

ANDREA PARISINI

UNA VERSIONE DIALETTALE BOLOGNESE DEL
"MERCATO DI MALMANTILE" DI CARLO GOLDONI

La produzione dialettale bolognese nell'ambito del teatro musicale settecentesco, pur inferiore per quantità a quella di città come Napoli o Venezia, non deve essere sottovalutata, contando infatti una serie significativa di opere che c'informano del ruolo del vernacolo nella cultura cittadina, della sua estensione sociale e, soprattutto, della sua capacità ad esprimere contenuti di interesse collettivo.

Non diversamente dagli altri dialetti, anche il bolognese si innestò, nell'opera, sul filone comico: non tanto perché il dialetto fosse costituzionalmente destinato a ricoprire in teatro una funzione comica, quanto perché storicamente esso era stato tenuto fuori dai confini del melodramma, con la conseguenza di facilitarne l'ingresso, una volta mature certe condizioni di rinnovamento legate ai propositi di riforma della commedia dell'arte, nell'alveo dell'opera comica.¹

¹ Come nota Gianfranco Folena nel saggio *Il linguaggio di Goldoni*, contributo incluso nel volume *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, lo stesso linguaggio teatrale di Goldoni, pervenuto nel tempo ad una forma di nuovo, inedito realismo, rimane inscindibilmente legato alla tradizione comica della commedia all'improvviso, con i tanti apporti della più diversa provenienza: "... per Goldoni la tradizione è essenzialmente l'improvviso nella sua più vasta accezione. E quando della sua cultura letteraria e linguistica si sia fatto ben bene l'inventario, che non è lungo, si dovrà sempre tornare a riconoscere che il vero retroterra di Goldoni è questo, che alle sue spalle si stende questa vasta riserva di linguaggio teatrale, la terra incognita dell'improvvisazione", p. 136.

Nell'insieme della produzione bolognese, spiccano fra Sei e Settecento le opere di Giuseppe Maria Buini, precedute da quelle di Giuseppe Antonio Aldrovandini e, prim'ancora, di Giuseppe Maria Righi,² mentre successiva alla generale omologazione dell'opera comica al toscano va ricordata nell'Ottocento, come esempio isolato e a genere ormai esaurito, la figura di Paolo Diamanti. Vario rimane comunque l'uso del vernacolo: un'opera come *Zanina maga*, del Buini, con tanto di macchine per gli effetti, presenta il dialetto (affidato all'unico personaggio della protagonista) come elemento di arguta caratterizzazione. *Gl'inganni amorosi scoperti in villa*, dell'Aldrovandini (il testo è di Lelio Maria Landi), utilizzano invece il dialetto come fattore di contrasto rispetto al linguaggio teatrale aulico, dominante nel libretto e in tutto simile a quello dell'opera seria.³ *La Bernarda* del Righi, ancora diversamente, fa ricorso a un dialetto che mira ad imporsi come lingua assoluta, assumendo pienamente in sé i modi artificiosi del linguaggio del teatro letterario.⁴

Sia che il dialetto funga da elemento di contrasto (basso - alto), come in Buini e in Aldrovandini, o che tenti di uniformarsi all'artificiosità del teatro aulico, come nel Righi, esso non nasconde mai l'estrazione elevata (culturale e sociale) di chi produce l'opera e ne fa uso: vale a dire un pubblico accademico in buona parte formato da nobili. E' infatti rivelatrice la circostanza che tutti e tre i compositori presi in considerazione, Buini, Aldrovandini e Righi, come in seguito lo stesso Petronio

² Un elenco delle commedie bolognesi, recitate e in musica, è fornito da Maria Grazia Accorsi in appendice al capitolo *Servi e contadini nella commedia bolognese dal Sei al Settecento*, in *Dialetto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, pp. 90-96.

³ La presenza del tono elevato in seno all'opera comica è ravvisabile ancora nel secondo Settecento, connessa alla distinzione fra parti serie e buffe: le prime in genere ricoperte da personaggi nobili o di elevata estrazione sociale, le seconde invece dalle classi subalterne dei contadini o dei servitori.

⁴ Il testo della *Bernarda* è di Tommaso Stanzani ed è probabilmente basato sull'omonima "commedia rusticale" di Giulio Cesare Allegri, a sua volta traduzione bolognese della *Tancia* di Michelangelo Buonarroti il Giovane.

Lanzi, autore del *Mercato di Bazzano*, siano Accademici Filarmonici.

In questo quadro di riferimento il *Mercato di Bazzano*⁵ costituisce nella vita del teatro musicale bolognese di metà Settecento una doppia eccezione: da una parte esso viene a cadere in un momento lontano da quello che aveva visto nascere le prime opere del suo genere, configurandosi di fatto come esperienza isolata in anni in cui il toscano, soprattutto per merito di Goldoni, aveva ormai occupato, con la sola eccezione di Napoli, l'intero spazio linguistico dell'opera comica.⁶

L'altro aspetto è costituito dall'assenza (almeno per ciò che ci è dato conoscere dai documenti in nostro possesso) di operazioni analoghe contemporanee al *Mercato di Bazzano*. Ci si può chiedere perché il libretto di Goldoni sia stato tradotto, ma la risposta non potrà essere univoca e andrà ricercata in una serie di fattori. Sappiamo che *Il mercato di Malmantile* era già approdato a Bologna, ove aveva riscosso notevole successo,⁷ e così

⁵ Per ciò che riguarda la musica di questo dramma, rappresentato nel 1759 presso il Teatro Marsigli Rossi, essa purtroppo non ci è pervenuta. Segno invece la copia del libretto da me consultato (il nome del cui autore, vergato a mano, risulta essere di un certo Vincenzo Filippini), conservata presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna con collocazione 2.622, secondo l'ordine di catalogo di Gaetano Gaspari, *Libretti d'opera in musica*, vol. V, Bologna, Forni editore, ristampa anastatica dell'edizione bolognese del 1943. La descrizione dettagliata del libretto è stata compiuta da Claudio Sartori nel suo monumentale catalogo analitico dei *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Milano, Bertola e Locatelli, 1991, n. 15.430. Per completezza indichiamo che si tratta di un libretto in 12°, di 69 [3] p., segn. A-C¹², mutilo dell'ultima c., presumibilmente bianca, recentemente rilegato in cartone. La stampa è del bolognese Sassi, del 1759.

⁶ Le esperienze plurilinguistiche e dialettali dello stesso Goldoni s'erano limitate agli'intermezzi per poi fissarsi, con ben altra intenzionalità, nelle commedie recitate, sia in prosa che in versi. Per quanto riguarda la produzione di intermezzi, essa si concentra in un periodo di tempo relativamente breve, compreso fra il 1730 e il 1742, con un'appendice nel 1760 rappresentata dalla *Vendemmia* (musica di Antonio Sacchini).

⁷ Messo in musica per la prima volta a Venezia, presso il Teatro Grimani di San Samuele da Giuseppe Scarlatti nel 1757, il dramma goldoniano fu ripresentato l'anno successivo nel Teatro Formagliari di Bologna con le note di Domenico Fischiotti, valente compositore napoletano. Come molti libretti goldoniani, anche

lo stesso Goldoni, presente in più occasioni nella città petroniana.⁸ Si deve così supporre che questa sorta di "esercizio di stile" abbia da una parte fatto perno sulla rinomanza acquisita dall'autore e dal suo dramma, e dall'altra sul gusto delle classi colte per un genere comico-vernacolare giustificato in primo luogo come mezzo di intrattenimento.⁹ Ma accanto a questi elementi se ne può aggiungere un altro e più sottile: e cioè che il testo goldoniano sia stato "interpretato" nel suo contenuto ideologico, e che il dialetto abbia costituito un mezzo sì inusi-

questo godette di ampia e duratura fortuna nel corso del Settecento: ripreso ancora a Bologna nel 1763, toccò poi nel corso degli anni le principali città italiane ed europee, alcune delle quali più volte: Firenze, Milano, Modena, Verona, Londra, Lisbona, Vienna, Dresda, Napoli, Hannover ed altre. Da segnalare inoltre, come segno di sicuro successo, l'intervento di altri compositori succedutisi sino alla fine del secolo: essi furono, a partire dal nostro Petronio Lanzi nel 1759, Domenico Cimarosa nel 1780, Giuseppe Bartha nel 1784, e infine Nicola Zingarelli nel 1792, che pose in musica un *Mercato di Monfregoso* ormai profondamente alterato rispetto all'originale. Per un'analisi dei mutamenti subiti nel corso degli anni dal libretto goldoniano si veda Laura Callegari, *I tre "Mercati" - Analisi di un libretto goldoniano e dei suoi rifacimenti*, in "Quadrievium", XXII, 1, 1981, pp.75-116.

⁸ Se teniamo valida come fonte informativa i *Mémoires* (1787), la presenza di Goldoni a Bologna risale almeno al settembre 1741 (parte I, capitolo XLV), seguita da un altro passaggio nel 1752 (parte II, capitolo XV), e ancora nel 1757 (parte II, capitolo XXIV), prima che nel 1762, ormai sulla strada per Parigi, Goldoni vi facesse la sua ultima sosta lasciandoci in eredità quella sorta di testamento che è rappresentato dalla *Bella verità*. (Gli altri due libretti bolognesi, *Le nozze e La buona figliola maritata*, risalgono invece al 1755 e al 1761). Una presenza, quella di Goldoni a Bologna, che stando alle parole dell'autore non passò certo inosservata, ed anzi rinfocolò le vivaci dispute intorno alla riforma del teatro comico.

Ricordiamo che un'ottima traduzione italiana dei *Mémoires*, aderente allo stile settecentesco, è stata approntata da Piero Bianconi col titolo *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1961.

⁹ Come avremo modo di constatare più avanti, sugli esempi che saranno citati, la traduzione del libretto goldoniano rivela nell'approssimazione grossa della grafia un intento tutt'altro che impegnato. Pur tenendo presente il ritardo con cui a Bologna si giunse alla redazione di un vocabolario dialettale, a differenza di altre regioni italiane - il Coronedi Berti è del 1869-74, sistemazione del precedente lavoro compiuto da Claudio Ermanno Ferrari nel 1820 -, balza all'occhio un'imprecisione grafica che denuncia il carattere leggero e a tratti goffo dell'operazione compiuta. Proprio al fine di darne obiettiva ragione si è deciso di lasciare immutata negli esempi la grafia originaria, tralasciando di omologare ad un unico criterio redazionale le diverse forme verbali.

tato ma comodo e a portata di mano per palesare quel contenuto, senza tuttavia discostarsi dal solco sicuro di una affermata tradizione "di consumo".

Se ciò possa essere vero cercheremo ora di verificare, e, nel caso di una risposta affermativa, sarà da dolersi che un uso più intensivo del dialetto come lingua teatrale sia rimasto solo allo stato d'esperimento. D'altra parte se è vero che la vita di una lingua consiste nel suo aderire alla molteplice e differenziata esperienza della vita sociale e privata,¹⁰ il dialetto avrebbe dovuto trovare in sé ben altre energie per costituire una tradizione letteraria e teatrale di rango: un compito che non avrebbe potuto essere innessato da una singola e nell'insieme modesta opera di trascrizione.

* * *

Quanto ad intreccio, la traduzione del *Mercato di Malmantile* non altera nulla dell'originale: soltanto, dal punto di vista linguistico, risulta esteso l'uso della parafrasi, rispondente sia a strutture locutorie inerenti al dialetto stesso, sia all'esigenza di accentuare la connotazione comico-bassa della parlata dialettale. Di conseguenza risultano mutate anche le arie, aspetto questo del resto organico all'opera del Settecento, sia buffa che seria, indipendentemente da cambiamenti di ambito linguistico.

La scena ha ora, rispetto a *Malmantile*,¹¹ una individuazione geografica precisa: Bazzano, borgo collinare nella provincia bolognese sulla cui piazza si apre il dramma. Dalla confusione del

¹⁰ Si confrontino a questo riguardo le note introduttive di Maria Grazia Accorsi al suo *Dialetto e dialettalità ...*, cit., *Palinodia in forma di premessa*, pp. 7-10.

¹¹ Quale luogo dell'immaginazione, il *Malmantile* goldoniano ha alcuni precedenti. Spiega Giuseppe Ortolani in nota alla sua edizione del libretto: "Da più d'un secolo si ammiravano, soprattutto nel teatro francese, fiere e mercati. Il nome poi giocoso del *Malmantile* fu suggerito al nostro autore dal notissimo poema eroicomico del Lippi (*Il Malmantile riacquistato*, 1676) e dalla commedia d'un frate toscano, Cosimo Antonio Pelli (o Simone Falconio Pratoli) *Il Podestà di Malmantile*, 1732": cfr. vol. XI di *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, 14 voll. a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, p. 1312.

mercato i personaggi principali emergono fin dall'inizio con nettezza di profilo: Pomponio innanzitutto (Lampridio in Goldoni), sciocco governatore della città, insieme con la figlia Diana (Brigida), fanciulla bellissima e da marito ma anch'essa irrimediabilmente ottusa. Assieme a loro, Tarlacc (Rubiccone), il ciarlatano, mentre anche il Marchese e i contadini si uniscono nell'affresco variegato e multiforme del mercato.

E' proprio Tarlacc ad acquistare per primo rilievo con la pirotecnica esposizione delle virtù dei suoi medicinali (conforme al *topos* del teatro comico rappresentato dalla elencazione, sul genere della bambocciata) attraverso la quale egli imbonisce Pomponio che aveva reclamati i tributi per l'esercizio del commercio sulla piazza. L'attenzione di Pomponio si trasferisce poi ben presto ai contadini, a Menga in particolare, vedova di buona reputazione che egli si mette a corteggiare, scatenando così l'invidia di Zirina (Cecca) e Subjol (Berto) (Menga costituisce una variante moralistica della Lena goldoniana, ragazza assai disinvolta e ancora da maritare).

Intanto si svolge anche il corteggiamento del Marchese (Conte) nei confronti di Diana, che prosegue fino a lasciare intendere alla ragazza un proposito di matrimonio tanto serio da convincerla ad affrontare apertamente la legittima pretendente - la Marchesa di Gajbola - quando questa giunge in casa del governatore per redigere gli atti del matrimonio. A nulla vale il tentativo della Marchesa di persuadere Pomponio dell'assurdità delle pretese di Diana, sicché essa inizia a credere seriamente di essere stata tradita. Giunge infine anche Tarlacc, "arcistupendissim Sgnor Duttur" che, assecondando abilmente le velleità culturali di Diana, ne conquista ben presto il cuore. Il gioco verrà interrotto solo dall'arrivo di Menga e Subjol, giunti anch'essi in casa del governatore per vendere i loro prodotti. Ha luogo così un infernale scompiglio fra l'insofferenza di Diana verso i contadini, il timido tentativo di Pomponio di difendere Menga e il risentimento di quest'ultima e di Subjol per sentirsi trattare alla stregua di volgari bifolchi.

Il secondo atto si apre con la riappacificazione dei due nobili; la Marchesa però, ancora in preda alla gelosia, promette a se stessa di destituire Pomponio dalla carica di governatore, allontanando così Diana dalla portata del Marchese. L'azione legale avviata dalla nobildonna accompagnerà per così dire nascostamente l'azione del dramma lungo tutto il second'atto e buona parte del terzo, riaffiorando drammaticamente solo verso la fine.

Alle *avances* di Subjol Menga non sa risolversi: essa spera ancora di accasarsi in modo più conveniente. Non dovrà attendere a lungo, visto che Pomponio prontamente le si dichiara.

Un assalto determinato di Tarlacc lascia intravedere un suo imminente e definitivo successo con Diana. Di lì a poco, infatti, la stolta non esiterà a prendere le difese del ciarlatano, accusato da Menga e da Subjol di aver venduto per miracolosi certi pessimi intrugli.

L'atto si chiude in tribunale dove avviene un divertente scambio di imputati: non più Tarlacc, ma Subjol diviene bersaglio delle accuse, che paga così al giudice Pomponio l'insolenza di pretendere la mano di Menga, e a Diana l'insulto personale delle accuse rivolte a Tarlacc.

Ottenuta dalla Marchesa, nel terzo atto, la destituzione di Pomponio, il Marchese prende definitivamente congedo da Diana (il corso dell'azione legale della Marchesa contro Pomponio coincide con la sospensione del rapporto fra il Marchese e Diana). Prestamente sarà Tarlacc a rimpiazzarlo, ma purtroppo giunge Pomponio ad annunciare l'inaspettata e triste notizia che accompagna la sua destituzione con il bando di Tarlacc dal territorio di Bazzano. All'abbattimento di Diana Tarlacc reagisce scoprendo finalmente le carte e invitando i due sciagurati a seguirlo per il mondo. La proposta è accolta quale male minore mentre anche Menga e Subjol, analogamente ai due nobili, alla fine si riappacificano in vista delle future nozze.

Come si vede, la causa politica, il malgoverno, costituisce l'argomento centrale del dramma. Esso si accompagna in particolare a un'idea di ingiustizia punita che se per chi ne è vittima è occasione di dolorosa presa di coscienza, pur tuttavia non edifica, inducendo nei protagonisti la mera presa d'atto di una condizione umana generale. Risvolto amaro che fa dire al Lampridio goldoniano: "Vado a far per il mondo il ciarlatano ... Poco più, poco meno / molti fanno nel mondo un tal mestiero." (scena ultima), ripreso pari pari da Pomponio in dialetto: "A vag a far pr'al mond al Zarlato / ... / Squas tutt, o poc', o assà / pr' èl Piazz, e pr' j Mercà / j fan st' mstir, ch'è quì".

La sprovvedutezza di padre e figlia e l'aspetto ciarlatanesco del loro governo è stigmatizzato da Goldoni attraverso l'arma efficace e affilata del ridicolo (principio psicologico fondamentale nella poetica drammaturgica del veneziano), la cui comicità è connaturata a quella rigidità di carattere che, minando l'equilibrio della situazione e alterando i rapporti fra i personaggi, si fissa in Pomponio e in Diana nell'arbitrio più ottuso, esercitato con la sproporzionata presunzione di appartenere ad un'élite di ceto e di cultura.

Sulla base delle acute osservazioni di Franco Fido sulla produzione goldoniana negli anni del teatro di San Luca,¹² potremo parlare, senza rischiare di forzare la mano, di una condizione umana di disagio che ha nel ridicolo il risvolto più appariscente e socialmente doloroso: una condizione che si accompagna al

¹² Franco Fido, *Guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 1977. Si veda in particolare il capitolo *Le illusioni e i mostri degli anni difficili al teatro San Luca*, pp. 121-135. Più in generale andrà considerata dello stesso studioso anche l'idea secondo la quale nei libretti trovano posto personaggi e situazioni che per il loro carattere estremo risulterebbero difficilmente conciliabili con il "programma austero" della commedia (cfr. il capitolo *Vacanza dal referente e retorica della Natura nei libretti per musica*, pp. 48-85). Proprio in forza della dichiarata irrealtà della rappresentazione in musica tali personaggi troverebbero nei libretti non solo la loro adeguata collocazione, ma fornirebbero anche l'occasione per "presentare senza troppi rischi dei principi generali, «filosofici» e magari relativamente avanzati" (cfr. il saggio dello stesso Fido *Riforma e «Controriforma» del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753*, in "Studi Goldoniani", VII, 1985, pp. 60-72).

fraintendimento della realtà, a una distrazione che è a ben vedere incapacità di sostenere la tensione necessaria per muoversi nel mondo e di capire le ragioni degli altri. Una condizione che reca i tratti evidenti della nevrosi e che in definitiva non ha neppure bisogno di contrasti sulla scena, quasi annullandosi da sé.

Tutto il dramma può dirsi all'insegna dell'assenza di contrasto. E' come se gli eventi, una volta innescati ed in moto, non incontrassero resistenza: solo esigenze di sviluppo dell'azione infrangono questo principio.

Tarlacc l'ha facilmente vinta con Pomponio, come pure, subito dopo, procede senza intoppi l'approccio di questi nei confronti di Menga: i bisticci e i commenti invidiosi degli altri contadini rimangono infatti senza conseguenze.

Fra il Marchese e Diana non vi è rigidità di posizioni: molto discretamente il nobile lascia cadere la proposta di matrimonio avanzata dalla ragazza.

La prima resistenza è fatta da Diana e Pomponio contro la Marchesa quando questa dichiara di volersi sposare col Marchese. Ma il clima viene ben presto rasserenato dall'esibizione brillante di Tarlacc, che imbonisce i due sciocchi convincendoli delle sue benemerienze scientifiche. Nel secondo atto la tempesta fra il Marchese e la Marchesa è rapidamente placata (riducendosi alla fine ad un mero chiarimento), mentre si innesca l'azione legale della Marchesa contro il governatore, che, come abbiamo già osservato, scorre come parallela e sotterranea allo svolgersi del dramma, facendo sentire i suoi effetti solo verso la conclusione.

Menga accoglie la proposta di matrimonio di Subjol, salvo riservarsi, fra sé, la possibilità di un ripensamento. La cui occasione difatti non manca presentandosi Pomponio a chiederla ufficialmente in moglie.

Per la seconda volta Tarlacc ha partita vinta con Diana, la quale, di lì a poco, prenderà apertamente le sue difese quando Subjol, alla testa dei contadini, accuserà in tribunale Tarlacc di

impostura e reclamerà la restituzione del denaro (finale II). E' bene tenere presente qui il ruolo di apice drammatico ricoperto per convenzione dal finale d'atto nel dramma giocoso, in particolare in quello goldoniano, per spiegare la presenza di un punto di sospensione ove tutto pare mettersi in discussione e divenire impossibile a risolversi. L'attrito è ora acutizzato dall'arbitraggio disonesto di Pomponio e dalla difesa incondizionata di Diana in favore di Tarlacc, infarcita di invettive ingiuriose contro i contadini: aspetti che, al di là dei loro effetti contingenti, preparano l'inevitabile e amara sconfitta di Pomponio e Diana.

All'inizio del terzo atto gli schieramenti sono già definitivamente delineati: solo Menga continua ad inseguire il sogno di divenire moglie del governatore.

La ritirata del Marchese è molto diplomatica; e ad una immediata reazione di stizza di Diana segue ben presto la consolazione per l'offerta di matrimonio recata dall'arcititolato Tarlacc.

Infine, alla notizia della destituzione lo sconcerto di padre e figlia non si traduce in alcun momento di aperta opposizione, ma si chiude nella rassegnata accettazione della nuova realtà.

Come possiamo anche qui facilmente notare, la prospettiva dalla quale Goldoni osserva il mondo ben poco edificante della politica è quella offerta dal ceto dei piccoli funzionari statali, categoria ben presente alla mente del veneziano (in passato uomo di legge), detentrici di quell'ampia fetta di potere costituita dalla burocrazia. Un ceto di cittadini assai numeroso nella città lagunare, che certo non rappresentava agli occhi di Goldoni la parte più inquieta e dinamica della società del tempo e nel quale è ragionevole pensare che Goldoni vedesse un fattore determinante di quella "inerzia sociale" con la quale il suo ottimismo degli anni della riforma dovette fare i conti.¹³ Accanto a ciò, e con una nota più privata, Goldoni ripropone con Brigida

¹³ Le tematiche sociali di Goldoni sono state indagate da numerosi studiosi, fra i quali andranno almeno menzionati, accanto al già citato Franco Fido, *Guida a*

- Diana, come abbiamo visto, quel tipo di personaggio dissennato che inquieta a partire da un certo momento la riflessione del drammaturgo sulla natura umana.

* * *

Nella prospettiva che qui più c'interessa, noteremo che la presenza di questi *parvenus* alla sfera del governo si traduce in un linguaggio che, oltre che nel dialetto, rivela proprio nei suoi accenti più caricati la sua malintesa estrazione popolare, e che potremmo considerare in certo qual modo come termine medio fra il linguaggio naturalmente elevato e privo di inutili ricercatezze dei nobili e quello colorito e immediato dei contadini.

Nel *Mercato di Bazzano* il tono del linguaggio dei due nobili non muta rispetto all'originale goldoniano, fedele oltre che al toscano ad una pacatezza, ad un *aplomb* che è primo segno di sicurezza sociale. Nel *Marchese* è un po' attenuato il formalismo di espressioni come "concedere l'onore di servire", "dare la destra in pegno", "mancare al proprio grado", tuttavia la seriosità non muta affatto di segno (ed è indubbio che essa risulti tanto più fastidiosa quanto più si ammanta di falsa attenzione nei confronti di una povera sciagurata come Diana). Questo tono permane anche nelle arie, che non sfigurerebbero (non diversamente da quelle della Marchesa) in bocca a personaggi d'opera seria, come dimostra anche la divisione strofica predisposta per il da capo (atto I, scena VI):

Goldoni, p. 262, anche Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957, p. 212; Mario Baratto, "Mondo" e "Teatro" nella poetica del Goldoni, in *Studi Goldoniani*, 2 voll. a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 465-498; Giorgio Padoan, *L'impegno civile di Carlo Goldoni*, in "Lettere italiane", 4, 1983, pp. 421-456. Importanti inoltre i recenti contributi di Marzia Pieri offerti dalle sue Introduzioni a Carlo Goldoni, *Teatro*, tomo I, Torino, Einaudi, 1992, pp. XV-XLIV, e al proprio volume antologico *Il teatro di Goldoni*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 9-57.

Il Mar. Lungi da te mio bene
 vieppiù s'accende il core,
 e l'alma pel tuo amore
 mi sento pur mancar.
 Cagion delle mie pene
 sono i begl'occhi tuoi,
 e tu pensar lo puoi,
 che io son fido in amor.

Lungi ecc.

Il tono alto di conversazione risulta chiaro anche dal passo dove avviene la riconciliazione fra i due nobili (atto III, scena IX):

La Mar. Siete pur voi sincero?
 Il Mar. Al Ciel lo giuro, e a voi parlo da vero.
 La Mar. Qual mi date fedel segno d'amore?
 Il Mar. Ecco la destra, e con la destra il core.

Una riconciliazione che placa la furia della Marchesa, espressa in precedenza da verbi quali "punire", "vendicare", e che imprime in generale un tono assai concitato ai suoi interventi.

Di segno opposto è il linguaggio dei contadini (specie di Menga e Subjol: il ruolo di Zirina rimane secondario e di mero ripieno lungo tutto il dramma), interamente compreso nell'ambito del dialetto. Esso va inoltre considerato come diretta, immediata espressione delle passioni, in un tono che abbiamo già avuto occasione di definire realistico, estroverso, ricco di locuzioni del parlare ordinario, seppure l'avvedutezza che esso lascia trasparire non sia ancora consapevolezza sociale, razionalità pienamente realizzata. Rispetto alla convenzionalità linguistica di Goldoni, dalla quale il realismo della comunicazione fra i personaggi deve ancora desumersi indirettamente, mediante un processo di astrazione, il ricorso al dialetto parlato sposta automaticamente, senza bisogno d'altro, il livello della comunica-

zione a quello della piena naturalità, che sorprendentemente vivifica tipologie drammatiche altrimenti imprigionate in modi di pura stilizzazione. La sostanza drammatica dell'opera, sia chiaro, non cambia: non cambia cioè l'idea che ad agire non siano personaggi reali, determinati psicologicamente, sibbene meri tipi sociali. Cambiano invece - si direbbe quasi per un incontro fortuito, data la collimazione, la levigatezza dell'innesco - le possibilità semantiche del dialetto, determinate dall'interazione con una forma drammaturgica che nel problematizzare la realtà eleva anche, in modi riflessi, le potenzialità espressive del dialetto.

Il realismo linguistico dei contadini, che lascia ben trasparire sotto il processo della parafrasi l'originaria impronta goldoniana, si serve oltre che di un normale tono di conversazione anche delle increspature che il dialetto bolognese reca come segni distintivi dei modi sapidi e arguti che lo contraddistinguono. Eliminate le concettosità moraleggianti, il dialetto risulta così espressione immediata di un coinvolgimento costante e sempre attivo, nella cui azione si consumano rapidamente e senza interruzioni di sorta le aspettative, le delusioni e gli imprevisti accadimenti che muovono l'intrigo buffo.

Eloquente può considerarsi, nel primo atto (scena IV), il dialogo fra Zirina e Subjol che segue la lite con Menga. Il breve passo è un condensato di parole, inflessioni e locuzioni gergali, seppure mai avulso dal contesto realistico:

Zir. L'è andà vjè qulà fagotta,
 ch'dsè d'vlerm' sculazzar,
 mò mi la vlè sgrafgnar.
 Ch'in dit mo tè Subjol?
 Sub. A digh', che gl'jen qtà
 dà far del Vintarol.
 At faz pirò saver,
 ch'al n'è del dveir,
 ch'ti t'mett con lie ...

Zir. Mò perchè?
 Sub. Perch'a dirla
 la puzza anch'd' Sgnurie.
 Sò Mari era Fattor
 amigh d'ai Guernator
 ch'stieva quì sù;
 e a dirla qui trà d'nù
 l'è stà sempr' stimà per Dona brava.

Il tono risentito di Zirina non aveva risparmiato neppure Menga nella scena precedente, mentre gli interventi di Subjol ricoprono una funzione conciliatoria e lasciano intravedere, al di là del fastidio provocato dalle attenzioni di Pomponio, il suo interesse nei confronti della donna:

Men. T'pens' mò d'averm' uffeisa
 a dirm'à me dla Sioura?
 T'sà pur anch chi me dsènn', Madò Fattora.
 Zir. Sgnora miè; ch'l'am perdona.
 Men. Braghira t'em zedronn?
 Chi sè ch'at smaslonn?
 Zir. Di smaslun darm'à mì,
 mò an s'dis mega quì.
 S'a fuss n'a para vostra ...
 Men. Cossa vrest dir?
 Sub. Furmav, può far la nostra!
 Tramdou av fà smattar.
 Av'vli in s'al Mercà
 insemm sgrammiar?
 Zir. Pur tropp s'al Diavel em'tenta ...
 Men. Vien oltra impartinenta ...
 Sub. Aj sen'; turnav' d'cò?
 Men. Per dis dinar, a t'smaslunarò.

Con la figura di Pomponio chiudiamo la cornice realistica del dramma aperta con i personaggi precedenti. Pomponio è sì protagonista di una vicenda segnata dall'alienazione nei confronti della realtà, ma, attraverso il dialetto, egli dimostra che il ricordo delle sue origini non è cancellato. Diversamente da quanto accadrà con Diana, e in parte dalla caratterizzazione attribuitagli da Goldoni - incline talvolta ad improbabili ricercatezze lessicali - il livello della comunicazione fra Pomponio e i contadini è interamente paritario, rafforzando del personaggio da un lato l'immagine di tirannuccio che alterca per quisquiglie, dall'altro la distanza incolmabile dell'uomo di governo dalla sfera del potere reale, quello stesso che per una sorta di drammatico quanto farsesco fraintendimento decreterà la sua destituzione. Il tratto del carattere di Pomponio è manifesto sin dall'inizio, rivelando la tendenza ad una mutevolezza umorale che dalla docilità ingenua e incline alla stupefazione improvvisamente si rovescia in irascibilità, come chiaramente sottolineano le increspature gergali della sua parlata. Così, rivolto all' "arcistupendissim Sgnor Duttur" Tarlacc, egli elogia in tono enfatico ed esclamativo le molteplici e straordinarie virtù della figlia (atto I, scena XI):

Pom. Mò a n'sà mò nianch
 ch'virtuosa la s'sj,
 la sa d'Filosofj,
 d'Rettorica,
 d'Medsina, e d'Aritmetica;
 e ogn'parola ch'la dis,
 sempr'è poetica.

così languidamente si scioglie, tutto perso dietro le grazie di Menga (atto II, scena VI):

Pom. A j è un' cert n' sò chè
 in qla bocca, in qui ucch ...

La j hà una cert' grazietta
 ch'm'ha fatt dvintar
 pr'amor un' Tous da tetta.

per capovolgere poi il segno verso l'insulto volgare, l'insofferenza incontenibile nei confronti degli altri contadini (finale dell'atto I):

Pom. Mò n'st' mò a strillar.
 Ch psav' affugar!
 Ch'al srà mò ora
 d'farla finì.

Il tono arrogante, il puntiglio futile, l'inclinazione all'ingenuo stupore perviene in Diana all'assurdo. La netta preponderanza del dialetto rafforza inoltre il senso di assoluta vanità delle parole della ragazza già manifesta nella Brigida goldoniana. Nello stesso tempo il dramma prende ad inclinare decisamente verso l'irreale, e ciò, prima ancora che col *nonsense* o col difetto logico, con lo stridente contrasto fra lingua toscana e dialetto, di cui s'accentuano i modi gergali.

Esemplificazione di tale contrasto può vedersi nella risposta della giovane al Marchese, dove è ravvisabile anche la presenza di un divertente solecismo (atto I, scena VI):

Dia. Certo è un peccato
 mi ch'son stà allevata
 in Città cospicuata,
 vgnir abitar
 qui frà sti Villanazz,
 che dal rossor le giuro
 ch'am s'impierev i sulfn' in t'al mustazz.

La tendenza al repentino cambiamento umorale che già abbiamo constatato in Pomponio e che qui è portato fino al limite della scissione psichica, lo ritroviamo al momento dell'af-

fronto recatole da Subjol, che le ricorda le sue umili origini. Seguendo passo passo il dettato goldoniano, Diana lancia nel corso dell'aria le sue colorite invettive contro il contadino alternandole con leziosi vezzeggiativi alla volta di Tarlacc, che la soccorre con i sali (atto II, scena X):

Dia. Villanazz, a m'vin' fastidi,
 prest' prest' Puvrina mi,
 con tal grazia al m'al dà quì,
 ch'a m' sent' tutta dentr' arvgnir.
 Villanazz, ah tute d'li,
 a n'al poss più soffrir.
 Che bel garb! Ch'manira vaga!
 A n'ì è or', ch'cert ch'la paga
 la buntà ch'lù hà per mì.
 Bel Cuntin,
 bel Marchsin,
 Baroncin ... Oimè, oimè,
 Villanazz v' vj d'quì.

Da ultimo, il tono prezioso assunto in taluni passi da Diana piega - ancora una volta in modo analogo a quanto accadeva in Goldoni - sia verso la citazione colta, ma sempre deformata (atto II, scena XVI):

Dia. A' son què pronta
 contra d'stì rei Villan
 a' tgnir d'Asteria la balanza in man.
 Pom. Chi è sta streja?
 A n'hò nsuna nutizia.
 Dia. L'è qu'la Dea, ch'insegna a propagar giustizia.

sia verso la similitudine, che ella adotta per rispondere a tono ad un complimento rivoltole da Tarlacc (atto III, scena VI):

- Tar. Signora, brama il mio cor esser vicino
al vostro viso bello,
come suol Barca andar dietro al Batello.
Dia. Al mi cor brisa en' n'è, l'arvers dlà mdaja,
ch'al le tira, cmod fà l'amber la paja.

Con Tarlacc, infine, ci riportiamo nell'ambito del toscano. Ma non già riflesso autentico, immediato del personaggio, sibbene mero strumento di convincimento, e, dal punto di vista della sua composizione, sorta di territorio neutro dal quale si dipartono connotazioni linguistiche diverse, funzionali di volta in volta a sostenere l'azione entro la varia costellazione dei personaggi. Un'azione che è sempre dominata dal ciarlatano, razionalmente orientata verso uno sviluppo mirato degli eventi (la vendita della merce, la conquista di Diana). Dopo l'uso della similitudine, che rivela nella banalità dell'immagine un uso accorto, furbesco, della figura retorica - efficace sostegno alla propria millantata autorità dottorale - la "lista" della scena d'apertura fotografa sinteticamente il personaggio che, a partire dal toscano, scivola poi nel francesismo storpiato (topos ricorrente nel teatro comico, verso il quale Pomponio non può tacere fra sé: "Sintì i fatt suleccisem"):

- Tar. Questo è un'Aliquor, ...
che se mal ve portè
bien vù ve troverè,
e se un è rampi de doglie,
rampi de Dolor,
rampi de Romatisme,

la Ricetta l'impara;
prenderne una Cucchiara
come una Rattafiè,
vè donerà la Santè,
e vè portarè bien.

* * *

Un esame attento degli aspetti contenutistici e drammaturgici legati all'impiego del dialetto ci dimostra come l'assenza di contrasti fra i personaggi (che non è, come abbiamo visto, mantenimento dello *status quo* sibbene predisposizione all'intervento risolutivo dall'alto) sia in realtà espressione di una fondamentale assenza di comunicazione fra i personaggi, rispetto alla quale il dialetto ricopre una funzione di immediato chiarimento. Senza tacere degli aspetti scopertamente antirealistici che il dramma tradotto reca con sé - dal fatto che personaggi che si esprimono in lingue differenti intrattengono fra loro una relazione drammatica, figurando così di comunicare e di comprendersi, alla deroga rappresentata da taluni passi concertati, nei quali il dialetto omologa personaggi di estrazione diversa¹⁴ - proprio il dialetto sembra rivelarci un aspetto della realtà altrimenti destinato a rimanere seminascosto. Nella incongruenza linguistica si consuma quell'aspetto di incomunicabilità che segna la rovina dei due sciocchi protagonisti e il fine ultimo del dramma, determinato dall'assurdità dei ruoli che essi ricoprono in seno alla comunità civile. Il fraintendimento costituisce insomma la vera realtà sottesa all'apparente levigatezza del dramma goldoniano e portata alla luce dalla scissione linguistica: una realtà imperniata sulle figure insane di Diana e Pomponio, chiuse nella loro monomania e incapaci di decifrare attraverso la superficie delle parole tanto l'inganno

¹⁴ Nei due finali d'atto, Tarlacc, risucchiato nel puro gioco fonico indotto dal meccanico contrasto fra le parti, strilla insieme a Diana, "Via, via, ma foè / Andà un pò vj d'qui", e nel Tutti finale, "Che prepotenza! / Ch'impertinza! / Oh, ch'insolenza! / Al srè mò ora / d'farla fini". In tribunale, sempre Tarlacc con Diana e Pomponio, inneggiano con enfasi celebrativa, "Viva Pomponi / ch'è un'Uom d'Onor / Gvernator / qui sù d'Bazan", e poi, vendicativi verso Subjol, "Sia carcerà / ... / Av' manc arguj". Infine nell'apologo conclusivo, tutti insieme sentenziano, compresi i due nobili, "Di furb' al mond / sempr' s'jn trova. / Per quest n'è nova / l'art d'ingannar. / E quest'è un far / al Zarlatan, / e d'in st'mercà / a chi j è stà / un qualch pronostich / lù j pò truar".

di Tarlacc quanto la burla del Marchese e l'ira vendicativa della Marchesa. A lato farà da conferma di ciò il fatto che completamente assenti risultano i rapporti fra nobili e contadini, mentre l'inganno di Tarlacc ai danni di questi ultimi trova, dopo i molti contrasti e, soprattutto dopo l'azione energica e ferma di essi, pieno risarcimento. Come abbiamo già avuto modo di dire, Diana e Pomponio rappresentano sorte di figure intermedie ma inerti fra termini di una comunicazione impossibile. Rivelatrici di una crisi, psicologica e di valori prima ancora che linguistica, le figure velleitarie dei due popolani assurti per caso al governo del paese rispecchiano nel rapporto irrisolto fra due lingue quanto di solitudine, mascherata di ingenua bonomia e vacua capricciosità, reca in sé il potere per il potere: la penosa perdita di senso dei rapporti sociali che il libretto goldoniano, dietro l'apparente mitezza del suo sguardo, già conteneva.

FRANCO MOTTA

«DEO SCIENTIARUM DOMINO LAUS, ET GLORIA»:
GIOVANNI LUIGI MINGARELLI (1722-1793),
ERUDITO BOLOGNESE ED ABATE DEI CANONICI
REGOLARI DI S. SALVATORE

PARTE PRIMA: MINGARELLI DOTTO ABATE

Note Biografiche.

«Comune e parrocchia situata nel dorso delle pendici de' monti che sopra la Setta s'inalzano, composta da 214 anime ripartite in 48 Famiglie abitanti in quattro borghi, ed in 20 case sparse alla campagna [...]. Cinque muratori, tre sarti, un medico, un notaro sono i suoi impiegati alle arti ed alle scienze. Uva non molta, non molte frutta, poca seta, pochissima canape, molto fieno, molti pascoli, molta legna da fuoco [...].»

Così nel 1782 scrive di Grizzana, «fuori di Porta Saragozza miglia 21 da Bologna», Serafino Calindri nel suo *Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico*¹; da un ricco possidente terriero di questo borgo era nato, il 27 febbraio di sessant'anni prima, Luigi Mingarelli, che muterà il nome in Giovanni Luigi all'atto di prendere i voti. La volontà di evitare il frazionamento della proprietà familiare spinge Giovanni Battista Mingarelli, com'è tradizione, ad avviare alla vita ecclesiastica

¹ Cfr. *infra*, p. 336, n. 1.