Niewątpliwie to od włoskich aktorów zawodowych przejął Goldoni konstrukcję teatru w teatrze używaną przez nich dla budowania relacji z widzami. Korzystając ze swojego podwójnego statusu, działając na granicy fikcji i rzeczywistości, aktor stojący na scenie zwracał się do publiczności, aby poddać jej pod rozwagę podnoszone kwestie teatralne (prestż społeczny, kompetencje aktora, moralność komedii i inne). Widz stanowił dla Goldoniego istotny element produkcji przedstawienia teatralnego. Widz płacił i wymagał, co widać wyraźnie w akcie trzecim *Teatru komediowego*. Orazio, który prezentuje poglądy autora, nie znajduje żadnego argumentu na *dictum* widzów. Te relacje należy określić jako trudne. Goldoni szukał więc i wypracowywał kompromis między zmiennym i kapryśnym gustem widowni weneckiej a własną ambicją reformatorską. Za główny cel sztuk autoreferencyjnych należy uznać bezpośrednią komunikację z widownią w celu ukazania na scenie, w sposób efektowny i skuteczny, wszelkich dyskutowanych na forum publicznym kwestii teatralnych (*Teatr komediowy*), budowanie pozytywnego wizerunku dramaturga poprzez odwołanie się do uznanych autorytetów w dziedzinie literatury, nie tylko teatralnej (*Il Moliere*, *Terenzio*, *Torquato Tasso*), pozytywny wzorzec autora na usługach zespołów teatralnych (*L'avventuriere onorato*, *Il festino*, *Una delle ultime sere di carnevale*), ale także refleksję na temat aktora (*La cameriera brillante*, *Mirandolina*). Akcja promocyjna obejmowała także działanie na niekorzyść konkurencji, pośród sztuk metateatralnych znajdziemy więc i takie, które ośmieszają rywala (*Il poeta fanatico*, *I malcontenti*, *Teatr komediowy*) czy też obniżają rangę innych gatunków scenicznych (*L'uomo di mondo*, *La bottega del caffè*, *La figlia obbediente*, *L'Impresario delle Smirne*, *La scuola di ballo*). Widz musiał przede wszystkim dobrze się bawić w teatrze, widzieliśmy więc, iż Goldoni, fabularyzując sytuację teatralną lub tematyzując kwestie związane ze sceną, sprawnie wpisuje się zarówno w komediową tradycję *dell'arte* (*Teatr komediowy*, *La cameriera brillante*), jak i w ówczesny nurt literatury satyrycznej, której ostrze skierowane było między innymi na artystów scen (*L'uomo di mondo*, *La bottega del caffè*, *Mirandolina*, *La figlia obbediente*, *L'Impresario delle Smirne*, *La scuola di ballo*), ale także i poetów (*Il poeta fanatico*, *I malcontenti*).

Interesujący przykład stanowią trzy utwory biograficzne (*Il Moliere*, *Terenzio* i *Torquato Tasso*), które ukazują na scenie fragment życia trzech

uznanych autorytetów literackich. Zarówno starannie dobrane fakty, jak i sam wybór autorów stworzyły punkt odniesienia dla dokonania Goldoniego (reformy komedii, prestiżu społecznego osiągniętego dzięki zasługom oraz debatom nad językiem literackim). Wenecki komediopisarz zbudował oczywiście w tekstach misterną sieć aluzji, dzięki którym powstała widoczna paralela między życiem autora a bohaterem sztuki. Biografia znanych osób nie stanowiła dotychczas wątku komediowego, widzieliśmy, że w komediach aktorów pojawiały się odniesienia do nazwisk wybitnych postaci dla podniesienia rangi utworu. Niemniej wprowadzenie tej tematyki do utworów komediowych należy uznać za nowość w dramaturgii włoskiej. Wszystkie trzy zostają zdefiniowane jako komedie, choć w przypadku utworu *Terenzio* autor wyjaśnia, iż *commedia togata*, na której się wzorował, to rodzaj ówczesnej tragikomedii ze względu na wysoką rangę niektórych postaci oraz styl. O dziwo, w przypadku *Tassa* kwestie te całkowicie przemilczał. Wybór tematu oraz stylistyki nadawał tym utworom odmienną rangę. To nie były zwykłe propozycje repertuarowe, skierowane do szerokiej widowni, lecz próba poszukiwania wsparcia dla swojej reformy we wpływowym kręgu opiniotwórczym również i poza Wenecją. Autor nie mógł całkowicie zignorować szerokiej publiczności swoich teatrów, dlatego też w każdym z tych utworów znajdziemy wątek miłosny z obowiązkowym szczęśliwym zakończeniem. Goldoni traktował te sztuki inaczej niż wszystkie inne, w swoich *Pamiętnikach* poświęcił im dużo miejsca, dokładnie opisując genezę każdej z nich. Historie te, wymyślone, a przynajmniej mocno zmanipulowane, mają usprawiedliwić i podkreślić przede wszystkim odmienną stylistyczną tych komedii (kompozycja pięcioaktowa wierszem, a w przypadku *Terenzia* także i prolog). Znaczącą rolę tych sztuk w polityce repertuarowej Goldoniego potwierdza przedstawiony we wspomnieniach opis genezy tych utworów. Dwie pierwsze sztuki powstały poza Wenecją, dla zaspokojenia odmiennych i, jak pisze autor w *Pamiętnikach*, dużo bardziej wyrafinowanych gustów mieszkańców Turynu oraz Bolonii. Ci pierwsi doceniali przede wszystkim komedie Molierowskie, a ci drudzy słynęli z miłości do autorów klasycznych, aby więc podbić ich serca, autor napisał sztuki, naśladowując styl Moliere'a oraz Terencjusza. *Il Moliere* rzeczywiście po raz pierwszy został wystawiony w Turynie, ale jak widzieliśmy w listach dramaturga, opis turyńskiej publiczności nie do końca się zgadzał z późniejszą wersją z *Pamiętników*. Natomiast *Terenzio*, wbrew temu, co pisał autor, miał swoją premierę nie w Bolonii, lecz w Wenecji. *Torquato Tasso* zaś, napisany dla weneckiej widowni, która niezwykle ceniła tego autora, skierowany był przede wszystkim do krytyków Goldoniego z Akademii dei Granelleschi, lecz wybór tematu miał zyskać mu przychylną szerokiej rzeszy widzów. W *Pamiętnikach*, oprócz genezy tych utworów, autor przedstawił dokładne

streszczenie sztuk *Terenzio* oraz *Torquato Tasso*, krótkie komedii *Il Moliere*, gdyż została już wcześniej przetłumaczona na język francuski. Biorąc pod uwagę, iż wspomnienia autora powstały z myślą przede wszystkim o czytelniku francuskim, nie powinna dziwić tak duża staranność w prezentowaniu tych właśnie utworów, które mogły przedstawić Goldoniego jako poważnego reformatora teatru włoskiego, a nie tylko autora fars oraz scenariuszy *dell'arte*. To wyraźnie ukazuje, jak wenecki komediopisarz dbał o budowanie swego wizerunku także i we Francji.

Teatry weneckie działały jak fabryki, zespoły musiały więc produkować jak najwięcej przedstawień, aby się utrzymać na tym prestiżowym, ale i wymagającym rynku. Metateatralne utwory Goldoniego ukazują dramatyczne wręcz zmagania autora w walce o przychylność widza w długotrwałej weneckiej „wojnie teatrów”.