

Ilde Consales

*L'identità linguistica e socio-culturale
del personaggio goldoniano: tre commedie*

1. Introduzione

È stato giustamente osservato come solamente con Goldoni si possa identificare un superamento del «parlato in maschera»¹ che per due secoli aveva qualificato la lingua della commedia italiana. L'irrigidimento del personaggio teatrale, che già nel corso del Cinquecento aveva condotto alla sclerotizzazione dei tipi nelle maschere, non si manifestava, infatti, soltanto nella fissità dei costumi, del repertorio comico, delle sequenze dialogiche: si esplicava, altresì, in una fossilizzazione idiomatica che vincolava meccanicamente ciascun ruolo a strutture linguistiche chiuse e ripetitive, nell'accostamento spettacolare di lingue eterogenee (i tanti dialetti d'Italia e il polo alto dell'italiano letterario), tutte, parimenti, stilizzate e artificiose.

Goldoni ideò, com'è noto, personaggi nuovi ispirati alla realtà sociale del suo tempo e sovente portatori di comiche debolezze, approdando, così, allo sviluppo di caratteri: personalità emblematiche ben più complesse, plausibili e originali delle maschere della tradizione. Di pari passo, abbandonò le meccaniche caratterizzazioni plurilinguistiche della Commedia dell'Arte; realizzò una lingua conversazionale per il teatro che si alimentava «all'uso scritto non letterario»² e che apriva l'italiano ai regionalismi veneti e lombardi e, con misura, ai francesismi; affidò la comicità a un sapiente impiego delle tecniche conversazionali volto a mettere in luce gli aspetti ridicoli di situazioni e personaggi.

Ciononostante, nel porre mano alla sua riforma Goldoni fu saggiamente conciliante: conscio dei gusti del pubblico educato e assuefatto agli automatismi della Commedia Improvvisa e agli intrecci macchinosi del teatro barocco, preferì assorbirne e reinterpretarne i motivi vitali, abolendo

¹ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000, p. 142.

² T. MATARRESE, *Il Settecento*, il Mulino, Bologna 1993, p. 107.

gradualmente le maschere e allineandosi in parte, soprattutto nelle opere dei primi anni, agli schemi canonici del genere comico.

Il presente contributo intende soffermarsi su un particolare aspetto della poetica goldoniana, l'identità linguistica, sociale e psicologica del personaggio nelle commedie dei primi anni, al fine di verificarne un eventuale percorso evolutivo rispetto alla commedia cinque-seicentesca. Per l'analisi la scelta ricadrà su tre noti lavori composti nel decennio 1743-1753: *La donna di garbo*, *L'uomo prudente* e *La bottega del caffè*. Pioneristica la prima, impegnata nella critica di costume la seconda, appartenente al gruppo delle sedici commedie nuove del 1750 la terza, queste tre commedie presentano, come vedremo, elementi d'innovazione e di regresso, che lasciano comunque intravedere la progressiva, eppur cauta maturazione del personaggio goldoniano da maschera a carattere.

2. *La donna di garbo: la rinuncia alla commedia a soggetto*

La donna di garbo (da ora in poi *DG*)³, rappresentata nel 1743, costituisce la prima commedia composta per intero senza le parti da recitare 'a soggetto' dopo l'esperimento del *Momolo cortesan*, primissimo lavoro teatrale in cui Goldoni scelse di non affidare all'improvvisazione attoriale le scene maggiori, destinate al protagonista. Questa la trama: Rosaura, giovane lavandaia dalla stupefacente erudizione, sedotta e abbandonata dallo *scolare* Florindo riesce a farsi assumere come cameriera nell'abitazione di questi durante la sua assenza. L'intraprendente servetta incanta con la sua arguzia e la sua dottrina tutti i componenti della casa, al punto da essere chiesta in sposa dal padre di Florindo. Quando il giovane fa ritorno con una nuova promessa sposa, la nobile Isabella travestita da uomo, Rosaura trova il modo di vendicarsi e di costringerlo a sposarla.

L'attenzione al vero è già annunciata da Goldoni nel paratesto, nell'avvertenza apologetica: «Cerco in natura se si può dare, se è verisimile che si dia quel tal carattere da me preso di mira; e se naturale e verisimile sia tutto quello che al carattere stesso attribuisco. Chi è quegli che abbia coraggio di affermare non darsi delle Femmine dotte e virtuose?»⁴.

Ciononostante, un certo manierismo è ancora innegabile in quest'opera pionieristica. Ne danno prova la persistenza di convenzioni retoriche proprie

³ C. GOLDONI, *La donna di garbo*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, vol. I, Mondadori, Milano 1935, pp. 1015-1084.

⁴ *L'Autore a chi legge*, p. 1016. Tuttavia quelli della donna avvocato e della donna giudice sono *topoi* teatrali che anche Shakespeare aveva sfruttato.

della Commedia dell'Arte, come i versi a rima alterna e le forme fisse di alcuni duetti, che difficilmente riescono a richiamare dalle assi del palcoscenico la realtà del quotidiano; il tratteggio psicologico e linguistico dei personaggi, a partire da quello della protagonista Rosaura (come i detrattori non mancarono di sottolineare, è ben poco realistica la vasta erudizione dell'acculturata servetta, «troppo di varie scienze informata»⁵); l'accostamento artificioso tra i due poli, lontanissimi, dell'italiano libresco e del dialetto veneziano, due blocchi monolitici che in molti scambi più che produrre interazione dialogica sembrano realizzare una successione di tanti, piccoli, soliloqui.

L'identità dei personaggi è in larga parte affidata a stereotipi linguistici che aderiscono a uno schema di classificazione sociale abbastanza rigido. In veneziano si esprimono le figure tradizionali dei servi Arlecchino e Brighella:

«Ma ti, ti me poderessi aiutar» (Arl. I IX)

«Mi no so cossa dir, avè rason» (Brigh. I I)

Il lessico del lotto identifica quasi costantemente il giocatore maniacale Ottavio, che traduce ogni avvenimento nei numeri della cabala:

«Unisci l'otto quattro volte: quattro via otto trentadue; poi dividi per metà il prodotto. [...] Ecco il bellissimo terno. 22, 64, 80» (I XI)

E una caricata aulicità impregna le battute di Lelio e i suoi dialoghi con Rosaura, che prontamente si adegua al mellifluo registro del cicisbeo. Nel primo duetto che i due personaggi intrattengono si noti, oltre al cumulo simmetrico dei superlativi, il prezioso riferimento astronomico, che risponde a un gusto retorico antico:

«LELIO: È permesso ad un reverentissimo servo della signora Beatrice poter avanzare il suo ossequiosissimo passo?

ROSAURA: La mia padrona viene ad essere favoritissima delle grazie di un cavalier compitissimo

LELIO: Vostra signoria è la cameriera degnissima della signora Beatrice prestantissima?

ROSAURA: Per servire vossignoria illustrissima. (*inchinandosi*)

LELIO: Quanto tempo è ch'ella adorna colle industrie sue mani la beltà di madama?

ROSAURA: Oggi per l'appunto il sole compisce per l'ottava volta il suo corso» (I VIII).

⁵ *L'Autore a chi legge*, p. 1018.

Ma anche con gli altri personaggi, in particolar modo maschili, la protagonista ambisce a dare continua prova della propria cultura, ostentando ricercatezza ed erudizione nelle lunghe dissertazioni che intrattiene con signori e domestici. Il tono didattico, il lessico ricercato e l'elaborata architettura sintattica approssimano spesso la lingua di Rosaura a quella del trattato, secondo un'inclinazione teatrale già cinquecentesca. Basti qualche esempio:

«L'arte di Raimondo Lullo è una solenne impostura. So che il Mirandolano si è servito di ciò che solevano praticare gli antichi Ebrei, i quali pretendono anche al presente avere la scienza cabalistica in retaggio da' loro maggiori, ma che altro non hanno che alcune superstizioni, o per dir meglio stregonerie, le quali, se ben mi ricordo, consistono principalmente nella Capiromanzia, che fa veder la persona nello specchio, e nella Coschinomanzia, che indovina pervia d'un crivello» (I XII)

«Vogliono i buoni medici che il ghiaccio sia molto cooperante alla digestione. Egli irrita la fibra trituratoria, la rende più corrugata e più atta al moto» (I VII)

«Questo vostro signor figliuolo ha delle massime troppo scolastiche. Non sa dir altro che *nego maiorem, nego minorem*. Che cos'è questo *nego? qui totum negat, nihil probat*. Bisogna distinguere: *distingue textus et concordabis iura*, dicono i legisti» (I XV)

«Quando l'acqua comincerà a mormorare, io prenderò di quell'ingrediente, in polvere bellissima come l'oro, chiamata farina gialla; e a poco a poco anderò fondendola nella caldaia, nella quale tu con una sapientissima verga andrai facendo dei circoli e delle linee» (I IX)

«Ora vado a prepararmi per l'Accademia; ma piuttosto per il più fiero e più pericoloso cimento [...]; mi confido nell'assistenza de' numi» (III V)

Dalla Commedia dell'Arte Goldoni deriva anche la fisionomia linguistica degli Innamorati, personaggi che pur senza indossare una maschera presentavano una rigida caratterizzazione idiomática: il toscano letterario della tradizione, che con ampiezza attingeva al più consueto repertorio petrarchesco, alle novelle elevate del *Decameron* e al Boccaccio minore, alla trattatistica d'amore cinquecentesca⁶. E così nei dialoghi intessuti tra Rosaura e l'infedele Florindo e tra Florindo e la nuova amante, la nobildonna pavese

⁶ M.L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 5-7.

Isabella, fanno la loro comparsa un lessico spesso discosto dall'uso comune, eppure, ormai, convenzionale e riconoscibile, inversioni dei costituenti di frase e artifici della retorica classica (come i parallelismi e le terne), istituti grammaticali arcaici: tutti dispositivi volti a prendere le distanze dalla lingua ordinaria e a qualificare il ruolo di *amorosi* dei tre personaggi.

«Barbaro! Così ricompensate il mio affetto? [...] No, che un torto sì grande non si può soffrire» (Ros. II XIV)

«Qual astro per me fatale infuse nell'animo di colei un sì particolare coraggio?» (Flor. II XVII)

«Io andrò ramingo pel mondo, bestemmiando l'orrido tradimento di quell'indegno» (Isa. III VII)

«Ed io stupisco, come abbiate potuto abbandonarmi, tradirmi, e de' vostri giuramenti scordarvi» (Ros. II XIV)

«Mi allettò, mi sedusse quell'infedele. M'involò dalla casa paterna; promise esser mio sposo, ed ora lo scopro ad un'altra preventivamente impegnato» (Isa. III VII)

«mi odiate, mi deridete, mi maltrattate» (Ros. II XIV)

«siete un mancatore, un infedele, un indegno» (Isa. III VII)

Forme più conservative prevalgono, in questi contesti, sulle concorrenti meno letterarie. È il caso del verbo con dittongo *discuopra* nell'esclamazione di Isabella:

«oh, povera me! temo che mi discuopra!» (II XIII)

L'indicativo presente anetimolgico *chiedgo* è preferito all'allotropo *chiedo* nella *captatio benevolentiae* che il disonesto Florindo pronuncia di fronte alle sue amanti e ai familiari:

«Errai, lo confesso. Vi chiedgo perdono; rimediate voi ai disordini dell'incauta mia gioventù» (III VII)

Sempre Florindo in un'altra scena adopera, in preda all'angoscia, l'antica forma *deggio* 'devo', entrata in fiorentino dalla scuola poetica siciliana⁷

⁷ L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma 2009, p. 195.

e consacrata dalla tradizione:

«Isabella dev'esser mia moglie. È nata nobile, non deggio tradirla»
(II, XVII)

Concorre alla caratterizzazione linguistica degli 'amorosi' anche la prostesi di 'i-', per il resto usata con moderazione nel dispiegarsi della commedia. Una conferma, in tal senso, sembra provenire dal fatto che il tipo «isposare» occorra solo nella battuta in cui Florindo si dichiara solennemente pronto, *coram populo*, a prendere in moglie la scaltra servetta. Per il resto, invece, è sempre preferito il meno letterario «sposare»:

«Ho finto tutto ciò per iscoprire il vostro mal animo» (Ros. II XIV)

«Cara Rosaura, sciolto dall'impegno d'Isabella, nulla ho di contrario per isposarvi» (Flor. III VII)

3. *L'uomo prudente: una vicenda di disordine familiare*

Scritta fra il 1747 e il 1748, *L'uomo prudente* (da adesso in poi *UP*)⁸ fu la commedia che veramente segnò l'esordio di Goldoni al teatro Sant'Angelo. Il protagonista Pantalone vi riveste il ruolo apologetico di marito paziente e di comprensivo *pater familias*, che con prudenza, eloquenza e dissimulazione, riesce a correggere la sua famiglia disestata.

La commedia presenta una vicenda di disordine familiare. Beatrice, moglie di secondo letto del vecchio mercante Pantalone, persegue una frequentazione illecita con il cicisbeo Lelio; Ottavio, figlio di Pantalone, non ha rispetto per l'autorità paterna: dedito al lusso e alle sfrenatezze, ha una relazione con la vedova Diana, di estrazione sociale superiore ma di condizione economica disestata; i due domestici Colombina e Arlecchino sono servi disonesti, cui si contrappone simmetricamente il fedele Brighella. Il mercante tenta di salvare l'onore della famiglia facendo sottoscrivere a Ottavio con un inganno, presto svelato, una promessa di matrimonio con una giovane donna portatrice di una cospicua dote. Il disordine familiare culmina nel tentativo, da parte di Beatrice e inizialmente di Ottavio, di avvelenare il vecchio. Ma il piano criminale è sventato grazie alla cagnetta Perlina, che mangia, prima del padrone, la *panatella* all'arsenico a lui destinata. Con un'arringa appassionata pronunciata davanti al Giudice e con la sottrazione alla giustizia delle prove del tentato

⁸ C. GOLDONI, *L'uomo prudente*, a cura di P. Vescovo, Marsilio, Venezia 1995.

omicidio – l'arsenico, la *panatella* avvelenata e il cadavere della cagnetta –, Pantalone riuscirà a salvare dalla pena capitale i colpevoli, denunciati dall'altra figlia, Rosaura, e dal suo promesso sposo Florindo. Pentiti e commossi, Beatrice e Ottavio, Colombina e Arlecchino cambieranno radicalmente la loro condotta. Il vecchio mercante ristabilirà ulteriormente l'armonia familiare combinando un matrimonio tra la vedova Diana e il cicisbeo Lelio.

Come tanti altri lavori goldoniani, la commedia prendeva le mosse dalle istanze morali che animavano la società intellettuale settecentesca: poneva sotto accusa il mal costume della società veneta dell'epoca, dimentica dei valori familiari, del rispetto delle gerarchie sociali e dei doveri verso lo Stato. Eppure la torbida vicenda, in cui lo stesso protagonista riporta l'ordine con soluzioni moralmente discutibili, suscitò le aspre critiche di padre Giovanni Antonio Bianchi⁹. Goldoni fu così costretto, nell'edizione Paperini, a provvedimenti invero poco convincenti: chiuse il testo con un'avvertenza in cui prendeva le distanze dalla condotta del suo personaggio e aggiunse nella scena XV dell'atto II un monologo metateatrale in cui Pantalone fa ammenda delle sue azioni fraudolente.

Per certi versi, *UP* resta prossima a *DG*, non tanto per la vicinanza temporale, quanto, soprattutto, per la persistenza di convenzionalismi del teatro di tradizione attoriale. Pur essendo cronologicamente posteriore, mostra, infatti, una dipendenza persino maggiore da forme testuali, retoriche e compositive proprie della *Commedia dell'Arte*, per certi espedienti teatrali caratteristici di un teatro barocco 'spagnolesco' e per la presenza di parti unicamente tratteggiate 'a soggetto', senza alcuno svolgimento estensivo. Altri elementi tradizionali sono i versetti a rima baciata, a carattere gnomico, che adornano la battuta di alcuni personaggi o ne sanciscono, più spesso, l'uscita a conclusione una scena:

«Chi mi accarezza più di quel che suole, o mi ha gabbato, o che gabbar mi vuole» (Beat. I III)

«*Intesi a dir che bella donna accorta
sola è dell'uomo consigliera e scorta*» (Pant. I III)

Sopravvive, poi, in alcuni duetti il gusto esasperato dell'Improvvisa per le combinazioni simmetriche delle parti e dei dialoghi, articolati in rigidi schemi a botta e risposta, che si riallacciano anche alla commedia in musica settecentesca e al melodramma. Un esempio è dato dalla cerimoniosa ipocrisia dei

⁹ Nel trattato *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e di emendarli* (1753) il religioso menzionò la commedia come esempio di teatro immorale.

saluti di congedo fra Pantalone e il cicisbeo Lelio:

«LELIO: Obbligatissimo alle sue grazie.
PANTALONE: Patron mio riveritissimo.
LELIO: Rendo grazie alla sua cortesia.
PANTALONE: È debito della mia servitù.
LELIO: Ella è troppo gentile.
PANTALONE: Fazzo giustizia al so merito.
LELIO: Averò memoria delle sue grazie.
PANTALONE: E mi no me desmentegherò de servirla.
LELIO: Ci siamo intesi.
PANTALONE: La m'ha capio.
LELIO: Ella non ha parlato ad un sordo.
PANTALONE: E ella no l'ha da far con un orbo.
LELIO: Signor Pantalone, la riverisco.
PANTALONE: Sior Lelio, ghe son servitor» (I XVI)

Una parodia e una banalizzazione degli stereotipati dialoghi fra gli 'amorosi' della Commedia dell'Arte sono offerte dal bizzarro duetto fra i domestici Colombina e Arlecchino che, agghindati da nobili, si sforzano di elevare il proprio registro linguistico. A questo fine intervengono interessanti formati come l'aggettivo «sussiegato», il participio «cucinanti» e la stravagante neoformazione «indamata», che riprende l'antonimo inverso «incavalerà» «incavalerato»¹⁰:

«COLOMBINA: Che vuol dire che stai così sussiegato meco?
ARLECCHINO: La mia nobiltà non s'abassa cole femine cucinanti.
[...]
COLOMBINA: E pur so che tu mi volevi bene.
ARLECCHINO: È te ne vorìa ancora, se non fusse incavalerà.
COLOMBINA: E se io fossi indamata mi vorresti allora bene? (II XVIII)

COLOMBINA: Cavaliere, a voi m'inchino.
ARLECCHINO: Bella dama, a voi mi prostro.
COLOMBINA: Un cavalier non istà bene senza la dama¹¹.
ARLECCHINO: Né la dama sta bene senza del cavaliere.

¹⁰ Goldoni già ci dà testimonianza del lessema per la cui prima attestazione il *GRADIT* (2007) indica «av[anti] 1907», s.v. *incavaliere*. *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di T. De Mauro, vol. III, UTET, Torino 2000.

¹¹ Qui e altrove, la 'i-' prostetica affiora in particolari situazioni dialogiche per elevare il registro e caratterizzare, in qualche modo, il lessico e le azioni degli *amorosi*, come anche in *DG*. Più numerosi sono i controesempi senza prostesi, che occorrono in scambi dialogici in cui il registro è più colloquiale.

COLOMBINA: Dunque se vi compiacete...
ARLECCHINO: Dunque se vi degnate...
COLOMBINA: Io v'offro la mia destra.
ARLECCHINO: Ed io la mia sinistra. (II XVIII)

COLOMBINA: E con la mano vi consacro il mio cuore.
ARLECCHINO: E con la mia vi dono la coratella.
COLOMBINA: Con laccio d'Imeneo le nostre nobiltà si congiungano.
ARLECCHINO: Per far razza de' nobili birbantelli. [...]
COLOMBINA: Ah, ch'io peno d'amore!
ARLECCHINO: Ah, ch'io spirito dalla fame!
COLOMBINA: Venga nel mio feudo, che potrà saziarsi.
ARLECCHINO: E qual'è il vostro feudo?
COLOMBINA: La cucina.
ARLECCHINO: Questo è un marchesato che val più di un regno»
(II XIX)

Nel duetto s'incastona un altro *cliché* del teatro 'a soggetto', quello dell'ossessione del servo per il cibo. Più avanti il *topos* sarà ribadito, attraverso la monotona iterazione della battuta «Fame», durante l'interrogatorio che Arlecchino subirà dal Notaio:

«NOTAIO: Animo, amico, che cosa avete?
ARLECCHINO: Fame.
NOTAIO: Chi siete?
ARLECCHINO: Fame.
NOTAIO: Che nome avete?
ARLECCHINO: Fame.
NOTAIO: Chi vi ha serrato là dentro?
ARLECCHINO: Fame.
NOTAIO: Costui non vuol parlare» (III XV)

È un duetto fra 'amorosi' anche il dialogo fra Lelio e Diana nella scena XI del III atto. La simmetria di questo scambio di battute e la somiglianza della condizione in cui i due personaggi si vengono a trovare preludono alle nozze cui convoleranno al termine della commedia:

«LELIO Che vidi!
DIANA Che intesi!
LELIO Signora Diana. (vedendosi l'un l'altro)
DIANA Signor Lelio.
LELIO Voi qui?
DIANA Voi in questa casa?

LELIO Io ci sono per mia disgrazia.
DIANA Ed io per mala ventura» (III XI)

Il legame con il ben noto repertorio della commedia ‘a soggetto’ emerge anche nell’impiego della metafora continuata marinaresca, ricorrente nei discorsi di Pantalone; l’immagine, che aveva trovato pieno diritto di cittadinanza nel concettismo del teatro seicentesco, proseguirà in altre commedie goldoniane, come *La Famiglia dell’Antiquario* e *Il Cavaliere di Buon Gusto*¹².

«spero superar le tempeste d’una cattiva mugier, el vento d’un cattivo fio, i scogi d’una pessima servitù» (II XX)

«Adesso sì che scomenzo a perder la carta del navigar e la bussola più no me serve» (III XII)

«opera dela prudenza, la qual come calamita fedel, voltandose sempre ala tramontana del ponto d’onor e dela giustizia, anca int’el alto mar dei travagi insegna al bon nohier a schivar i scoggi dele disgrazie e trovar el porto dela vera felicità» (III SCENA ULTIMA)

Ma veniamo all’identità linguistica dei principali personaggi della vicenda. Come appare dagli esempi citati, Pantalone, evoluzione della nota maschera veneta, si esprime in veneziano, al pari delle altre due maschere tradizionali Brighella e Arlecchino, dialettofone anche in *DG*. La prudenza e la saggezza del protagonista, attributi consueti del vecchio mercante, si traducono sovente in un linguaggio gnomico fatto di locuzioni idiomatiche, frasi proverbiali e massime (sebbene non si sottraggano da questa tendenza anche altri caratteri, come Florindo, Ottavio, il Cuoco, il Giudice):

«tuto el mal non vien per nuocer» (II IV)

«la luna è buona¹³» (II XIV)

«chi va in leto senza cena, tutta la notte se remena» (I XI)

«meglio soli che mal compagnai» (I XI)

«Finzevi de vegnir per Pasquin, e vegnivi per Marforio» (I XVI)

Del Pantalone tradizionale è a tratti recuperata anche l’indole impetuosa

¹² P. SPEZZANI, *Dalla commedia dell’arte a Goldoni*, Esedra, Padova 1997, p. 46.

¹³ ‘L’occasione è propizia’.

e sanguigna, che affiora soprattutto negli epiteti ingiuriosi (enfaticizzati dal suffisso con valore accrescitivo-peggiorativo «-azzo»¹⁴) che il protagonista non manca d'indirizzare ad altri personaggi, in particolare ai servi:

«Tasi, impertinente, asenazzo» (II x)

«Furbazzo, indegno» (II vi)

«Furbazzi!» (II xx)

È invece pomposamente melodrammatico l'italiano dell'irresponsabile Ottavio, del tutto dedito alla mollezza e alla relazione amorosa con Diana. Egualmente polarizzate verso un registro elevato sono le battute di quest'ultima, del giovane Florindo, innamorato di Rosaura, e del cavalier servente Lelio. Tuttavia per ciò che riguarda l'identità linguistica della figura del cicisbeo va messa in luce la netta diversità rispetto a *DG*. Il cerimonioso ossequio, necessario per identificare il personaggio, nei confronti della donna che insidia e verso il padrone della casa che parasitariamente frequenta non raggiunge i livelli caricaturali, e palesemente fittizi, della prima commedia goldoniana. Non ci troviamo più di fronte a una maschera di parole, grondante di superlativi, ampollone locuzioni e riferimenti mitologici, ma a una caratterizzazione ben calibrata che con efficacia rende questo Lelio più verosimile:

«BEATRICE: Signor Lelio, sentite com'è grazioso questo tè.

LELIO: Non può essere che grazioso, ciò che viene dispensato da una mano ch'è tutta grazia.

BEATRICE: Voi sempre mi mortificate con espressioni di troppa bontà.

LELIO: Il vostro merito eccede qualunque lode. Poh! Che peccato!

Un vecchio di sessant'anni ha da possedere tanta bellezza nel fiore degli anni suoi! (I 1)

LELIO: Perdoni, se prevalendomi della sua gentilezza, venni in di lei assenza, a godere di quelle grazie che dispensa generosamente la di lei casa. (*a Pantalone*) (I III)

LELIO: Dubitavo che quello sciocco d'Arlecchino avesse equivocato. [...] Ma qui dove sono?

COLOMBINA: State zitto e aspettate. (Ora la quaglia è nella rete,

¹⁴ Il corrispettivo italiano '-accio' risulta ben sfruttato nelle battute in italiano degli altri personaggi.

conviene scoprirla). (*da sé, e parte*)

LELIO: Io mi trovo nel bell'imbarazzo. Queste donne mi vogliono precipitare. [...] E quanto dura questa faccenda? (I xv)

LELIO: Trabocchetto! Alla larga. Ma! pur troppo è vero. Tutte le donne sono trabocchetti (I xvi)

BEATRICE: Ma venite. Di che avete paura?

LELIO: Eh, signora mia, mi ricordo del complimento del signor Pantalone. Mi sovviene del trabocchetto.

BEATRICE: Per liberarvi da simile malinconia, vi ho condotto io stessa su per le scale.

LELIO: E de' due uomini della schioppettata come anderà?» (III vii)

Quanto alla lingua adoperata da Beatrice, elevata dal matrimonio con Pantalone a una condizione sociale superiore, essa spazia fra codici e registri diversi a seconda delle situazioni e delle interazioni con gli altri caratteri della commedia. All'italiano artificioso e formale delle conversazioni intessute con Lelio, Ottavio e Florindo:

«Ah! non mi ritoccate sì crudelmente le piaghe» (I i)

«Deh in un perpetuo silenzio si nasconda il tentativo» (III ii)

si alternano, nei momenti di maggiore tensione emotiva e di allentamento della sorveglianza linguistica, inattese cadute verso il basso, che svelano le umili origini del personaggio:

«Che ti venga la rabbia» (I i)

«Non crepa mai quest'anticaglia» (I xi)

«Crepasse pure» (II xvii)

«Giuro al Cielo, l'avrai finita una volta, vecchiaccio indegno» (III i)

«Il boia che t'appicchi» (III i)

L'arroganza di Beatrice, che con prepotenza cerca di manovrare a proprio vantaggio gli altri protagonisti della vicenda, è evidenziata anche dalla frequenza con cui il personaggio s'intromette nelle battute degli altri, riprendendone alcuni elementi per esprimere ironia, sarcasmo o contestazione polemica:

«BEATRICE: Eh venite, che faremo la conversazione in terzo. [...]

FLORINDO: Ma io...

BEATRICE: Ma voi, padron mio, vi abusate della mia sofferenza (I 1)

BEATRICE: Cercate la signora Rosaura, eh? Mi maraviglio di voi.

Siete un uomo incivile. Avete commessa un'azione troppo indegna.

FLORINDO: Ma, signora, l'affare è già accomodato. Il signor

Pantalone si contenta...

BEATRICE: Se se ne contenta il signor Pantalone, non me ne contento io. [...]

FLORINDO: L'occasione nella quale mi son ritrovato...

BEATRICE: Sì sì, v'intendo; vorreste scusarvi, ma poco servono le vostre scuse [...]. In questo punto dovete andarvene di casa mia.

FLORINDO: Senza concludere il matrimonio?...

BEATRICE: Differitelo ad altro tempo. Vi avviserò io, quando mi parrà che si faccia.

FLORINDO: Ma la signora Rosaura...

BEATRICE: Ella dipende dal mio volere.

FLORINDO: E il signor Pantalone?

BEATRICE: Sarà mia cura di far con esso le vostre giustificazioni.

FLORINDO: Almeno dar un addio alla sposa...

BEATRICE: Questo è troppo. Non mi mettete al punto di mortificarvi ambedue.

FLORINDO: Mi par troppo amara...

BEATRICE: Mi par troppo ardire il vostro (II 11)

PANTALONE: Ma Colombina e Arlechin...

BEATRICE: Ma Colombina e Arlecchino ci staranno a vostro dispetto (II 11)

BEATRICE: Questo va al signor Lelio Anselmi, e questo alla signora Diana Ardeni. Recali subito e fatti dare la risposta. [...]

CUOCO: Ma... non potrebbe mandar questi due viglietti...

BEATRICE: Animo, non più parole» (III 1)

Anche per Colombina, servetta disonesta, maliziosa e ruffiana, l'italiano forbito con cui normalmente si esprime in qualità di dama di compagnia di Beatrice cede il passo a colloquialismi e a espressioni di registro basso nei commenti che riserva, sottovoce, al padrone o a altri personaggi a lei invisibili:

«canchero, duemila scudi! Mia sorella non me la ficca» (I 13)

«Eppure quel vecchiccio del mio padrone mi aveva gabbata» (II 17)

«Che venga la rabbia a quanti birri vi sono» (III 14)

Il gusto per la massima popolarèsca e per le frasi proverbiali sottolinea ulteriormente la scaltrezza della navigata servetta:

«bisogna guardarsi da' nasi dritti e da' colli torti» (I VIII)

«Ora la quaglia è nella rete, conviene scoprirla» (I XV)

«Rosaura vuol mangiar l'aglio davvero!» (II III)

«noialtre donne ne sappiamo una carta più del diavolo» (II III)

È ben rappresentato anche il carattere ingenuo e infantile della giovane Rosaura, che sin dalle prime battute palesa i suoi gusti semplici: all'esotica bevanda del tè preferisce la zuppa di latte; si rifiuta di passeggiare da sola nel corridoio di casa sua assieme all'amato Florindo; ha terrore di rimanere al buio senza compagnia perché crede negli spettri. La lingua di questo personaggio è caratterizzata per lo più da un registro colloquiale e da un lessico riccolmo di colloquialismi e di vezzeggiativi, soprattutto con riferimento alle sue cagnette Perlina e Moschina (cintonimi, questi, dotati anch'essi di suffisso diminutivo) e al fidanzato Florindo. L'alterazione interessa sostantivi («bestiolina, bestioline, cagnolina, canini, sorellina, sposino»), aggettivi («bellino, piccina, poverina, poverino») e persino un avverbio («prestino»):

«Riconoscete la vita da quella povera bestiolina» (III V)

«Quanto bene ch'io voglio a queste bestioline! Ma più però al mio sposino!» (III III)

«voglio condurre il signor Florindo a vedere la mia cagnolina, che ha partorito l'altro giorno tre canini» (II XIII)

«Vorrei dare un poco di pappa alla mia cagnolina» (III III)

«Cara la mia Moschina, andiamo a mangiare la pappa colla sorellina!» (III III)

«Serva signor Florindo. (Quanto è bellino!)» (I XVI)

«Adesso, adesso, piccina, aspetta» (III III)

«Ecco lì, poverina!» (III V)

«Voglio più bene a Florindo [...]. Poverino! mi fa tante carezze!» (II XIII)

«Sì sì, fate prestino» (II V)

Rispetto alla prima commedia goldoniana, dunque, il tratteggio psicologico e le risorse linguistiche dei personaggi appaiono decisamente più curati. Anche la lingua del Giudice, giustamente connotata da una terminologia giuridica, non è infarcita all'inverosimile di citazioni dotte e formule latine:

«se non riesce al notaio di rinvenire il corpo del delitto, la causa si vuol render difficile» (III XVI)

«senza il corpo del delitto, come verremo in chiaro della verità per procedere contro de'rei? Voi vedete che non si tratta di un delitto di fatto *transeunte*, ma *permanente*» (III XVI)

«L'accusa non si presume calunniosa, mentre l'accusatore è persona onesta» (III XIX)

«La mancanza del corpo del delitto, la deficienza di prove, la ritrattazione dei denunzianti, rendono finora nullo il processo, e fanno sperare la libera assoluzione degli imputati» (III XIX)

Quanto alle competenze giuridiche che Pantalone mostra a tratti di possedere e che si palesano nell'arringa con cui riesce a difendere i familiari, sono lontane dalla stupefacente dottrina della Rosaura protagonista di *DG*; si limitano a qualche tecnicismo e si traducono, soprattutto, in un sapere pratico:

«Siben che son marcante, ghe ne so un puoco anca de legge. Quando el fio de famegia se obliga ala presenza del pare, s'intende che el pare ghe daga facultà de obligarse, e l'obligazion sussiste come se el fusse emancipà» (II XIV)

«Xe vero che el delito de venefizio xe delito publico, e per la publica vendeta se procede *ex officio*, ma xe anca vero che, dove se trata dell'ingiuria o del dano, la parte ofesa s'ha da ascoltar» (III XIX)

«Mancando donca el corpo del delito, manca tute le presunzion» (III XIX)

4. *La bottega del caffè: una commedia d'ambiente*

La bottega del caffè (da ora in avanti *BC*)¹⁵ è la terza delle sedici commedie nuove scritte nel fecondo anno teatrale 1750-1751 e fu pubblicata nel 1753. Come già il titolo chiarisce e come ebbe a scrivere lo stesso Goldoni nella premessa alle *Avventure della villeggiatura* e nei *Mémoires*¹⁶, questo lavoro teatrale non ha come protagonista un carattere, ma un luogo ben definito (nell'osservanza delle norme aristoteliche¹⁷) che fa da cornice alle vicende di vari personaggi. Si tratta dunque, di una commedia che negli intenti vuole essere d'ambiente e d'impianto corale e che per la prima volta raffigura nel teatro e nella letteratura uno dei ritrovi più caratteristici del Settecento.

La vicenda si svolge in una piazzetta di Venezia su cui affacciano tre botteghe: una bisca, una barberia e, al centro, una bottega del caffè gestita dall'onesto caffettiere Ridolfo, uomo probo e di buon senso, al cui servizio lavora lo scaltro garzone Trappola. Uno degli avventori della bottega è don Marzio, indiscreto, linguacciuto e seminatore di zizzania. Bersagli della sua maldicenza sono Eugenio, giocatore incallito e facile preda delle donne, protetto da Ridolfo; sua moglie Vittoria, donna virtuosa e onesta; il Conte Leandro, titolo falso sotto cui si cela Flaminio, che vive delle vincite al gioco; la ballerina Lisaura, mantenuta da Leandro, da lei creduto scapolo e intenzionato a sposarla; Placida, moglie di Leandro, vestita da pellegrina alla ricerca del marito; Pandolfo, biscazziere senza scrupoli, proprietario della bisca. Ridolfo riuscirà a far riconciliare gli sposi Eugenio e Vittoria e Leandro e Placida, mentre don Marzio finirà col diventare vittima della sua stessa dilagante maldicenza: accusato di essere una spia, verrà isolato da tutti gli altri personaggi.

In verità la *pièce* era stata preceduta dall'intermezzo per musica *La bottega da caffè*, portato in scena a Venezia nel 1736 e scritto quasi interamente in veneziano, con soli tre personaggi come protagonisti: il caffettiere furbesco Narciso, il ricco Zanetto e la venturiera romana Dorilla.

La bottega del caffè della più nota commedia in prosa del 1750 è invece gestita da un commerciante virtuoso e onesto ed è un luogo rispettabile, che poco risponde, però, alla realtà del quotidiano: i caffè veneziani erano anche bische frequentate da giocatori, informatori e prostitute. Lo stesso Ridolfo, accorto negli affari e irreprensibile nell'amministrazione del denaro, osservante delle leggi morali e delle regole del commercio, difensore dei valori familiari e solerte protettore dello scapestrato Eugenio, appare, in qualche

¹⁵ C. GOLDONI, *La bottega del caffè*, a cura di R. Turchi, Marsilio, Venezia 1994.

¹⁶ R. TURCHI, *Introduzione*, in *La bottega del caffè* di C. Goldoni, Marsilio, Venezia 1994, pp. 9-24; cit. pp. 9-10.

¹⁷ Anche l'unità di tempo è rispettata: la vicenda si snoda nell'arco di una giornata.

modo, una figura idealizzata, lontana dalla spudorata – e più realistica – scaltrezza del caffettiere Narciso. E in effetti Ridolfo incarna e ripropone le caratteristiche del servo fedele Brighella. Con questa maschera tradizionale non ha in comune soltanto la deferenza verso le gerarchie (ha servito per anni come garzone il padre di Eugenio, verso cui ha un debito di riconoscenza) e gli attributi di integrità, lealtà e franchezza, ma anche il cognome, *Gamboni*, come emerge da una battuta della Scena XI del I Atto¹⁸:

«(detta, ed Eugenio scrive) *Consegnerete a messer Ridolfo Gamboni... pezze due panno padovano*» (Rid. I XI)

D'altra parte, Goldoni stesso dichiara esplicitamente nell'avvertenza preposta alle edizioni Paperini e Pasquali di avere in principio composto la commedia con le maschere popolari di Brighella e Arlecchino e di averle poi sostituite, in vista dell'edizione a stampa, con personaggi italo-foni, al fine di rendere la commedia «più universale»¹⁹. E nell'edizione veneziana Bettinelli, allestita frettolosamente dallo stampatore veneto e dal capocomico Medebach senza il consenso di Goldoni, permane in una didascalia della scena II del I atto il nome *Brighella*, retaggio della redazione allestita per la scena, in luogo di *Ridolfo*²⁰.

Ancora una volta emerge, pertanto, come l'abolizione delle maschere procedette con calcolata progressione: quello che Goldoni realizzò nell'ideazione di certi personaggi fu spesso un tema con variazioni, con una fitta rete di correlazioni tra una commedia e l'altra.

Sotto il profilo linguistico, con la maschera tradizionale di Brighella (e anche con quella di Pantalone) Ridolfo condivide un linguaggio puntellato da massime, frasi proverbiali ed epifonemi, quantunque il gusto per la sentenza giudicante appartenga anche ad altri caratteri della commedia:

«La gola è un vizio, che non finisce mai, ed è quel vizio, che cresce sempre quanto più l'uomo invecchia» (I 1)

«la farina del diavolo va tutta in crusca» (I 1)

«Quando gli spirti sono oppressi, vi vuol qualche cosa che gli metta in moto» (II XXII)

¹⁸ L'antroponimo, che fa riferimento ad alcuni attributi tradizionali di Brighella «cavichio e gambone», è il cognome della maschera anche nell'edizione Bettinelli dell'*Erede fortunata* e nel *Poeta fanatico*.

¹⁹ *L'Autore a chi legge*, cit., p. 73.

²⁰ TURCHI, *Introduzione*, cit., p. 45.

«Siamo tutti uomini, tutti soggetti ad errare» (III IV)

«Quando l'uomo si pente, la virtù del pentimento cancella tutto il demerito dei mancamenti» (III IV)

«chi intende la ragione fa conoscere che è uomo di garbo» (III XV)

«in questo mondo non abbiamo altro che il buon nome, la fama, la riputazione» (III XV)

L'emancipazione di Ridolfo da garzone a commerciante affiora anche dal tono discettante dei suoi discorsi e da un registro che spesso s'innalza rispetto a quello degli altri personaggi, al punto che Eugenio in una battuta non manca di considerare: «Costui è un uomo di garbo; non vorrei però che qualcheduno dicesse che è troppo dottore. Infatti per un caffettiere pare che dica troppo» (II III). Qualche esempio:

«Ogni uomo è in obbligo di aiutar l'altro quando può, ed io principalmente ho obbligo di farlo con V. S. <,> per gratitudine del bene ch'ho ricevuto dal suo signor padre. Mi chiamerò bastantemente ricompensato, se di questi denari, che onoratamente gli ho procurati, se ne servirà per profitto della sua casa, per risarcire il suo decoro e la sua estimazione» (II III)

«Io mi contento di quello che il cielo mi concede, e non scambierei il mio stato con tanti altri, che hanno più apparenza e meno sostanza. A me nel mio grado non manca niente. Fo un mestiere onorato, un mestiere nell'ordine degli artigiani, pulito, decoroso e civile. Un mestiere, che esercitato con buona maniera, e con riputazione, si rende grato a tutti gli ordini delle persone. Un mestiere reso necessario al decoro delle città, alla salute degli uomini, e all'onesto divertimento di chi ha bisogno di respirare» (II III)

Sono, comunque, ormai svaniti i convenzionalismi letterari che in *DG* incardinavano il discorso in un'orchestrazione sintattica complessa, sovente più prossima al discorso filosofico che al ritmo di un testo teatrale. La ricercatezza di eloquio che ampio spazio occupava nella prova d'esordio trova ora sapiente accoglimento soltanto in determinate situazioni comunicative, come nella galante conversazione che Eugenio intrattiene con la pellegrina Placida dopo le presentazioni:

«PLACIDA: Caro signore, voi mi consolate colle vostre cortesissime esibizioni. Ma la carità d'un giovine, come voi, ad una donna, che

non è ancor vecchia, non vorrei che venisse sinistramente interpretata. EUGENIO: Vi dirò, signora: se in tutti i casi si avesse questo riguardo, si verrebbe a levare agli uomini la libertà di fare delle opere di pietà. Se la mormorazione è fondata sovra un'apparenza di male, si minora la colpa del mormoratore; ma se la gente cattiva prende motivo di sospettare da un'azion buona o indifferente, tutta la colpa è sua, e non si leva il merito a chi opera bene. Confesso d'esser anch'io uomo di mondo; ma mi picco insieme d'esser un uomo civile ed onorato» (I XV)

In altri casi, si rivela funzionale a delineare la fisionomia di certi personaggi. Un registro sostenuto concorre, ad esempio, alla caratterizzazione psicologica e sociale di Vittoria, la sposa trascurata di Eugenio, «una signora nata bene, allevata bene» (Rid. II VII). Anche nei momenti d'indignazione e di sconforto per la condotta del marito infedele e inaffidabile il linguaggio è sempre quello convenzionale e letterario delle eroine sedotte e abbandonate:

«A sorte, avreste voi veduto mio marito? [...] Mi sapreste dire dove presentemente egli sia?» (I XVII)

«Misera me! Mi sento strappar il cuore» (I XVII)

«Ma forse, forse sospirerete d'avermi, quando non mi potrete vedere. Chiamerete forse per nome la vostra cara consorte, quando ella non sarà più in grado di rispondervi e di aiutarvi. Non vi potrete dolere dell'amor mio» (I XIX)

«Se volete sangue<,> spargete il mio» (II XXIV)

Anche il servo Trappola di tanto in tanto si cimenta in sfoggi di cultura, ma con grotteschi risultati, secondo un procedimento sfruttatissimo nel genere comico che fa perno su malapropismi, *aequivocationes* e *calembours*. Solitamente, però, la lingua dello scaltro e malizioso garzone amalgama a locuzioni popolareggianti di forte sapore idiomatico espressioni del linguaggio furbesco:

«*Lupus est in fabula*. [...] Vuol dire: il lupo pesta la fava²¹» (II I)

«Mi è stato detto una volta, che oste in latino vuol dir nemico. Osti veramente nemici del pover'uomo!» (II XIX)

²¹ La buffa paraetimologia allude all'usanza dei caffettieri di macinare fave secche assieme al caffè tostato.

«guadagna a far di balla coi barattieri» (I, I)

«Mi pare l'onorata famiglia²²» (III XII)

Ugualmente prevedibile appare l'identità linguistica del biscazziere Pandolfo, le cui battute sono imbastite di tecnicismi relativi ai giochi di carte ed espressioni gergali:

«un giuoco innocente: *prima, e seconda*²³» (I II)

«Si lavora a due telai²⁴» (I II)

«A me basta che scozzino delle carte assai» (I II)

A procedimenti stilistici più sottili è, invece, affidata la caratterizzazione linguistica di Eugenio. È interessante che un fenomeno sintattico come il *che* polivalente, che risponde a esigenze di economia e concisione, ricorra con insistenza nelle battute dell'impulsivo e irrequieto personaggio:

«Andate via, che ve lo getto in faccia» (I VIII)

«fatemi il piacere, che vi pagherò la vostra senseria» (I VIII)

«dettatelo voi, ch'io scriverò» (I XI)

«Andiamo, che vi accompagnerò» (I XV)

«Datemeli, che vengono a tempo» (II II)

«Andate, che vengo» (II VII)

«Vieni, vieni, che mangerai» (II XIX)

«andate via, che farò qualche sproposito» (II XXIII)

Anche le interiezioni esercitive, che incitano a cominciare un'azione, sovente segnalano le prese di turno dell'impetuoso personaggio e ne lasciano

²² 'La polizia'.

²³ 'Il gioco di carte del Faraone'.

²⁴ 'Si gioca con accanimento' o 'a due tavoli'.

ipotizzare una tipizzazione linguistica:

«Via, non mi mortificate più» (I VIII)

«Via, quel che s'ha da fare <,> si faccia subito» (II VI)

«Via, via, non importa» (II VII)

«Via, andiamo, che la minestra patisce» (II XVIII)

Si è detto che *BC* vuole essere, negli intenti, una *pièce* corale. Tuttavia la riuscitissima figura di don Marzio non tardò a imporsi come la vera protagonista della commedia, al punto che nell'Ottocento i comici mutavano il titolo della commedia in *Don Marzio maldicente alla bottega del caffè*. La lingua irriverente del maligno 'gentiluomo napoletano', che ben poco, in realtà, mostra di avere del gentiluomo, si fa a tratti greve, mentre con la sua dilagante malevolenza bersaglia con epiteti oltraggiosi gli altri caratteri della commedia, in particolar modo femminili:

«È qui in questa locanda con un pezzo di pellegrina» (I XVII)

«Andate a ritrovare quella buona razza di vostra moglie» (III XV)

«Che pazzo! Che idee da ministro, da uomo di conto! Un caffettiere fa l'uomo di maneggio!» (III XVII)

Il maldicente dalla vista corta in senso reale e metaforico, ottusamente arroccato alle proprie convinzioni che presenta come inconfutabili certezze, ama anche esprimersi attraverso la ripetizione ossessiva di sintagmi o di intere frasi, con cui tende a stigmatizzare i personaggi con cui si trova a interagire. La coazione a ripetere è attuata spesso mediante epanalessi, in apertura o chiusura di enunciato, o con interposizioni di materiale sintattico fra i membri iterati:

«Sempre moglie, sempre moglie! [...] Non sa quel che si faccia. Sempre moglie, sempre moglie» (I III)

«Sempre giuoco! Sempre giuoco!» (I III)

«pazzo, pazzo» (I VI)

«Oh che bestia! Oh che bestia!» (II VII)

«Aprite, aprite» (II IX)

«Rapè, rapè vuol essere, rapè» (II XVI)

«A me? A me?» (III X)

Il sommario giudizio con cui impietosamente bolla Lisaura come una donna di malaffare che, protetta dal Conte Leandro, accoglie un traffico di clienti per un'entrata secondaria della sua abitazione:

«Ha la porta di dietro. [...] Sempre, flusso, e riflusso. Ha la porta di dietro» (I VI)

«si trasforma presto in un petulante ritornello»

«Flusso, e riflusso, per la porta di dietro» (I VI)

«Per la porta di dietro, flusso, e riflusso» (I IX)

che ripreso man mano da altri personaggi finisce col palesarsi come un doppio senso osceno persino nelle considerazioni del probo Ridolfo:

«Per quel che dice don Marzio, flusso, e riflusso» (Eug. I XIII)

«Ella starà male <,> quando ha il flusso, e riflusso per la porta di dietro» (Rid. I VI)

5. Conclusioni

La riforma teatrale goldoniana procedette a fasi alterne e con un percorso nient'affatto lineare. Ma sotto l'egida di una proporzione aggraziata e del giusto mezzo, il grande veneziano finì con lo smantellare gli schematismi e la comicità ormai decadente dell'Improvvisa, la prevedibilità dei ruoli e degli intrecci, le esorbitanze di un teatro che puntava sul meraviglioso e sull'inverosimile. Accogliendo le maschere tradizionali di Arlecchino, Pantalone, Brighella, Goldoni le portò al loro estremo significato artistico svuotandole dei loro secolari attributi, per poi congedarle.