

LINGUA E LINGUE
NEL TEATRO ITALIANO

a cura di
Paolo Puppa

Contiene saggi di

Carmelo Alberti, Alberto Bentoglio, Roberto Cuppone,
Mariano D'Amora, Joseph Farrell, Pietro Gibellini,
Antonia Lezza, Gaetana Marrone, Paola Martinuzzi,
Gilberto Pizzaniglio, Paolo Puppa, Anna Sica,
Stefania Stefanelli, Piernario Vescovo

€ 22,00



LINGUA E LINGUE NEL TEATRO ITALIANO

BULZONI

LINGUA E LINGUE
NEL TEATRO ITALIANO

a cura di
Paolo Puppa



BIBLIOTECA DI CULTURA / 692
BULZONI EDITORE

LINGUA E LINGUE
NEL TEATRO ITALIANO

a cura di
Paolo Puppa

BULZONI EDITORE

INDICE

PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari, Venezia)	
<i>Piccola Introduzione</i>	p. 9
PAOLO PUPPA	
<i>Lingua del torchio e lingua del corpo</i>	» 11

AREA VENETA

PIERMARIO VESCOVO (Università Ca' Foscari, Venezia)	
<i>Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro</i>	» 35
PAOLA MARTINUZZI (Università Ca' Foscari, Venezia)	
<i>Plurilinguismo nel Théâtre Italien di Gherardi</i>	» 65
CARMELO ALBERTI (Università Ca' Foscari, Venezia)	
<i>Lingue per i comici nel teatro di Goldoni</i>	» 83
GILBERTO PIZZAMIGLIO (Università Ca' Foscari, Venezia)	
<i>Lingua e strutture del tragico nel neoclassicismo veneto</i>	» 105
ROBERTO CUPPONE (Università degli Studi, Genova)	
<i>Dal Teatro Veneto all'Italia, e ritorno</i>	» 119

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-243-1

© 2007 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

AREA MILANESE

ALBERTO BENTOGGIO (Università Statale, Milano)	
<i>Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario</i>	p. 167

AREA ROMANA

PIETRO GIBELLINI (Università Ca' Foscari, Venezia)	
<i>Sul teatro romanesco, in prosa e in versi</i>	» 191

AREA NAPOLETANA

ANTONIA LEZZA (Università degli Studi, Salerno)	
<i>Da Petito ad Eduardo. Dal testo alla scena</i>	» 213
GAETANA MARRONE (Princeton University, NJ)	
<i>La realtà linguistica regionale diventa storia: Francesco Rosi metteur en scène di Eduardo</i>	» 243
MARIANO D'AMORA (Royal Holloway University, Londra)	
<i>Per una drammaturgia napoletana nel terzo millennio: il teatro di Giuseppe Patroni Griffi</i>	» 255

AREA SICILIANA

JOSEPH FARRELL (University of Strathelyde, Glasgow)	
<i>Il Vecchio e il Giovane: incontri e scontri nel teatro siciliano</i>	» 281
ANNA SICA (Università degli Studi, Palermo)	
<i>La drammaturgia degli emarginati nella recente scena siciliana</i>	» 303
STEFANIA STEFANELLI (Scuola Normale Superiore, Pisa)	
<i>I linguaggi del teatro di narrazione</i>	» 331

PAOLO PURPA

PICCOLA INTRODUZIONE

Non ci sono più commediografi in Italia a tempo pieno. In passato, si pensi al periodo autarchico tra le due guerre, circolavano scrittori di teatro dediti a sfornare copioni a compagnie di giro per circuiti e pubblici molto motivati. Oggi invece chi scrive testi di parole fa anche e soprattutto un altro mestiere. Innanzitutto, l'attore, nei casi fortunati in cui i due momenti, scrittura ed esecuzione, appartengano alla stessa fonte. Oppure lavora part time in televisione o al cinema come sceneggiatore. O ancora fa il letterato, l'intellettuale, ogni tanto tentato dalla ribalta. Insomma, nessuno oserebbe nella propria carta d'identità o nell'epitaffio firmarsi "drammaturgo". All'estero, invece, è possibile. Tanto più che la nostra scena, in grado nei suoi secoli d'oro di esportare nel mondo il melodramma, la maschera e la scenografia, ovvero canto, gesto e immagine, appare fragile nella parola scritta, con rari titoli capaci di passare il confine. Di fatto siamo privi di una drammaturgia nazionale e popolare, i due termini essendo da noi inconciliabili. A sua volta le istituzioni – si pensi agli Stabili – tendono ad escludere l'autore vivente, (altrove viceversa, specie se adolescente, protetto e coltivato), e con rare eccezioni, dalle proprie strategie. Il volume che segue, nato ai bordi di un Convegno internazionale tra amici su lingue e dialetti in scena, organizzato dal mio Dipartimento di Storia delle Arti nell'Ateneo veneziano in collaborazione proficua colla Fondazione Cini, intende proprio provare a far luce sulla resistenza profonda da parte del sistema italiano a lavorare sul repertorio, vecchio e nuovo, trasformando appunto il nuovo in tradizione. Si tratta di un viaggio in Italia, una rapsodica escursione che analizza momenti auratici, felici sinergie tra ribalta e sala, dove nella dialettica tra vocabolari diversi è la drammaturgia dell'attore ad esaltarsi, la sola dotata alle spalle di un retroterra autorevole e la sola coniugata al presente con risposte confortanti nella placca giovanile. La costante, in

CARMELO ALBERTI

LINGUE PER I COMICI NEL TEATRO DI GOLDONI

Nel Settecento sui palcoscenici dei teatri si confrontano più sistemi d'invenzione linguistica, a partire da quelli che nel secolo precedente hanno raggiunto un alto grado di convenzionalità e un sicuro processo di diffusione, anche al di fuori dai confini nazionali. Si sviluppa e, gradualmente, s'incrina la prassi interpretativa che abitualmente si chiama *Commedia dell'Arte*, o commedia italiana all'improvviso, mentre vanno a buon fine molte sperimentazioni sulla pratica per rappresentare il melodramma. La vicenda evolutiva di entrambe le forme dimostra come sia possibile agevolare fenomeni d'interrelazione e di prestito reciproco, nel momento stesso in cui sul versante europeo maturano le soluzioni sceniche di matrice borghese (dramma serio, teatro civile, e così via). È utile ricordare, per quanto riguarda il primo fenomeno, come all'inizio del Settecento gli esperimenti riformistici dell'attore Luigi Riccoboni, in arte Lelio, al di là del tentativo di codificare l'arte dei commedianti, modifichi ed esporti in Francia una struttura comico-linguistica in grado di unire una pluralità di materiali teatrali. Invece, la lingua dell'opera per musica da un lato si misura con la soluzione di Metastasio, dall'altro in area napoletana recupera l'invenzione strutturale che fa nascere l'opera buffa.

Un esempio della contiguità dei due modelli, e in genere dell'idea di teatro come un groviglio trasversale di generi che hanno come fine la rappresentazione, è offerto dal resoconto di un erudito-viaggiatore, il Presidente Charles de Brosses, nel suo *Viaggio in Italia*. Nella *Lettera LI*, mentre tenta di ricomporre a suo modo l'incompatibilità tra opera francese e opera italiana, de Brosses descrive senza soluzione di continuità esperienze e episodi teatrali che vanno dalla tragedia per musica al dramma serio, dalla commedia recitata al dramma giocoso. In merito al «recitare improvvisando», osserva come «il gesto e l'inflessione della voce si

sposano sempre col contenuto del discorso; gli attori vanno avanti e indietro, discutono e agiscono come se stessero in casa loro»¹. Per quanto riguarda l'opera italiana, invece, segnala come nel continuo variare, anno dopo anno, delle composizioni e degli interpreti rimane costante la presenza di «tre o quattro voci di soprano e un contralto, maschi o femmine, oltre ad un tenore per le parti di re. Le voci di basso non si usano: sono rare e poco apprezzate. Se ne servono solo nelle farse, dove il ruolo del comico è di regola sostenuto da un basso»². Insomma, per l'osservatore francese le varianti del canto italiano concorrono a rendere l'ampia gamma di espressioni e il sentimento naturale dell'azione teatrale e della recitazione degli attori.

Mentre sul versante dell'arte comica in Italia, lungo un arco di tempo più ampio, tra interpretazione e ruolo si determina una corrispondenza riconosciuta e accettata, per niente statica, poiché ammette slittamenti e confronti dentro e fuori dalle aree canoniche di innamorate, vecchi e servi, in campo operistico, nel Settecento, non si è raggiunta ancora la coesione tra ruolo e registro vocale³. Emerge, comunque, un intreccio di elementi scenici e forme linguistiche che maturano, sopra-

¹ Charles de Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739-1740), Roma-Bari, Laterza, 1992, *Lettera LI*, p. 580.

² *Ivi*, p. 585.

³ «Il rapporto ruolo/registro non è comunque da intendere in senso rigido; lo spettacolo dell'opera è ancora costituito da una serie di unità discrete e adattabili, se non addirittura intercambiabili [...]». Per questa caratteristica elasticità, il registro vocale assume dunque una funzione «drammatica» ben diversa da quella, ad esempio, dell'opera romantica [...]. Nell'opera seria settecentesca, d'altra parte, il cantante protagonista stabilisce un rapporto piuttosto continuo con i propri ruoli drammatici. Un primo uomo o una prima donna assumono generalmente lo stesso ruolo in allestimenti successivi di uno stesso testo drammatico, indipendentemente dal fatto che la musica cambi. Questa particolarità rivela ad un tempo il carattere per così dire accessorio del testo musicale e la centralità del rapporto voce/personaggio: laddove per «voce» si intende non già un tipo o un registro vocale, ma la voce particolare di questo o quel virtuoso, ed il «personaggio» è il prodotto di un rapporto protetto fra attore e testo (attraverso partiture diverse), un rapporto che genera quindi un'identificazione di qualità particolarissima fra interprete e ruolo». (Sergio Durante, *Il cantante, in Storia dell'opera italiana. Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T., 1987, vol. IV, pp. 388-389).

tutto nelle zone in cui è possibile misurare in tempo reale la possibilità di comunicazione tra rappresentazione e gradimento degli spettatori: l'ambito veneziano è, in tal senso, un laboratorio fortemente significativo, per l'impulso che in più settori produce l'interferenza dei generi e l'incremento dei professionismi, nonostante le preoccupazioni dei letterati, spesso arroccati nella difesa della supremazia poetica.

Gli interventi volti a determinare l'ideazione di un ventaglio di lingue teatrali riguardano, pertanto, la possibilità di condensare la corrispondenza dapprima tra espressione e ruolo e dopo, a metà secolo, tra interpretazione e carattere. I processi di trasformazione agiscono, talvolta, in modo indiretto, come accade con il funzionamento della parodia, un genere che sviluppa insieme un gioco contestuale e anti-contestuale⁴. Oppure si tende ad incrementare l'azione metaforica, attraverso la quale si ragiona sulle incongruenze della teatralità, portando in scena le abitudini del teatro; tale azione è per lo più affidata alla forma intermezzo, che semplifica le presenze recitative e appiana il peso dei ruoli, rendendoli riconoscibili fuori dal proprio schema, anche fuori dall'impianto dell'opera, pur sfruttando i modi operistici, in direzione del cantato-recitato.

Così Metastasio può inserire nel suo primo dramma *La Didone abbandonata* (Napoli 1724), rappresentato a Venezia nel 1725 al Teatro di San Cassiano, un intermezzo a due personaggi dal titolo *L'impresario delle isole Canarie*, musicato da Tommaso Albinoni, e poi rielaborato da altri musicisti, come succede di solito nel corso del Settecento. Dorina, cantatrice, incontrando Nibbio, impresario delle Canarie, che la vuole ingaggiare per cantare nella sua patria, avanza una «difficoltà»:

DORINA È questa:
io la lingua non so di quel paese,
e non m'intenderanno.

NIBBIO Ehi! Non si prenda affanno:
il libretto non dev'essere capio,

⁴ Cf. Carmelo Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 89-97.

il gusto è ripulito,
e non si bada a questo,
si canti bene, e non importa il resto.

DORINA Nelle arie io son con lei,
ma ne' recitativi è un'altra cosa.

NIRBIO Anzi in questi potrà
Cantar con quella lingua che le pare,
ché allor, com'ella sa,
per solito l'udienza ha da ciarlare⁵.

L'evoluzione di tale procedimento obliquo si rafforza per effetto dei meccanismi dell'opera buffa, altrimenti detta commedia in musica, dramma giocoso, opera comica⁶. Insomma, al di là dell'eterno dibattito sulla superiorità del tragico e sul primato della poesia sulla musica, si fanno strada i presupposti di un discorso sulla consistenza delle lingue teatrali, uno stato che si confronta con la continua mutazione del metacato lagunare, al punto che nella seconda parte del secolo XVIII la ripresa dei due linguaggi, quello relativo al teatro recitato e quello del melodramma, si misura con un ulteriore aggiustamento dei ruoli scenici di cantanti e di interpreti. Mentre nelle grandi corti europee l'italiano è la lingua della musica, nella roccaforte veneziana si può osservare una tendenza alla specializzazione in ciascun teatro che agisce in città.

Inoltre, lo stile e le modalità che s'affermano in laguna si precisano, anche con il contributo determinante di Carlo Goldoni, attraverso un'implicita «drammaturgia di Venezia»⁷, apprezzata e richiesta dagli

⁵ Pietro Metastasio, *L'imprendario delle isole Canarie ovvero La cantante e l'imprendario*, in *La cantante e l'imprendario e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia, presentazione di Roberto De Simone, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 62.

⁶ «La commedia in musica [...] attira su di sé l'interesse per mezzo dell'intermezzo, la singola *pièce* deve essere nuova e sorprendente, mentre è la musica che dà voce a ciò ch'è consueto, familiare e collettivo; essa non interpreta l'azione, ma la avvolge e la sostiene» (Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 256).

⁷ «[Goldoni] costruisce, anno dopo anno, in un contesto culturale ricco di problemi e di contrasti, di aperture e di contraddizioni, una sorta di concreta, originale

spettatori e dai visitatori di altre nazionalità. Da giovane Goldoni ha svolto il proprio apprendistato a contratto con alcuni professionisti della teatralità musicale, tra i quali Domenico Lalli e Anton Francesco Gori⁸. Ma il veneziano è pure un avvocato del foro veneto. Sotto tale veste apprende la lingua giuridica e le tecniche della retorica forense, contigua al teatro, come dimostra la precedente produzione di commedie cittadinesche veneziane che annoverano tra gli autori anche uomini di legge⁹.

Goldoni agisce sulla scia di alcune esperienze innovative, sia sul piano politico, sia in ambito letterario: si è visto ampiamente quanto importino nella sua carriera teatrale l'amicizia di patrizi sapienti, l'attenzione di uomini eruditi e la vicinanza di tanti intellettuali riformatori. Non meno importante è il fatto che lo scrittore segua attentamente l'evolversi della cultura europea, a partire da quella francese. Di fronte ad un effettivo ampliamento della diffusione culturale e ad un rapido mutamento del gusto, per il commediografo diviene predominante il dialogo con gli spettatori, a tutti i livelli. La sua concezione della teatralità si esprime oltre la zona della scena, tesa a stabilire una forma di comunicazione ininterrotta, ad ogni costo, attraverso la quale è possibile dimostrare l'importanza della lingua parlata rispetto a quella scritta.

Fo sapere agli esteri ed ai posteri che i miei libri non sono testi di lingua, ma una Raccolta di Commedie; che io non sono un accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente, e che tutto il mondo può capire quell'italiano stile di cui mi ho servito, che il Padre

Drammaturgia di Venezia (se posso prendere l'immagine dal titolo di una notissima opera di Lessing) fatta di opere e di continui interventi sulla sua opera, di scatti in avanti, di fine, di costanza persuasiva». (Mario Baratto, *La letteratura teatrale in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 41).

⁸ Domenico Lalli è lo pseudonimo di Sebastiano Bianciardi, avventuriero e viaggiatore vissuto dal 1679 al 1741, attivo come autore di libretti per il Teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia dal 1727 in poi. Antonio Gori (1691-1757), che si firma con lo pseudonimo Goanto Rino, è poeta della compagnia di Giuseppe Inzer al Teatro San Samuele, librettista, tra l'altro, dell'opera *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, rappresentata nel 1732 e nel 1734.

⁹ Cfr. Carmelo Alberti, *Goldoni*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 72-78.

Barbò mi favorisce col suo benemerito *Torto e dritto*; che i Fiorentini medesimi familiarmente parlando non osservano le regole del Buommattei; e che essendo la Commedia una imitazione delle persone che parlano, più di quelle che scrivono, mi sono servito del linguaggio più comune, rispetto all'universale italiano. Circa al nostro vernacolo veneziano, so che me n'intendo bastantemente per credere che sia scritto come si parla. Ho fatto moltissime spiegazioni dei termini meno intesi comunemente, per intelligenza degli esteri, in alcune delle prime Commedie, ma supponendo i lettori da quelle istruiti, ho lasciato di replicare le spiegazioni medesime nelle posteriori¹⁰.

La lingua teatrale di Goldoni, come si va evolvendo nel corso della sua carriera artistica, è soggetta ad una combinazione di scritto-parlato, sottoposta ad attenzioni di natura letteraria, ma segnata da espressioni veneziane, regionalismi di area lombarda, francesismi, eloquio toscano; nello stesso tempo, risente delle influenze del romanesco e del melodrammatico. Si sa che il veneziano è un parlato liberato dalle regole grammaticali, adattato ad uso mercantile, alla pratica giuridica, all'attività amministrativa, alla cultura e alla scienza, all'attività di spettacolo¹¹.

In Goldoni il veneziano possiede l'autonomia di una lingua d'uso, strettamente legata allo spazio urbano, che nell'immaginario dell'età moderna è già Venezia città-teatro e città del teatro, insieme. Il "lingua-zo" della patria nativa, alla stregua di un idioma materno, è funzionale a descrivere un'idea di naturale che tiene conto del comportamento dei cittadini e dei forestieri, delle varie categorie sociali, della moralità e dei vizi, dell'amore e del disordine.

Insomma, pare che Goldoni desideri dare alla sua ricerca sulle espressioni del teatro una coerenza tale da ripagarlo dai continui rifiuti

¹⁰ Carlo Goldoni, *Agli umilissimi signori associati alla presente edizione fiorentina*, prefazione all'ed. Paperini, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ottolani, Milano, Mondadori, 1935-1969, vol. XIV (1969²), p. 465. Il libro di Daniello Barbò, *Il torto e il dritto del non si può*, pubblicato a Roma nel 1965, si schiera contro i puristi e a favore della libertà linguistica da parte degli scrittori. Benedetto Bommattei è il sacerdote fiorentino autore di una grammatica della lingua toscana.

¹¹ Cfr. Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 90-93.

di essere accolto nella sfera dei letterati. Conta per la riuscita del progetto la sincronia di sperimentazione tra le varie forme poetiche e teatrali, dalla librettistica alla tragicommedia, dai canovacci alla molteplicità delle commedie, da quelle popolari per le ultime sere di carnevale ai lavori drammatici per le recite in villa, e così via. Alla base rimane una tendenza a codificare l'incessante invenzione linguistica sotto l'egida del teatro sonoro, che permette di verificare dal palcoscenico la tenuta della sua comunicabilità.

E l'attenzione di Goldoni creatore di lingue si prolunga dall'età della riforma, attraverso l'affermarsi del "carattere" e mediante il lavoro ciclico sulla tenuta di alcuni ruoli, soprattutto quelli dei Pantaloni¹², di Rosaura-Teodora Medebach e di Corallina-Maddalena Mariani, per approdare, dopo l'amara ideazione dei personaggi crudi e negativi degli anni '50, alla lingua corale che fa riferimento a contesti territoriali, come nelle *Baruffe chiozzotte*, alla micro-società delle *Massere* e della *Casa nova*, al tono poetico-musicale del *Campielo*, ai gruppi chiusi, ora commerciali, come avviene con *I rusteghi*, ora artigianali in *Una delle ultime sere di carnevale*, ora conflittuali nel *Sior Todero brontolón*.

Nella produzione goldoniana emerge presto una testualità contrassegnata da lingue speciali, che si riferiscono a figure e a situazioni particolari (*La vedova scaltra*), a zone di Venezia (*La putta onorata* e *La buona moglie*), oppure a manie (si pensi alla lingua delle anticaglie nella *Famiglia dell'antiquario*), addirittura a una parola-personaggio, come per Don Marzio nella *Bottega del caffè*, e così via, progressivamente verso l'incontro con il francese di Molière e, più oltre con quello del Théâtre Italien.

Sul piano della tecnica interpretativa, poi, la fantasia di Goldoni, che è particolarmente attenta alle doti di ciascun attore, sollecita gradualmente il passaggio dalla recitazione all'improvviso alla definizione del carattere, offrendo sbocchi non consueti ai ruoli della vecchia Commedia dell'Arte e definendo per ciascuna parte un'inedita funzione sociale.

Quando *La donna di garbo* va in scena nel 1743 al Teatro di San Samuele, lo spettatore attento s'accorge d'avere davanti un carattere sin-

¹² Cfr. Pietro Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esecda, 1997.

golare. Il retroscena che conduce al risultato creativo svela quanto sia rigido il sistema rappresentativo: nel 1742 si era aggiunta agli altri comici della compagnia di Giuseppe Inzer la servetta fiorentina Anna Baccherini.

Osservai recitare la Baccherini servetta; e mi piacque il suo spirito e la sua maniera; e quantunque non fosse che principiante, vidi che, bene istruita ed aiutata da qualche buona commedia, poteva figurare assai bene. Questa era una giovane più bella e non meno scaltra della Passalacqua. Si accorse ch'io aveva per lei qualche stima, ed impiegò tutta l'arte per guadagnarmi. Io era allora ammogliato, e il dover d'uno onesto e di buon marito mi obbligava a pensare e a condurmi diversamente; ma ciò non m'impediva, che ne' comici miei lavori non distinguessi quella persona che più mi piaceva; e divisai di formar questa donna secondo il sistema che aveva in capo, e che non aveva ancora potuto a modo mio soddisfare¹³.

Per uno strano destino Anna muore improvvisamente nello stesso 1743 e non fa in tempo a recitare la parte di Rosaura della *Donna di garbo*, testo che Goldoni ha immaginato per lei. La parte spetterebbe alla prima donna Andriana Bastona, detta Bastona vecchia per distinguerla dalla figlia Marra, la stessa attrice che aveva contestato l'attribuzione ad una Colombina del ruolo che spettava alla prima innamorata. Il duro incrocio di veti fa sì che la commedia abbia una prima rappresentazione solamente nel 1747 a Livorno con Teodora Medebach nei panni della protagonista.

Sfruttando l'attitudine dei servi al travestimento e provando a farle cambiare «abito e linguaggio»¹⁴, Goldoni vorrebbe sperimentare con la

¹³ Carlo Goldoni, *Prefazioni Pasquali*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. I (1959³), XVII, pp. 749-750.

¹⁴ «Tutte le servette de' comici erano in una specie di obbligazione di rappresentare *La serva maga*, *Lo spirito folletto* ed altre simili commedie dell'arte, nelle quali la servetta, cambiando di abito e di linguaggio, sostiene vari differenti personaggi e caratteri; ma vi vorrebbe realmente quell'arte magica che si finge in tali commedie, per sostenerli con verità e ragione; e ordinariamente non riescono che azioni sconcie e forzate, cat-

Baccherini la moltiplicazione di differenti caratteri, una condizione che di fatto provoca più di uno spostamento da una tipologia comica all'altra, giustificando il procedimento con una metamorfosi generata da una vendetta amorosa.

Pensando e ripensando, fu allora che mi cade in mente *La donna di garbo*, una donna che, bisognosa di amicizie e di protezioni, cerca d'insinuarsi nell'animo delle persone, secondando le passioni ed i caratteri di ciascheduno, e trasformandosi quasi in tante differenti figure, quanti sono coloro coi quali deve trattare¹⁵.

Si tratta, dunque, di rendere possibile uno sconvolgimento di ruolo, compiuto alla luce del sole, senza rinnegare la novità della Colombina che si addossa la parte di Rosaura. La vicenda basterebbe da sola a giustificare lo stravolgimento della gerarchia interna alla compagnia, visto che la commedia sviluppa ancora una volta una trama d'amore e di tradimento, come dimostra il lungo racconto dell'antefatto che nella scena prima del primo atto la protagonista offre a Brighella, servo in casa del Dottore¹⁶. Infatti, Rosaura, figlia di una povera lavandaia, è diventata

tive scene di commedie peggiori. Non si potrebbe, dico fra me stesso, far sostenere ad un personaggio diversi caratteri senza il sognato soccorso della magia? A che serve il mangiamento degli abiti? A che serve la varietà de' linguaggi? [...] Ma come far sostenere ad un personaggio più e diversi caratteri in una stessa commedia, salvando la verità, la simiglianza, la ragione e la buona condotta?» (*Ivi*, p. 750).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ «BRIGHELLA – Donca sto vostro amante l'è bolognese?

ROSAURA – Non solo è bolognese. Maravigliatevi, o Brighella: egli è di questa casa, in cui siamo; è figlio del signor Dottore, già vostro ed ora anche mio padrone.

BRIGHELLA – Come? El signor Florindo?

ROSAURA – Appunto: Florindo è colui che mi ha ingratamente tradita [...]; e se non giungo a possederlo, voglio almeno precipitarlo. Tutti gli animali si servono di quelle arme che la natura ha loro somministrare per difendersi da' nemici: per esempio: il bue si val delle corna, il cavallo de' piedi, il cane de' denti, il gatto delle unghie, l'istrice delle spine, gli uccelli del rostro e la pulce dell'agilità ne' suoi mori. L'uomo si serve dell'autorità che si è usurpata sopra di noi, e noi della finzione ch'è la dote più bella del nostro sesso, in cui consiste la maggior forza che vaglia a ribattere la superchieria degli

orgogliosamente una «donna di garbo»: il cambiamento è avvenuto perché, mentre rassetta le camere, ha saputo orecchiare ciò che studiavano gli studenti di Pavia, apprendendo per istinto a ragionare di dottrina e scienza.

Quando giunge a Bologna, nella casa del Dottore, padre del traditore Florindo, ciascuno si rivolge a lei per avere consigli di natura legale, per vincere al lotto o per risolvere questioni di cuore. È facile immaginare l'amara sorpresa di Florindo quando, tornato a casa insieme ad Isabella sua promessa sposa, trova colei che ha sedotto e abbandonato e che adesso vuole vendicarsi. Il giovane è davvero sorpreso e non sa che pesci pigliare; dapprima prova a tergiversare, per guadagnare tempo, quindi passa alla minacce, ma ogni volta si scontra con la solida fermezza della donna¹⁷.

A ben guardare, al di là della convenzione del genere commedia, è facile scorgere la prova che una donna sostiene non solo per riconquistare l'amante perduto o il seduttore fuggito, ma piuttosto per compiere un viaggio che somiglia ad una iniziazione e che la spinge verso l'autonomia civile e morale. Dopo aver fatto tesoro dell'esperienza di vivere, il personaggio della servetta mostra così di saper agire in ogni situazione, a cominciare dall'ambito familiare, attraverso la padronanza delle lingue fondamentali. Si tratta, insomma, di un'innovazione pensata sopra le doti di un singolo attore, ma poi destinata ad essere affidata alla pagina e all'arte degli interpreti futuri.

Anche *La bottega del caffè* propone uno schema flessibile, che assegna una maggiore libertà all'interprete durante la rappresentazione e un

nomini», (Carlo Goldoni, *La donna di garbo*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. I, pp. 1025-1026, atto I, scena 1).

¹⁷ ROSAURA — Come! Minacce ancora? Indiscreto, incivile, così trattate chi tante prove della sua fede vi ha date? barbaro! Così ricompensate il mio affetto? Almeno mi compaiste, chiedeste almeno perdono. Ma no, ostinato, perverso, mi odiare, mi deridete, mi maltrattate. Ma senti, senti, spietato, saprò vendicarmi. Sarò una furia per tormentarti. No, che un torto sì grande non si può soffrire». (*Ivi*, p. 1064, atto II, scena 14).

successivo controllo nella fase della stampa, fino ad una mutazione linguistica e, talvolta, ad una modifica nell'impianto¹⁸.

Quando composi da prima la presente Commedia lo feci col Brighella e col l'Arlecchino, ed ebbe, a dir vero, felicissimo incontro per ogni parte. Ciò non ostante, dandola io alle stampe, ho creduto meglio servire il Pubblico, rendendola più universale, cambiando in essa non solamente in toscano i due Personaggi suddetti, ma tre altri ancora, che col dialetto veneziano parlavano¹⁹.

Così Brighella diviene Ridolfo, caffettiere, ed Arlecchino si trasforma nel garzone Trappola, passando da una ideazione più prossima all'ambientazione veneziana ad un parlato universale, compatibile con una visione letteraria e giustificata dal desiderio di un assorbimento della presenza delle maschere. Gli altri personaggi sembrano irretiti da un'altra confusione, quella prodotta dalla lingua del sentimento e delle manie. Spicca l'inequo vocabolario di Don Marzio, quella che nelle ultime battute acquisterà un timbro estraneo all'universo della piazzetta, trasformata dal disappunto e dal sentirsi espulso dal campello.

¹⁸ Ciò avviene, soprattutto, con le commedie pubblicate dall'editore Bettinelli (il primo tomo apparve nel settembre del 1750), dopo il contrasto che spinge Goldoni a stampare le sue opere presso l'editore Paperini a Firenze, a partire dalla primavera del 1753, e in seguito a curarne l'intero catalogo presso l'editore Pasquali a Venezia, a cominciare dal 1761. Cfr. Giovanni Da Pozzo, *La rielaborazione delle commedie di Goldoni*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittoria Branca e Nicola Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol. II, pp. 543-65; Pietro Spezzani, *Il Goldoni traduttore di se stesso dal dialetto alla lingua*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», II, 1977, pp. 277-324.

¹⁹ *L'autore a chi legge*, in Carlo Goldoni, *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 1994, p. 73. La commedia è pubblicata nel 1753 quasi contemporaneamente nel tomo IV dell'edizione Bettinelli e nel tomo I dell'edizione Paperini. La nuova versione, al di là dell'esigenza di una maggiore universalità, segnala i motivi di dissenso con Girolamo Melebach, che pubblica i testi senza l'approvazione dell'autore e pare, ma non è provato, con l'intervento di Chiari, dal 1753 diventato il nuovo poeta comico della compagnia.

Alla fine della stagione 1751-52, per quattro sere consecutive, Carlo Goldoni propone al pubblico del Teatro Sant'Angelo *Le donne gelose*, commedia «veneziana, venezianissima», allestita dalla compagnia Medebach, animata dalla presenza di Maddalena Raffi Marliani, da poco rientrata nella *troupe*. Sia l'azione drammatica, sia l'impianto linguistico contribuiscono a valorizzare le varianti della gelosia e dei suoi riflessi sul contesto economico e sociale della città.

Nei *Mémoires*, quando rammenta *Le donne gelose*, l'autore offre al lettore una chiave d'approccio atipica, dichiarando di aver composto un lavoro adatto a un pubblico non assiduo, una commedia da offrire agli spettatori che si recano a teatro per divertimento «una delle ultime sere di carnevale». Si tratta di una «pièce vénitienne», che può creare problemi di comprensibilità oltre l'area territoriale a cui è destinata.

Dopo aver annotato nella prefazione che a Venezia «fu applauditissima», conclude sostenendo che «dove non sia ben intesa, non può avere la stessa sorte. Il tempo farà conoscere la verità»²⁰. Da un lato, quindi, offre una giustificazione di natura sociologica: la pièce è destinata ad un pubblico occasionale, che per distrarsi ha bisogno di restare nell'ambito della propria tradizione linguistica. Dall'altro, il commediografo rilancia, oltre i limiti del pretestuoso, una composizione ben congegnata.

Il dubbio sulla comprensibilità della commedia appare artificiale, una scusa utile per rilanciare l'ammissibilità di un lavoro sul testo, che superi il limite della rappresentazione. È facile comprenderne la ragione: il meccanismo è talmente collegato alla lingua che, alterando quest'ultima, ne risulterebbe profondamente mutato il senso. Tanto più che l'ambientazione, alla stregua di uno spazio deputato, ha una precisa e puntigliosa localizzazione all'interno della città lagunare: è la Venezia che si sviluppa tra la Frezzeria e il Ridotto, che comprende il Liston delle maschere, il luogo privilegiato degli spassi carnevaleschi, che è anche quello degli affari²¹.

²⁰ Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge*, premesso a *Le donne gelose*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. IV (1955³), p. 358.

²¹ Al centro del testo sta Lugrezia, vedova giovane e brillante, a cui corrisponde una coraiità di personaggi, che compongono un ambiente di popolari e di com-

Nella commedia la maldicenza, oltre a disegnare in negativo il soggetto, tende a tradursi in sistema linguistico. Basta osservare come agiscono le figure femminili, totalmente protese a esagerare le «malefatte» di Lugrezia. In loro cresce il timore che l'attività della vedova, giudicata poco onesta, possa sconvolgere o inquinare la routine familiare. I mariti delle donne sospettose sono frequentatori della sua casa: Sior Boldo si reca da lei più volte alla settimana e per causa sua ha persino picchiato la moglie. La gelosia, che può considerarsi uno stato di disagio personale, si trasforma in insidia affettiva. Il tempo è quello del Carnevale, della festa-trasgressione che entra ed esce allegramente dalla commedia.

Un intreccio, sviluppato in chiave di contrappunto, rispetto ad una lingua-ambiente perfettamente definita, lascia emergere l'immagine della vita di ogni giorno; così, il litigio che scoppia tra i due fronti femminili, nell'atto secondo (scene XIX-XX), uno scontro ai limiti del bozzettismo tra Lugrezia, Tonina e Giulia, rinvia ad una miriade di considerazioni morali e sociali: dalle parole emerge un tracciato gestuale ambiguo perché, mentre si dice, si allude a qualcosa d'altro, al punto che l'espressione e gli atti rendono esplicito ciò che il dialogo non esprime.

TONINA – La va tanto drio, che bisognerà po che parla.

LUGREZIA – Via, la diga.

TONINA – Mio mario vienlo mai da elà?

cianti, occupati a trafficare per affermarsi socialmente. Pertanto, persino la gelosia oltrepassa la sfera affettivo-sentimentale e diventa giudizio sullo stato sociale e sul comportamento dei singoli. Lugrezia, sebbene non entri subito in scena, diviene immediato argomento di conversazione per il gruppo delle donne maldicenti: è malvista perché è riuscita ad emanciparsi dalle maglie della categoria delle pettegole. Pur essendo la vedova di uno speciale, appare presuntuosa e in più vive nell'abbondanza, mentre quando è vivo il marito non appariva affatto. Adesso è conosciuta, è al centro delle chiacchierate, è soggetta ad un'attenzione critica da parte della collettività. Di fatto la sua emancipazione si basa sulla libertà economica, ma si traduce in un modo di agire che agli occhi di persone di pari grado sociale, risulta un'autentica trasgressione: frequenta i teatri, va a tutte le prime rappresentazioni, come può testimoniare Siora Tonina, che l'ha accompagnata all'opera.

LUGREZIA – Siora sì.

TONINA – Bon! basta cussì.

LUGREZIA – E se el vien, el vien in t'una casa da ben e onorata.

TONINA – Cossa vienlo a far in casa soa?

LUGREZIA – La ghe lo domanda a elo, che la l'ò saverà.

TONINA – E ela no la me lo pol dir?

LUGREZIA – Siora no; son una donna prudente, e no ghe lo posso dir.

TONINA – Se la fusse una donna prudente, la me lo dirave.

LUGREZIA – Oh la senta, ghe lo dirò anca. Per levarghe i pulesi de testa, ghe lo dirò. Gh'ho imprestà dei bezzi, acciò che el paga i so debiti.

TONINA – Eh cara siora, no la me vegna a contar de le fiabe²². Mio mario no xe in sto stato. Nol gh'ha debiti, nol gh'ha bisogno de tior bezzi da nissun. Grazie al cielo, el gh'ha un bon negozio mio mario.

LUGREZIA – Co sarave a dir, no la me crede. [...] Oh, oh, oh, che suggestione che la pratical! quella pettegora de siora Giulia.

[*Entra siora Giulia*]

GIULIA – Come parlev, siora? A mi pettegora?

LUGREZIA – Siora sì, l'ho dito e ve lo mantegno. Sè andata digando che vostro mario vien da mi, che el fa, che el briga: credeu che no lo sapia?

GIULIA – Oe, lo negheressi fursi, che mio mario no vegna in casa vostra? [...] Via, che sé una panchiana²³.

TONINA – Via, che sé una panchiana²³.

LUGREZIA – Oh cospetto de diana de dia...

GIULIA – Oe, sentì come che la cospetizza²⁴!

LUGREZIA – Sia maledetto...

TONINA – Oe, la biastema.

LUGREZIA – Se savessi come che me pizze²⁵ le man!

GIULIA – Provève, siora.

TONINA – Provève.

LUGREZIA – Credeu de farne paura, perché se in do? No v'ho ganca in te la mente, se fussi dicese de la vostra sorte²⁶.

²² «*Favole*» (nota di Goldoni).

²³ «*Bugianda*» (nota di Goldoni).

²⁴ «*Dire dé cospettin*» (nota di Goldoni).

²⁵ «*Pizzicare*» (nota di Goldoni).

²⁶ *Ivi*, pp. 399-401.

Quando la vicenda si trasferisce nel Ridotto, si comprende come il progetto drammatico possa sconfinare oltre la percezione della realtà. La scrittura s'affievolisce, si tramuta in una corallità sommersa e sotterranea, la commedia entra in rapporto con il vaneggiamento, disegnando un'atmosfera fumosa e torbida, reale e incerta, di una «notte da bestia». I gesti dei protagonisti appaiono allora trasognati, perciò accentuano malcelati propositi, desideri repressi, complicità, avidità, generosità forzate, malinconie e illusioni.

Le scene XXII e XXIII dell'atto secondo sono ambientate nella «sala del Ridotto, con tavolini, sedie e lumi; varie maschere che stanno giocando, e altre che discorrono»; entrano «*siora Orsetta in maschera, siora Fabia in buntta*»²⁷, seguite poi da Lugrezia e Arlecchino mascherati. È qui che si confrontano energeticamente la lingua di governo e quella dell'improvvisar:

LUGREZIA – Avanti che vegna più zente, sentemose qua. (*Siede ad un altro tavolino*)

ARLECCHINO – Quel che la comanda, siora Lugrezia.

LUGREZIA – Zitto, sieu maledetto! No me nominè per nome.

ARLECCHINO – Mo cosa gh'ò da dir?

LUGREZIA – Siora maschera se dise.

ARLECCHINO – La compatisa, imparerò. (*Siede*)

ORSETTA – (Ala sentio? La xe siora Lugrezia quella maschera). (*A Fabia, e lei senza parlare ride*)

ARLECCHINO – Comandela gnente, siora maschera Lugrezia?

LUGREZIA – Andeve a far squartar, sior aseno. (*Orsetta e Fabia ridono*)

ARLECCHINO – Mo perché?

LUGREZIA – V'ho dito che no me stè a nominar, che se dise maschera, e no se dise altro.

ARLECCHINO – Mal se digo maschera, le xe tutte mascare; bisogna pur distinguer maschera Arlecchin da maschera Lugrezia.

LUGREZIA – El diavolo che ve porta. (*Gli dà una spinta, e lo fa cadere*)

ARLECCHINO – Aiuto. (*Una maschera che giuoca, chiama:*) Carte²⁸.

²⁷ *Ivi*, p. 404.

²⁸ «*Colui che serve, ch'apparechia e somministra le carte a chi vuol giuocare*» (nota di Goldoni), *ibid.*

La quotidianità pare offrire uno spettacolo migliore di qualsiasi commedia. Lugrezia osserva, giudica, sollecita, insomma dirige l'abile gioco dell'ocultarsi e dello scoprirsi, dello scrutare e dell'indicare, del riflettere e del minacciare. Poi, tutto si sgonfia, proprio come in un delirio di bisbigli e di risate. Nell'atto terzo il distacco dal piccolo mondo da parte di Lugrezia – «godo la mia libertà e me par d'esser una regina»²⁹ – rende espliciti i propositi dell'autore: dove la limitazione linguistica sembra porre una pregiudiziale di valore universale, più marcata diviene la motivazione ideale, più incisivo il giudizio di merito.

Goldoni restituisce la corallità e la reatrità de *Le donne gelose*, stando di continuo l'azione da un ambiente all'altro, dall'interno all'esterno; nel testo s'avverte una «tentazione labirintica» che si compiace nel disseminare tracce e segnali di percorsi possibili, proprio come in un dedalo, il cui tracciato-guida è in mano all'autore, che alla fine si scopre personaggio. Le battute conclusive, pronunciate da Lugrezia, possono essere lette come una motivazione drammaturgica giustificativa. Il pro-verbio finale, invece, affermando una soluzione di ripiego, lascia ancor più spazio alla malcelata amarezza che non ha mai smesso di trasparire lungo tutto il percorso della commedia.³⁰

²⁹ *Ivi*, p. 436 (atto III, scena ultima).

³⁰ Si legga un passaggio esemplare nell'ultima scena 18, che si svolge nella «camera in casa de siora Lugrezia», e in cui, oltre alla padrona di casa, sono presenti sior Boldo, sior Todero, sior Baseggio, siora Orsetta, Artecchino, siora Giulia, siora Tonina e Chiaretta:

«GIULIA – Se pol vegnir? Ghe xe schioppi? Ghe xe bastoni? (*ironicamente*)

TONINA – Semio in contumazia?

LUGREZIA – Le vegna, patrone, che le vien in casa da una donna da ben, e onoreta.

TODERO – Vela qua; per causa soa ho vadagnà dussento zecchini. (*a Tonina*)

TONINA – Caro el mio mario, dove xeli?

TODERO (*Giuli mostru*)

BOLDO – Varè, vede. Ela la m'ha fatto vadagnar mille e ottocento ducati. (*a Giulia*)

GIULIA – Se li goderemo, fio mio. I aveu scossi?

LUGREZIA – Vedeu, siora, per cosa che i vostri mari vegniva in casa mia?

CHIARETTA – E sior Baseggio per cosa ghe vienlo?

Nel caso de *Le massere* il tragitto fra la rappresentazione e la stampa mantiene immutato il proposito goldoniano d'assicurare una maggiore comprensibilità; per una migliore «spiegazione dei termini, delle frasi e dei proverbi», l'autore rimanda, infatti, il lettore alla pubblicazione di un *Vocabolario*, dedicato ai termini veneziani che è sul punto di compilare. Intanto, ne *L'autore a chi legge* sottolinea, in modo non equivoco, la singolarità della sua commedia.

Quasi tutti gli anni sull'ultimo del carnevale ho usato di dare al pubblico una commedia per il paese nostro, di stile e di carattere veneziano. *La putta onorata*, *La buona moglie*, *I pettegolezzi delle donne*, *Le*

LUGREZIA – Domandeghelo a siora Orsetta.

ORSETTA – Varè, vede, siora, el ghe vien per questo. (*Gli mostra l'anello*)

CHIARETTA – Oe, l'anello? La gh'ha l'anello! Siora santola, sior Baseggio gh'ha dà l'anello.

GIULIA – Come xelo sto negozio?

BOLDO – Guente, siora. Questo xe un matrimonio che ha fatto siora Lugrezia, e mi gh'ho acconsentio.

GIULIA – Ghe deu dora?

BOLDO – Gnanca un bezzo.

GIULIA – Brava, siora Lugrezia! Avè fatto ben.

CHIARETTA – (Pazenzial! Me mariderò de fora). (*da sé*) [...]

LUGREZIA – Sior Todero, vardè ben, che se tornerè a ziogar, perderè i dussento zecchini, e anca el capital de bottega. E vu, sior Boldo, no fe che sta vincita ve ingolosissa, perché ghe ne xe dei altri che i ha venzo dei terni grossi, e poi i ha tornà a zogar tutto.

GIULIA – In verità, siora Lugrezia, che parli ben.

TONINA – In verità che sé una donna de garbo.

LUGREZIA – Parlo ben? Songio una donna de garbo? Sareu più zelose de mi? No, n'è vero, fè? No parlemo altro. Quel che xe stà, xe stà. Una volta v'avevave fatto despettar quante che sé; ma adesso i anni passa, son vedoa, e no gh'ho più el morbin che gh'aveva una volta. Penso a far bezzzi, penso a mantegnime onoratamente, perché saveu, fè? disse el proverbio:

Passando i anni, passa la bellezza.

ma de tutto ghe xe, co ghe xe bezzzi.

Una povera donna se desprezza;

ma quando la ghe n'ha, se ghe fa i vezzi.

Che i sia per interesse, o per amor,

se accetta tutto, e se consola el cuor». (*Ivi*, pp. 435-437).

donne gelose ed altre ancora si ponno leggere nei dieci tomi della mia edizione primiera. [...] Anzi questa, che ora pubblico colle stampe, è più veneziana delle altre finora esposte, e tanto particolare a questa Nazione, che difficilmente può essere altrove intesa, e nei suoi costumi, e nei suoi sai goduta. Chi mai può persuadersi fuori di qui, che l'acqua sia un capitale così prezioso, che comprisi a danaro contante, e vadasi mendicando da chi non ne ha alle case che per ventura ne sono più provvedute?³¹

Sulla scia di un'indicazione che ribadisce, ancora una volta, la diversità veneziana, la vicenda delle quattro «massere» in libertà finisce per passare al vaglio un intero sistema morale, che salta senza problemi lo schermo specifico dei costumi popolari e il reticolo linguistico innalzato dal «vernacolo della plebe»³². Alla fine è facile accorgersi che il pericolo non proviene dall'esterno, e neppure dalla considerata ingratitudine delle serve, abbagliate dalla prospettiva di libertà che reca con sé ogni stragione carnevalesca; il rischio è semmai rappresentato dalle manie e dalle intransigenze insite nella crisi della famiglia. Le incongruenze del comportamento delle serve di casa rendono ad assumere un significato universale, senza rinnegare la potenza della loro specifica connotazione linguistica.

La vicenda goldoniana si misura con un trilinguismo che comprende il veneziano, il toscano e il francese: in ogni caso il rapporto che s'instaura è fluido e mobile, per niente assoluto, per effetto della tendenza a sperimentare una fusione tra contenuto e forma, non solo nelle composizioni per la scena, ma anche in quelle occasionali³³. Si rilegga un breve passaggio dei *Rusteghi*, in cui Lunardo e Simon imprimono al loro parlato un ritmo serrato che oltrepassa il reticolo del dialetto e definiscono un movimento immaginativo sempre più sostenuto. È questo un modo efficace per suggerire allo spettatore l'effetto della filosofia della

³¹ Id., *L'autore a chi legge*, premessa a *Le massere*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. V (1959³), p. 937.

³² *Ibid.*

³³ Cfr. Gianfranco Folena, *L'indiano in Europa*, cit., in particolare *Una lingua per il teatro*, Goldoni, pp. 89-215.

chiusura, praticata dai quattro personaggi che decidono di impedire ogni apertura sul mondo.

LUNARDO – Chi disse donna, vegnimo a dir al merito, dise danno.

SIMON – Bravo da galantomio. (*ridendo e abbracciando Lunardo*)

LUNARDO – E pur, se ho da dir la verità, no le m'ha despiasso.

SIMON – Gnanca a mi veramente.

LUNARDO – Ma in casa.

SIMON – E soli.

LUNARDO – E co le porte serae.

SIMON – E co i balconi inchiodai.

LUNARDO – E regniñte basse.

SIMON – E farle far a nostro modo.

LUNARDO – E chi xe omeni, ha da far cussi. (*Parte*)

SIMON – E chi no fa cussi, no xe omeni. (*Parte*)³⁴

Lo stesso vale per *Il sior Todero brontolon*, commedia del 1762 in cui la lingua-personaggio ingloba l'aggressività del protagonista e, di riflesso, la crisi del rapporto con la vita esterna e con la città lagunare, fino al distacco definitivo da essa. Sempre nello stesso anno, fra il *Todero*, recitata il 6 gennaio, e *Una delle ultime sere di carnevale*, la commedia dell'addio, si colloca la composizione de *Le baruffe chiozzotte*, un testo in apparenza atipico nel soggetto e nel linguaggio. Goldoni stesso la colloca tra le «quattro commedie popolari, tratte da quanto vi è di più basso nel genere umano», vale a dire *I pettegolezzi delle donne*, lavoro compreso fra le sedici commedie nuove del 1750, *Le massere*, l'opera in cui il dialetto veneziano è abbinato con un metro poetico impegnativo qual è il verso marcelliano, ed *Il campiello* (1756), in cui s'afferma compiutamente la distinzione socio-linguistica fra ambito borghese e modello popolare. Con *Le baruffe* i termini del confronto si perfezionano; la corallità dei protagonisti anima l'ambiente, gli dà voce e respiro, definendo un vero e proprio personaggio-città, la cui fisionomia è riconoscibile attraverso la componente etnica e la peculiarità della parlata.

³⁴ Id., *I rusteghi*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. VII (1960³), p. 665 (atto II, scena 5).

La prefazione propone una scheda conoscitiva di Chioggia, città «bella e ricca», una comunità «rispettabile». Fra gli abitanti prevale la «gente volgare», che costituisce «i cinque sestì di quella vasta popolazione»: sono persone di modeste condizioni, «di estrazione povera e bassa», che vivono in prevalenza di pesca. Il ritratto si arricchisce, poi, d'informazioni sulle istituzioni cittadine, sul Podestà, sul Vescovo, sopra «il cetto nobile, il civile ed il mercantile»; ma, soprattutto, fornisce un quadro di riferimento linguistico-grammaticale, testimoniato direttamente da Goldoni, che vi soggiorna in più occasioni; anzi, dal gennaio del 1728 all'aprile del 1729 esercita la funzione di aggiunto del Coadiutore nella Cancelleria Criminale³⁵.

Rispetto al modello veneziano, il linguaggio dei chiozzotti oscilla tra l'uso di un frasario inconsueto e una pronunzia slavata, che non tronca le finali, anzi le allunga fino alla «caricatura». Più che un'indagine grammaticale, però, Goldoni compie un rilevamento di tonalità e d'assonanze, utile per istruire gli attori e per garantire, in qualche modo, il carattere «giocosco» della rappresentazione.

Il commediografo tende a mantenere inalterato il sistema di riferimento ambientale, in modo che la linea di un realismo aperto a remanenti di ogni tipo, poiché «tutto suscettibile di commedia», resta di proposito affidata all'integrità del teatro, che poggia sui saperi dei comedianti e sulla buona disposizione degli spettatori. Anche ne *Le baruffe chiozzotte*, al pari de *I rusteghi* e degli ultimi capolavori, i personaggi sminuiscono l'efficacia del teatro e, quindi, il ruolo dell'autore. A Goldoni non resta che inseguire un ultimo progetto: l'idea di un confronto sulla scena dell'esistenza, viene affidata per intero alla forza della memoria.

Sulla questione linguistica si scorge negli scritti riflessivi di Goldoni una posizione di coerenza che, affermando la rilevanza sulla scena della

³⁵ Cf. Manlio Dazzi, *Le baruffe chiozzotte*, «Ateneo Veneto», a. CXXV, vol. 117, 2, ottobre 1934, pp. 95-103; Ginette Herry, *Baruffe a Chioggia ou les disputes du peuple de la ville de Chioggia* (Carlo Goldoni). *Quelques éléments pour construire un point de vue dramaturgique*, in *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1978, pp. 7-17.

lingua comune, si spinge fino a difenderne la trascrizione a stampa a beneficio di ulteriori usi teatrali. Anche nei *Mémoires*, a distanza di tempo, torna a riflettere sulla qualità della lingua veneziana.

Le langage vénitien est sans contredit le plus doux et le plus agréable de tous les autres dialectes de l'Italie. La prononciation en est claire, délicate, facile; les mots abondans, expressifs; les phrases harmonieuses, spirituelles; et comme le fond du caractère de la Nation Vénitienne est la gaîté, ainsi le fond du langage vénitien est la plaisanterie.

Cela n'empêche pas que cette langue ne soit susceptible de traiter en grand les matières les plus graves et les plus intéressantes; les Avocats plaident en vénitien, les harangues des Sénateurs se prononcent dans le même idiôme; mais sans dégrader la majesté du Trône, ou la dignité du Barreau, nos Orateurs ont l'heureuse facilité naturelle d'associer à l'éloquence la plus sublime, la tournure la plus agréable et la plus intéressante³⁶.

Nei testi poetici del periodo francese Goldoni adegua il dialetto al ritmo dialogico e alla riminiscenza della poesia vernacolare. Trovandosi lontano dalla patria amata, lo scrittore recupera ancora una volta il "linguazo" perché costituisca un tramite efficace per accorciare la distanza e per assorbire la nostalgia. Quando da Parigi scrive alla nipote Margherita, le parole di Carlo si fanno tenere e amare, insieme:

A la lettera vostra, in bon toscan,
nezza, che ho sempre amà come mia fia,
permettè che risponda in venezian.
Da Venezia lontan tresento mia,
no passa un dì che no me vegna in mente
el dolce nome de la Patria mia.
Xe vin'ani che manto, e gh'ho presente,
come se fusse là, canali e strade,
e el linguazo, e i costumi de la zente.

³⁶ Carlo Goldoni, *Mémoires*, II, 3, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. I (1969²), pp. 256-57.

E m'arrecordo rure le contrade,
dove l'ambulatorio genio mio
ha tante e tante abitazioni scambiare³⁷.

La tradizione goldoniana è un paradosso consegnato ad una metamorfosi continua; la sorgente è costituita da una tessitura linguistica solida, pensata e ripensata per resistere alle intemperanze espressive dell'interpretare e alle coloriture verbali dei comici. Il viaggio goldoniano dal singolo carattere al concertato di personaggi deve essere inserito sempre nel processo di verifica immediata che, mentre fa transitare sulla scena la contemporaneità, la analizza e la restituisce all'esterno con una soluzione provvisoria.

Rimane l'idea che il lavoro, sviluppato dal commediografo in varie fasi della sua attività sulla struttura del teatro e sulle tecniche interpretative, sia un procedimento scritto direttamente sulle scene, del quale rimane una traccia sotterranea nelle versioni a stampa dei suoi lavori. Ecco perché ogni volta che si ripropone la drammaturgia di Goldoni accade di avvertire un legame espressivo e linguistico con la "nostra contemporaneità".

³⁷ Id., *Alla carissima sua nipote la signora Margherita Goldoni Chiarisi*, in *Poesie per il solenne ingresso del Rev. Gio. Domenico Ravizza piovano eletto nella Chiesa parrocchiale e collegiata di S. Leone IX*, Venezia, Fenzo, 1782, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. XIII (1955), p. 941.

LINGUA E STRUTTURE DEL TRAGICO NEL NEOCLASSICISMO VENETO

Solidamente attestato nella storia della teoria tragica settecentesca con la pubblicazione, poco oltre la metà del secolo, del *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, Melchiorre Cesarotti¹ domina con la sua proposta e le sue diffidenze tutto il robusto dibattito che in proposito si svolge in area veneta dagli inizi del XVIII secolo fino all'età neoclassica. Una discussione che si era inizialmente concentrata sui tentativi classici-cheggianti, o meglio grecheggianti, di Domenico Lazzarini e Giuseppe Salio, e di contro era andata definendo una "linea veneta" sostanzialmente filofrancese destinata a durare fino agli albori dell'Ottocento, pur nel variare dei termini di confronto, che sono dapprima Cornille e Racine, e poi Voltaire. A definirla, sul piano teorico e pratico, concorrono Scipione Maffei, Antonio Conti e Giovanarico di Porcia, con un appoggio, per così dire esterno, di Pier Jacopo Martello, e successivamente appunto di Cesarotti, Bettinelli e, quale estremo epigono, di Sografi.

Abbastanza paradossalmente, la genesi di questi atteggiamenti in un'area, come quella veneta, in cui il problema tragico era sentito e dibattuto con gran passione — al punto che qui si accentra quasi tutta la speculazione settecentesca sul "genere" e qui vedono la luce i più significativi esempi di tragedie prima di Alfieri — va ricondotta a una polemi-

¹ Soprattutto per la parte "cesarottiana" di questo saggio, mi sia concesso rinviare a un mio lavoro di vari anni fa, qui ripreso nei suoi assunti principali: Gilberto Pizzamiglio, *Melchiorre Cesarotti: teoria e "pratica" della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, in *Le théâtre indien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*, *Actes du II Congrès International*, a cura di Christian Bec e Irène Mamczarz, Firenze, Olshki, 1985, pp. 33-51.

Finito di stampare nel mese di settembre 2007 da IRIPRINT
Coordinamento tecnico CENTRO STAMPA di Meucci Roberto
CITTÀ DI CASTELLO (PG)