



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di laurea

## Carlo Goldoni e Giovanni Verga: *Le baruffe chiozzotte* e *I Malavoglia*

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

### **Relatore**

Prof. Piermario Vescovo

### **Correlatori**

Prof. Carmelo Alberti

Prof. Riccardo Drusi

### **Laureanda**

Alice Penzo

Matricola 822640

### **Anno Accademico**

**2012/2013**

# INDICE

3	INTRODUZIONE
12	<i>LE BARUFFE CHIOZZOTTE</i>
15	LA FORTUNA DELLA COMMEDIA
37	<i>LE BARUFFE CHIOZZOTTE AL TEMPO DI GIOVANNI VERGA</i>
51	<i>I MALAVOGLIA</i>
52	DAL BOZZETTO <i>PADRON 'NTONI</i> AI <i>MALAVOGLIA</i>
66	<i>LE BARUFFE CHIOZZOTTE E I MALAVOGLIA</i>
69	- I personaggi
73	- La rappresentazione del reale
76	- Il linguaggio
86	CONCLUSIONE
88	BIBLIOGRAFIA

## INTRODUZIONE

Il mio studio muove dalla constatazione che esistono diverse affinità che legano uno dei romanzi più importanti dell'Ottocento italiano, *I Malavoglia*, ad una commedia considerata il maggiore capolavoro dialettale di Carlo Goldoni, ovvero *Le baruffe chiozzotte*.

Poiché non esiste ancora un lavoro sistematico relativo a questo argomento, prima di rilevare quali potessero essere i punti in comune tra le due opere, ho voluto cominciare dall'analisi dei singoli testi.

Ho iniziato dando una presentazione generale de *Le baruffe chiozzotte*, per il cui studio mi sono servita dell'edizione curata da Piermario Vescovo<sup>1</sup>, con una introduzione di Giorgio Strehler. Successivamente mi sono occupata della fortuna che la commedia ha avuto nel corso degli anni fino ai giorni nostri, interessandomi in modo particolare all'Ottocento. Utile è stato per me il volume di Nicola Mangini *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani* (Firenze, Le Monnier, 1965) e il libro di Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (Venezia, Marsilio, 2011). Siro Ferrone offre un profilo dell'autore veneziano e della sua opera, avvalendosi degli studi più recenti e ponendo l'accento sulla storia materiale dello spettacolo. Nel volume, accanto alle analisi dei testi, viene documentato il contributo offerto alla drammaturgia dagli attori e dalle compagnie professionistiche e si ricostruisce il consumo spettacolare del teatro goldoniano sulle scene italiane dal Settecento al Novecento.

Dai vari studi emerge che la figura di Carlo Goldoni, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, cade un po' nell'ombra, ma ciò riguarda soprattutto il Goldoni dialettale. Si assiste, infatti, ad un declino del teatro goldoniano dovuto all'affermarsi

---

<sup>1</sup> C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993

della sensibilità romantica e all'interesse crescente del pubblico nei confronti di autori francesi, tedeschi e inglesi.

Inoltre, la difficoltà del linguaggio che presentavano *Le baruffe chiozzotte*, anche se dotate di note, è stato un elemento che ha fortemente compromesso la loro fortuna, perché, al di fuori della laguna, non venivano né recitate né apprezzate facilmente.

Giuseppe Ortolani<sup>2</sup> testimonia che, sul finire del Settecento, *Le baruffe chiozzotte* venivano rappresentate con una certa frequenza al teatro San Luca di Venezia grazie alla compagnia Perelli, l'ultima rappresentazione della quale risale al 1797. All'inizio dell'Ottocento la commedia sembra invece essere dimenticata: non venne, infatti, più rappresentata fino al 1805, anno in cui la compagnia Bressiani mise in scena *Le baruffe* il 5 novembre al teatro San Cassiano. Un'altra rappresentazione della commedia avvenne l'anno seguente al teatro San Luca da parte della compagnia Raftopulo. Negli anni seguenti molte sono compagnie che rappresentano la commedia: la compagnia Fabbrichesi (1811), la compagnia Dorati (1812 e 1820), la compagnia Perotti (1817), compagnia Morelli che recitò la commedia dal 1820 al 1828, la compagnia Duse che portò in scena le opere goldoniane fino al Novecento, grazie soprattutto ad Eleonora Duse. Queste compagnie recitavano principalmente a Venezia, ma pian piano si spostarono anche in zone limitrofe, abbiamo per esempio rappresentazioni a Oderzo dal 1831 al 1839, fino ad uscire dai confini veneziani per recitare in altri paesi italiani.

Intorno al 1830 la fama di Carlo Goldoni si ridesta in tutta Italia. Ne *I Teatri*, giornale drammatico di G. Ferrario e G. Barbieri che usciva a Milano, si ricordano alcune recite delle *Baruffe chiozzotte*, commedia *veduta tante volte e gustata come se udita per la prima volta*, al teatro Re per opera della Compagnia Ducale di Modena. Nello stesso teatro la compagnia Goldoni rappresenta la commedia nel 1834 e il "Barbiere di Siviglia", giornale milanese, scriveva:

---

<sup>2</sup> C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol. XX, 1915

*Le baruffe chiozzotte* non si potevano fare meglio. Bravissimi tutti. Il Pubblico ne ha riso di cuore, anco quel Pubblico che teme di avvilirsi ad applaudire alle produzioni goldoniane, perché le piglia per insulsaggini, e le chiama cose appena degne del teatro della Stadera, insomma appena degne della popolaglia [...] E a noi, poveri ciechi! sembrano degne soltanto delle persone colte e di spirito.

La commedia goldoniana veniva applaudita pure a Firenze nel 1829 al teatro Alfieri, a Torino e a Lucca nel 1833.

I primi decenni dell'Ottocento videro anche la formazione di compagnie teatrali italiane stabili che ripresero la produzione dialettale di Goldoni, e la cui azione fu determinante per l'elevazione del livello artistico della scena italiana. Tali compagnie, nel cui repertorio molto spazio era lasciato a Goldoni, operavano in condizioni privilegiate perché erano sovvenzionate dallo stato. Fra queste c'era la Compagnia Reale Sarda costituita, nel 1820, da Vittorio Emanuele I che, «per conservare la purità della nostra leggiadrissima favella, e per sollevare, a più alto grado di splendore un'arte così illustre ad un tempo e così profittevole, in cui felicissimi italiani ingegni hanno dato prova di singolare valore» approvò la formazione della compagnia perché «il mezzo più spedito a migliorare e perfezionare l'arte drammatica è l'istituzione di una compagnia di ottimi attori»<sup>3</sup>.

Grazie a queste istituzioni sovvenzionate dallo stato, e grazie ad altre compagnie private che circolavano in Italia<sup>4</sup> e che sceglievano il loro repertorio in base al gusto del pubblico, fondamentale per la loro sopravvivenza, l'arte di Goldoni era presente in tutta la penisola. Ma i testi goldoniani venivano considerati superficiali e leggeri e, a causa di questo pregiudizio, si producevano «recitazioni leziose e festevoli, increspate appena da un tono malizioso ma pudico, preoccupato di rimuovere inciampi sconvenienti per le

---

<sup>3</sup> G. Costetti, *La Compagnia Reale Sara e il Teatro Italiano, 1821-1855*, Milano, M. Kantorowicz, 1893, pp. 1-2

<sup>4</sup> Tra le varie compagnie, ricordiamo, per esempio, la compagnia Alberti e Rosa, Pettini, Campana, Colonnese, Dorati, Goldoni, Mascherpa e Velli, Morelli e Borelli.

diverse censure del tempo, ritmato dall'andamento ilare del conversare e dall'armoniosità degli inchini e delle galanterie<sup>5</sup>».

Un'altra questione di grande importanza per la fortuna del Goldoni dialettale, è quella della nascita di compagnie veneziane, specializzate cioè nel repertorio in dialetto. I primi tentativi si ebbero nella prima metà del secolo quando spicca la compagnia fondata da Francesco Augusto Bon che nel 1823 cercò di restituire a Goldoni la fama che meritava. Il suo tentativo venne poi ripreso, con maggior successo, dal chioggiotto Luigi Duse che, tra il 1843 e il 1849, rappresentò quasi tutti i capolavori goldoniani riuscendo ad entusiasmare così tanto il pubblico che *prendeva d'assalto* il teatro d'Apollo<sup>6</sup>.

Ma la fortuna di Goldoni andò incontro ad un altro periodo di declino che durò fino alla seconda metà dell'Ottocento. Si dovrà infatti attendere l'unificazione d'Italia, per assistere ad un cambiamento in ambito teatrale: nel 1866 il Veneto entrò a far parte del Regno d'Italia e quattro anni dopo si assistette all'affermazione del nuovo teatro regionale. Nel 1870 il teatro goldoniano vede la sua rinascita grazie ad Angelo Moro Lin con la creazione una compagnia veneziana, specializzata nel repertorio dialettale. La sua iniziativa nasceva *per evidenziare nel quadro nazionale l'apporto della precipua identità culturale e socia del Veneto, che anche sulla scena intende recuperare e valorizzare la sua secolare tradizione di civiltà*. Il patrizio veneto si chiedeva:

Venezia morente aveva avuto un meraviglioso teatro. Perché non doveva averlo Venezia rinata?<sup>7</sup>

All'affermazione di questa prima compagnia veneziana contribuì in misura determinante l'orientamento culturale del tempo, cioè il graduale prevalere sul gusto romanzesco dell'età postromantica di una sensibilità più attenta al reale e quindi di una

---

<sup>5</sup> S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 137

<sup>6</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 70

<sup>7</sup> L. Filippi, *Giacinto Gallina, studio critico*, Venezia, G. Fuga Editore, 1913, p. 23

più aperta disposizione verso la concreta condizione umana, con particolare riguardo per i ceti sociali meno abbienti. Grazie ad Angelo Moro Lin le commedie di Goldoni ripresero a riapparire nei palcoscenici d'Italia, insieme alle opere di Gallina e Selvatico. L'attività teatrale di Angelo Moro Lin, che contribuì in modo decisivo alla rifondazione del teatro veneto, continuò fino al 1883, quando egli decise di sciogliere la compagnia, lasciando «una eredità viva anche se legata a un modo di servire la commedia e il pubblico raccolto nei limiti del gusto ottocentesco, che, col dialetto, coltivava ormai forme di vita e pensiero provinciali e riduceva la storia al costume passato e alle sue memorie. A questa serenità troppo chiusa e rivolta all'indietro anche la commedia goldoniana venne, forse, ridotta, accentuando del suo contenuto l'idillio morale e la comicità popolaristica, non la forma limpida della poesia<sup>8</sup>».

Dopo Angelo Moro Lin, sarà Emilio Zago a determinare un'effettiva rinascita del teatro goldoniano, e con lui si concluderà la storia della fortuna della commedia di Carlo Goldoni in Italia nell'Ottocento.

Lodevole fu anche l'attività della Compagnia Goldoniana fondata da Giacinto Gallina nel 1883. Oltre alle tournées italiane che la videro attiva a Napoli, Milano, Roma, la compagnia di Gallina ebbe anche esperienze all'estero, essa fu l'unica delle compagnie italiane che andò a recitare a Vienna nel Teatro dell'Esposizione musicale e drammatica nel 1892. Tra il 4 e il 10 luglio rappresentò diverse opere goldoniane fra cui *I rusteghi* (4 luglio) e *Le baruffe chiozzotte* (6 e 10 luglio), opere del tutto ignorate sulle scene straniere. Due anni più tardi la compagnia le ripropose anche a Budapest.

Gallina fu uno dei primi scrittori a riprendere, un secolo dopo, Goldoni, ripartendo dall'autore veneziano di cui seppe riconoscere l'importanza del suo teatro, per lui punto di riferimento e modello da cui trarre personaggi, intrecci e situazioni comiche. Gallina lasciò un grande segno con la sua arte. Così si legge nella proposta di provvedimenti per assicurare al Museo Civico i manoscritti di Giacinto Gallina, nella convocazione straordinaria indetta dal sindaco Riccardo Selvatico il 20 febbraio 1894:

---

<sup>8</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 80

Venezia, o signori, ha dei doveri verso Giacinto Gallina. La grande tradizione che deriva da Carlo Goldoni fu raccolta e continuata da lui. La genialità del poeta del secolo scorso rivive in molta parte nel poeta moderno; il nostro dialetto, come già mandava coi fulgori dell'arte, per mezza Europa, il ricordo della nostra cadente Repubblica, così ora tra i tumuli affannosi manda un profumo di viva, bonaria e schietta semplicità paesana, e ride tra cento città le memorie di un popolo la cui grandezza stupì per oltre sei secoli il mondo civile. Venezia deve essere grata, sommamente grata a Giacinto Gallina che, per amore vivo a questa sua città natale, diede ai suoi personaggi una lingua che non si parla oltre i confini di una regione e gli rese più difficile il trionfo, più sudati, più scarsi e qualche volta degni di vergogna i materiali compensi. [...] si mette al bando dei viventi un vivo che parla una lingua piena di tante gloriose memorie e forse passerebbe senza alcun segno ufficiale di onore anche Carlo Goldoni se Carlo Goldoni fosse del tempo nostro. [...] Il cons. Castellani [...] ricorda poi come or fa un secolo, un'altra assemblea sopra proposta del poeta Chénier, votasse una pensione a Carlo Goldoni che, come Giacinto Gallina, era gloria di Venezia; e la votava quantunque Goldoni fosse straniero e quantunque non fosse che precettore dei figli di Luigi XVI. Stasera viene presentata un'altra proposta per onorare un altro poeta veneziano.<sup>9</sup>

Carlo Goldoni, dunque non è morto, continuò ad essere presente nel panorama letterario italiano ed europeo nel corso dell'intero Ottocento attraverso le rappresentazioni delle compagnie teatrali e attraverso gli autori nelle cui opere sono presenti gli influssi e le suggestioni dell'autore veneziano. Scriveva Renato Simoni nel 1832:

Ma cos'è questa tradizione goldoniana? Esiste davvero? I nonni l'hanno appresa dai bisnonni e, l'hanno imitata e quindi inconsapevolmente modificata...E siamo giunti ad una specie di convenzione dove la svenevolezza trionfa<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> L. Filippi, *Giacinto Gallina, studio critico*, Venezia, G. Fuga Editore, 1913, pp. 155 e 164

<sup>10</sup> L. Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 115

Dopo aver dimostrato la continua presenza di Goldoni nel corso dell'Ottocento, ho cercato di ricostruire, anche attraverso lo studio dei *Malavoglia*, la carriera letteraria di Verga facendo particolare attenzione alle sue esperienze in campo teatrale, tentando di capire se Verga abbia potuto subire l'influenza dell'arte goldoniana.

Ancora una volta mi è stato d'aiuto Siro Ferrone con *Il teatro di Verga* (Roma, Bulzoni 1972). Il volume ricostruisce la storia della produzione teatrale di Giovanni Verga dagli esordi fiorentini con *Rose caduche*, alle maggiori opere veriste, *Cavalleria rusticana* e *La lupa*, fino al dramma sociale *Dal tuo al mio*.

Lo studio di Ferrone tiene conto dei principali territori drammaturgici abitati dallo scrittore catanese quali Firenze e Milano, cercando di capire quali siano i debiti e i prestiti che legano l'opera verghiana alla storia del teatro. L'interesse di Verga per il teatro nasce dall'esigenza di stabilire un contatto più diretto e immediato con il pubblico, e secondo Ferrone questa passione cresce durante i suoi soggiorni a Firenze, città cosmopolita che ospitava i maggiori intellettuali dell'epoca e capitale del nascente teatro borghese. Lo stesso Verga dirà che:

Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia; qui si vive in un'altra atmosfera, di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l'avesse provato, e per diventare qualche cosa bisogna vivere al contatto di queste illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere, e conoscere, respirarne l'aria, insomma. Ti ripeto, è indispensabile cominciare da qui la sua strada, non si può fare a meno di riescire a qualche cosa<sup>11</sup>.

Ed è proprio a Firenze che Verga inizia a lavorare a una delle sue prime opere teatrali: la commedia *L'Onore*.

Per avere un quadro completo di tutte le fasi che condussero Verga alla stesura finale del romanzo, mi sono servita dell'edizione critica a *I Malavoglia* curata da Ferruccio Cecco ed uscita a Milano nel 1995 per Il Polifilo. In questo studio Ferruccio Cecco

---

<sup>11</sup> S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 33 (Lettera che Verga invia al fratello da Firenze, 7 maggio 1869)

spiega che Verga procedeva a rilento nella stesura del romanzo perché era impegnato in un altro lavoro, la commedia appunto.

*L'Onore* impegnò l'autore catanese per circa dieci anni, dal 1869 al 1878, e fu, questo, un periodo di grande lavoro per lui, impegnato contemporaneamente nella stesura della commedia e nelle prime fasi di quello che diventerà poi uno dei maggiori romanzi italiani dell'Ottocento, *I Malavoglia*. E questo è un periodo importante anche per il teatro goldoniano che, come è già stato detto, vede la sua rinascita a partire del 1870. Risulta quindi curioso che Verga inizi a lavorare alla commedia nel momento di ripresa del teatro di Carlo Goldoni, e lo è ancor di più se si pensa che in quegli stessi anni inizia a lavorare al romanzo *I Malavoglia*.

Pure coincidenze? Non è dato saperlo. Certo è però che Verga era in contatto con alcuni personaggi, a lui contemporanei, che conoscevano bene le opere di Goldoni. Fra questi Francesco Dall'Ongaro protettore, consigliere e grande amico di Verga. Egli inviò l'autore siciliano al teatro, mettendolo in contatto con delle compagnie specializzate nelle rappresentazioni goldoniane, come la compagnia di Luigi Bellotti-Bon e di Alamanno Morelli, o la compagnia di Giuseppe Peracchi e di Cesare Dondini, come testimonia una lettera che Verga invia alla madre il 5 agosto 1869:

«Ieri fui a pranzo da Dall'Ongaro, e la sera volle condurmi all'Arena Nazionale ove presentemente è la compagnia Peracchi-Dondini<sup>12</sup>. Dall'Ongaro come frutto di stola ebbe un bel palco gratis et amore...ed io ne approfittai anche un poco<sup>13</sup>».

---

<sup>12</sup> Cesare Dondini nacque a Cuneo nel 1807, fu interprete valoroso dell'opera goldoniana, iniziò a recitare nel 1826 nella compagnia di L. Tassani, nel 1828 entrò a far parte della compagnia Mazzeranghi e Mariani diretta da L. Pisani. Dal 1835 al 1845 fu attivo nella compagnia di R. Mascherpa e fino al 1853 nella Compagnia Reale Sarda. Sempre nel 1853 rappresentò *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari a Venezia, al teatro Gallo. Si scritturò nella compagnia di Giuseppe Peracchi dalla quale uscì nella quaresima del 1870 lasciando definitivamente il teatro. Morì nel 1875 a Trieste.

<sup>13</sup>S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 37

Il giro di amicizie di Verga comprendeva poi personaggi come Riccardo Selvatico, Giacinto Gallina, il primo che seguì le orme di Goldoni; Pompeo Molmenti che scrisse il saggio *Carlo Goldoni* di cui esistono due edizioni, la prima uscita a Milano nel 1875, la seconda uscita a Venezia nel 1880, in cui, tra le altre cose, l'autore esprime una propria opinione su *Le baruffe chiozzotte*; il critico Filippo Filippi che ebbe modo di assistere alle rappresentazioni del 1872 della compagnia di Angelo Moro Lin e, in un articolo del quotidiano milanese *La Perseveranza* esorta il capocomico a rappresentare oltre a *Bona mare*, *I ciassetti* e *i Quattro rusteghi*, anche altre opere di Goldoni, citando, tra le altre, anche *Le baruffe chiozzotte*.

Dato, quindi, il giro di amicizie e conoscenze che aveva Verga, e la grande notorietà che *Le baruffe chiozzotte* ebbero nel corso dell'Ottocento, è probabile che anche l'autore catanese le abbia conosciute o ne abbia almeno sentito parlare.

## ***LE BARUFFE CHIOZZOTTE***

*Le baruffe chiozzotte* furono rappresentate per la prima volta al teatro San Luca di Venezia, subito dopo *Sior Toderò Brontolon*, nel gennaio del 1762. Si tratta di uno degli ultimi lavori scritti da Goldoni prima della sua partenza per Parigi.

L'opera, divisa in tre atti, è ambientata a Chioggia dove Goldoni aveva abitato fra il 1721 e 1729, cioè fra i quattordici e ventidue anni, *in quell'età in cui s'imprimono più fortemente nell'animo le sensazioni*<sup>14</sup>. Goldoni arrivò a Chioggia dopo essere fuggito da Rimini, dove studiava logica presso i domenicani, con un gruppo di attori napoletani che facevano parte della compagnia di Florindo de' Maccheroni. A Chioggia Goldoni seguì per qualche tempo il padre, che esercitava la professione di medico e lo portava con sé alle visite. Nel 1723 Goldoni andò a studiare legge a Venezia, presso uno zio procuratore; successivamente si recò a Pavia al collegio Ghisleri per studiare giurisprudenza, ma venne cacciato a causa dello scandalo scatenato da *Il Colosso*, una sua satira sulle ragazze della città in cui sono presenti nomi e cognomi. Espulso dal collegio, Goldoni ritorna a Chioggia ed entra negli uffici pubblici come coadiutore del Cancelliere Criminale. In tale ruolo Goldoni avrà sicuramente assistito a liti e baruffe. Urbani de Gheltof, in *Goldoni a Chioggia*, riporta una di queste liti che assomiglia molto alla trama della commedia e racconta:

L'Archivio civico di Chioggia possiede in parecchie filze il resoconto dei processi. E non è meraviglia se in quelle stesse carte troviamo il tessuto delle *Baruffe Chiozzotte*, gli elementi necessarie ad ispirarle. Nel 1731 Francesco Rossetti padron di barca intentava un processo a Zuane Varagnolo detto il Cortesan, imputato di insidie amorose alla fidanzata del Rossetti, e di averlo insultato moralmente gettandoli un pezzo di zucca sulla faccia, minacciandolo di coltello e di sassate aggiungendo: *Senti Checo il mio soprannome è Cortesan, sangue con l'aggiunta di...te vojo amazzar; altro che...te vojo amazzar andarò via da Chioza ma te vojo prima amazzar*. Sono gli amori di Tita Nane e

---

<sup>14</sup> G. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol. XX, 1915, p. 101

di Lucietta, le questioni di Toffolo Zavatta, le sue esclamazioni: *Sti baroni, sti cani, sangue de diana, me l'ha da pagare*. Nel resoconto del processo apparisce che il Varagnolo viene condannato, mentre il tipo della commedia si riappacifica grazie all'intervento del coadiutore. Un altro personaggio che ha qualche importanza nell'azione è quello di padron Fortunato, il quale per difetto di pronuncia si rende comicissimo. Egli che diceva *pettè* per *aspettate*, trovava corrispondenza in un altro paron de barca il quale comparisce in un processo del 1732 redatto pure da Goldoni<sup>15</sup>.

Sebbene questo racconto sia ricco di dettagli, di nomi e soprannomi, esso non corrisponde al vero, è un'invenzione di Urbani de Gheltof, che molto spesso si divertiva a prendere in giro i lettori, inoltre la sua argomentazione cade quando si rende noto che Goldoni, dal maggio 1729, non si trovava più a Chioggia, bensì a Feltre, e non fece più ritorno nella città lagunare se non per qualche rapido passaggio. Se davvero Goldoni, per la sua commedia, avesse riportato un episodio realmente accaduto, ne avrebbe fatto menzione; nelle *Memorie Italiane*, dove accenna alla popolazione chioggiotta dice soltanto:

E que' pizzi e quelle Donne e que' Pescatori mi hanno l'argomento somministrato di una Commedia rappresentata sopra le Scene (Vol I, p. 15).

E questa è la grandezza dell'artista che *non consiste nel trasportare un avvenimento o un personaggio reale sulla scena, bensì nel trasportarvi i caratteri particolari di un'intera popolazione. Per tale rispetto io non conosco nessuna commedia più vera delle Baruffe chiozzotte, né più originale*<sup>16</sup>.

Nell'intestazione alla commedia si legge che essa fu rappresentata per la prima volta nel carnevale dell'anno 1760 (edizione Pasquali-Zatta), ma nei documenti dell'epoca non ci sono notizie di questa rappresentazione. Invece, la data del 1762 è confermata

---

<sup>15</sup> Ibid., pp. 101-102

<sup>16</sup> Ibid., p. 102

dall'elenco delle recite del teatro San Luca, scoperto da Aldo Riva nell'archivio del Teatro Goldoni.

## LA FORTUNA DELLA COMMEDIA

Le *Baruffe Chiozzotte* fu uno delle maggiori successi goldoniani nell'ultimo periodo veneziano. La commedia ebbe una notevole fama: fu, infatti, replicata per sette volte di seguito e ripresa due volte ancora nel carnevale del 1762. Venne poi messa in scena una volta nel carnevale del 1763, due nell'autunno dello stesso anno, una nell'autunno del 1765, una nel carnevale del 1766, due nel carnevale del 1767 e del 1769.

La commedia venne recitata anche al di fuori della laguna: risulta rappresentata una volta a Verona nell'estate del 1765, una a Vicenza e due a Padova nel 1767.

All'epoca la commedia fu accolta con grande entusiasmo dal pubblico popolare. Il genio comico di Goldoni fu ampiamente riconosciuto dai suoi contemporanei, che ammirarono la sua facilità di scrittura e la freschezza delle sue opere teatrali: il nuovo teatro goldoniano appare una perfetta congiunzione tra arte e vita reale e viene apprezzato da personaggi come Pietro Verri, dal filosofo Voltaire, che definisce *Goldoni pittore e figlio della Natura*, e da Wolfgang Goethe. Tuttavia, la grandezza di Goldoni non è riconosciuta da tutti. Tra gli avversari del commediografo veneziano ricordiamo, in particolare, gli esponenti dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, come l'abate bresciano Pietro Chiari e il conte Carlo Gozzi il quale, nonostante *l'esito brillantissimo* e il *mirabile effetto* delle *Baruffe chiozzotte*, condannava questa e *molte altre plebee e trivialissime opere del Signor Goldoni* definendole una *bassezza popolare*:

Era uscito coll'altra novità delle farse nazionali ricopiando le Baruffe di Chioggia, de' campielli, delle massaie e altre simili bassezze popolari le quali assolutamente, nella loro trivialità erano state i suoi migliori guazzetti scenici e d'una tempera d'aver vita più lunga in sul teatro degli altri innesti suoi. (Memorie inutili, 1797-98).

Gli stessi biografi e critici più vecchi di Goldoni, come Pignatorre, Meneghezzi e Carrer, non si esprimevano su *Le baruffe chiozzotte* o, forse, non osavano parlarne

probabilmente perché gravava sul teatro popolare il giudizio di Gozzi che, riferendosi all'arte di Carlo Goldoni, affermava:

Moltissime delle sue commedie non sono che un ammasso di scene, le quali contengono delle verità, ma delle verità tanto vili, goffe e fangose, che, quantunque abbiano divertito anche me medesimo animate dagli attori, non seppi giammai accomodare nella mia mente che uno scrittore dovesse umiliarsi a ricopiarle nelle più basse pozzanghere del volgo, né come potesse aver l'ardire d'innalzarle alla decorazione d'un Teatro e soprattutto come potesse aver fronte di porre alle stampe per esemplari delle vere pidocchierie<sup>17</sup>.

Goldoni sarà accusato di aver poco rispetto della tradizione linguistica, di sovvertire l'ordine sociale ridicolizzando la nobiltà, e di immoralità.

La commedia rimase, tuttavia, nel repertorio più praticato della compagnia Vendramin, e continuò ad essere rappresentata nel corso del Settecento, tanto che Wolfgang Goethe, durante il suo viaggio in Italia nel 1786, poté assistere ad una recita presso il teatro San Luca e nel suo diario di viaggio annotò:

Anch'io posso dire finalmente di avere visto una commedia! Hanno rappresentato oggi [10 ottobre], al teatro di San Luca, le *Baruffe Chiozzotte*, che si potrebbero tradurre *Rauf-und Schreihändel von Chioggia*. [...]. Non ho mai assistito in vita mia a un'esplosione di giubilo come quella cui si è abbandonato il pubblico al vedersi riprodotto con tanta naturalezza. È stato un continuo ridere di pazza gioia dal principio alla fine<sup>18</sup>.

Dal racconto della trama, è evidente che Goethe non riuscì a capire del tutto la vicenda messa in scena, dandone, appunto, una versione poco attendibile, ma fu comunque in grado di apprezzare il lavoro del commediografo veneziano e dei suoi attori:

---

<sup>17</sup> G. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol. XX, 1915, p. 105

<sup>18</sup> W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni Editore, 1970, pp. 297-298

Debbo altresì ammettere che gli attori erano eccellenti. A seconda dei rispettivi caratteri s'eran distribuite le parti, in maniera da rendere le voci così come si odono fra il popolo. La prima attrice era deliziosa, assai meglio di quando l'avevo veduta di recente in vesti eroiche e patetiche. Tutte le donne, ma quella in special modo, imitavano con la massima grazia voci, gesti e modi popolareschi. Altri elogi merita l'autore, che da nulla ha saputo trarre il più piacevole dei passatempi. Ma ciò gli è stato possibile solo per il suo contatto diretto con un popolo tanto felice di vivere. Il lavoro, comunque, è scritto da mano maestra<sup>19</sup>.

Sempre nel suo *Viaggio in Italia*, Goethe racconta anche l'atmosfera che coglie durante il suo soggiorno a Venezia in cui riscontra la vera unione di mondo e teatro:

Ma anche qui [a teatro], una volta di più, il popolo è la base su cui poggia ogni cosa; il pubblico partecipa allo spettacolo e la folla si fonde in un sol tutto con la rappresentazione. Per l'intero giorno, sulle piazze e sulle rive, nelle gondole e nel palazzo, compratori e venditori, mendicanti, barcaioi, comari, avvocati e loro avversari, ognuno non fa che muoversi, trafficare, armeggiare: parlano e spergiurano, gridano e offrono merci, cantano e suonano, imprecano e fanno chiasso; e la sera vanno a teatro e ascoltano la loro vita del giorno, artificialmente ricostruita, riprodotta in veste più seducente, arricchita d'invenzioni, straniata dal vero per mezzo delle maschere, simili al vero negli usi e nei costumi; e ne godono infantilmente, gridano di rimando, applaudono e schiamazzano. Dal giorno alla notte, anzi da una mezzanotte all'altra, è sempre lo stesso<sup>20</sup>.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento l'eclissi del teatro goldoniano fu quasi totale. Il 23 gennaio 1804 il «Quotidiano Veneto» scriveva:

Goldoni è sempre il solo, il caro, l'apprezzabile Maestro del Teatro Italiano. La vecchia notissima commedia l'*Impresario delle Smirne* si replica da sei sere, a massimo furore:

---

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

natura, condotta, caratteri, semplicità ci vuole; senza sotterranei, montagne, combattimenti e prodigi, ecco come mi piace: ma Goldoni è morto! E nessuno sa o vuol battere più quella strada<sup>21</sup>.

In quegli anni, infatti, in Italia circolava una quantità notevole di traduzioni e riduzioni di testi stranieri, per lo più francesi, tedeschi e inglesi. I capocomici, ora, si orientavano verso la produzione di drammi, per andare incontro ai nuovi gusti del pubblico.

Anche *Le Baruffe Chiozzotte* risentirono di questo cambiamento, ma vale la pena precisare che nell'Ottocento la commedia venne un po' dimenticata soprattutto per causa linguistica: non tutti conoscevano il dialetto veneziano e perciò la commedia risultava, ai più, incomprensibile. Per questa ragione le rappresentazioni de *Le baruffe chiozzotte* non furono mai così numerose perché «se non è perfetto l'accordo fra gli attori e se l'imitazione dei costumi popolari non conserva il tono conveniente, *Le baruffe chiozzotte* non si possono né godere né apprezzare<sup>22</sup>».

All'epoca ci fu chi cercò di tradurre la commedia in altri dialetti. Il primo tentativo fu quello della tipografia Bonducciana, a Firenze, che per il Teatro Toscano, tradusse alcuni lavori goldoniani tra cui *Le baruffe chiozzotte* che divennero *Le baruffe pignonesi* (1808). L'editore, Andrea Bonducci, spiega al lettore le motivazioni che lo hanno spinto a pubblicare l'opera:

Le commedie del celebre Goldoni Avvocato Veneziano ebbero, ed hanno meritamente tuttora l'universale aggradimento. Molte egli ne scrisse nel veneto dialetto per le ragioni ad esso allegate nella precedente Prefazione. Alcune furono tradotte per il Teatro Toscano, e non tradirono le aspettative di chi tentò la novità, mentre riscossero la pubblica approvazione. Fra queste si possono citare la *La Fanciulla Onorata* (*La putta onorata*), *Bettina buona moglie* (*La buona muggier*), *Il Feudatario* (*Il Marchese di Montefosco*), *I Rustici* (*I Rusteghi*), *Le donne curiose*, *La casa nova*, e altre. Comparisce

---

<sup>21</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 59

<sup>22</sup>C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p. 108

ora quella delle *Baruffe Pignonesi (Le baruffe chiozzotte)*, e vi è lungo sperare, che questa al pari delle altre sarà accolta favorevolmente dal Pubblico, a cui ne verranno in seguito offerte altre di genere popolare, tratte dalle opere originali del suddetto, unico imitatore della natura<sup>23</sup>.

La scena si svolge al Pignone, sulle rive dell'Arno, padron Toni diventa Domenico *padrone di navicello*, Lucietta diventa Gigia (Luisa), Titta Nane si chiama *Pierino navicellaio*, Fortunato *parla presto senza l'r*, Isidoro si trasforma in *Federico cancelliere del Commissario del questore*, Maso non vende la zucca ma le *stiacciatine*, e così via. Nella prima scena Settima e Gigia lavorano i capelli di paglia, Angiola fila, Caterina cuce una camicia e Rosa, detta Ricottina, lavora le calze dell'altra.

Nonostante l'ammirevole tentativo di adattare la trama della commedia veneziana all'ambiente toscano, il testo fiorentino è ben lontano dall'originale soprattutto per quanto riguarda l'aspetto linguistico. Uno dei punti di forza delle *Baruffe chiozzotte*, si sa, è la ricchezza linguistica del dialetto chioggiotto che Goldoni ha saputo utilizzare al meglio rendendo perfettamente le sfumature della lingua parlata. Nella versione fiorentina, però, non ritroviamo la stessa cura e la stessa attenzione nell'uso della lingua; ne è un esempio l'utilizzo improprio della parola *baruffa*, che spesso viene banalizzato o tradotto in modo sbagliato. Quanto detto si può osservare nella scena terza del primo atto che si conclude con la lite tra Orsola, Lucietta e Pasqua le quali intervengono con una serie di esclamazioni che portano lo stesso significato *Oh che Baruffa!*<sup>24</sup>

ORSOLA Oh che temporale!

LUCIETTA Oh che sùsio!

PASQUA Oh che bissabuova!

---

<sup>23</sup> Prefazione a *Le baruffe pignonsi*, Firenze, Stamperia Bonducciana, 1809

<sup>24</sup> Gli esempi che propongo sono tratti, da C. Bettinelli, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria*, Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo, Università degli studi di Firenze, relatore A. M. Testaverde, 2013, pp.121-128

ORSOLA Oh che stràmanio!

Queste quattro battute sono di grande effetto nella scena ma, nella versione fiorentina, vengono ridotte a due:

ANGIOLA Uh! Che pettegola!

SETTIMIA Chi son eglino queste pettegole?

Come si può ben vedere, nell'adattamento fiorentino la parola *baruffa* viene sostituita, erroneamente, con la parola *pettegola* non riuscendo, così, a riprodurre l'idea di confusione verbale e sonora, ben resa, invece, nella versione originale in cui vengono utilizzati termini atmosferici (*sùsio*, *bissabuova*, *stramànio* sono tutti sinonimi di temporale, tempesta) per descrivere l'azione.

L'uso scorretto del termine *baruffa* o *baruffante* si ripresenta anche nell'ultima scena del terzo atto, quando Lucietta invita Isidoro a considerare le donne chioggiotte *onorate* e *allegre*, non *baruffanti*:

LUCIETTA Mi ghe son obligà de quel che l'ha fatto per mi, e anca ste altre novizze le ghe xè obligae; ma me despiase, che el xè foresto, e co'l va via de sto liogo, no vorave che el parlasse de nu, e che andasse fuori la nomina, che le Chiozote xè baruffante; perché quel che l'ha visto e sentio, xè stà un accidente. Semo donne da ben, e semo donne onorate; ma semo aliegre, e volemo stare aliegre, e volemo balare, e volemo saltare. E volemo che tutti possa dire: e viva le Chiozotte, e viva le Chiozotte!

Nella versione fiorentina, Gigia (Luigia), che corrisponde a Lucietta, si preoccupa invece che il commissario di quartiere non ritenga le donne di Pignone *pettegole*:

GIGIA La prego di non raccontar a nessuno le corbellerie, che l'ha visto, e sentio, perché la gente non avessi a credere, che le Donne del Pignone le fussiono pettegole, e male lingue. Noi siamo persone di garbo, celione, e allegre, e s'avrebbe gusto, che tutti piuttosto dicessero: evviva le Pignonesi.

L'impossibilità della lingua fiorentina di mantenere la varietà del lessico chioggiotto è dimostrata in maniera più efficace in un'altra scena della commedia [atto I, scena quinta]:

VINCENZO Cossa gh'aveu in tartana?

TONI Gh'avemo un puoco de tutto, gh'avemo.

VINCENZO Me dareu quattro cai de sfoggi?

TONI Pare sì.

VINCENZO Me darue quattro cai de barboni?

TONI Pare sì.

VINCENZO Boseghe, ghe n'aveu?

TONI Mare de diana! Ghe n'avemo de cusì grande, che le pare, co buò rispetto, lengue de manzo, le pare.

VINCENZO E rombi?

TONI Ghe n'aemo sie, ghe n'aemo, co è el fondi d'una barila.

VINCENZO Se porlo veder sto pesse?

TONI Andè in tartana, ch'è xè paron Fortunato; avanti che lo spartimo, fevelo mostrare.

In questa scena vengono elencati i diversi tipi di pesce che i pescatori sono riusciti a catturare durante le loro uscite in mare. È, questo, un lessico specifico di una professione che i protagonisti delle *Baruffe pignonesi* non conoscono. Essi, infatti, sono mercanti, e hanno a che fare con una realtà diversa da quella dei pescatori chioggiotti. Perciò l'autore che si trova a riadattare la commedia veneziana, non solo ad un altro dialetto, ma anche ad un'altra realtà, sarà costretto a semplificare le scene e, di conseguenza, a ridurre anche il numero di battute:

TONINO Avete portato qualcosa di buono da Livorno?

DOMENICO Non ho portato altro che del cacio salato per casa, e del tonno sott'olio.

TONINO Se me ne vendessi un poco del tonno, mi faresti un servizio, perché qua non ce n'è del buono.

DOMENICO Volentieri ve ne darò il vostro bisogno. Geppo manda a casa quel barile di tonno.

Come si può ben vedere dal confronto, la riduzione incide soprattutto sulla ricchezza lessicale e, di conseguenza, le scene appaiono meno incisive e possono addirittura compromettere l'effetto giocoso e divertente di alcuni personaggi. È il caso di padron Fortunato che, nella commedia goldoniana *parla presto e non dice la metà delle parole*, nell'adattamento fiorentino, invece, soffre di un difetto di pronuncia, e non riesce a pronunciare la *r* e la *t*:

FORTUNATO Oe, Pieino, piglia questa oba, e pottala a casa.

PIERINO Date qua.

FORTUNATO Tonino! Una presa di Abacco.

TONINO Come?

FORTUNATO Abacco! Abacco!

TONINO Ho inteso. Son qua. (gli dà il tabacco)

FORTUNATO Grazie. Ho pesso la scatola pe stada, e bisogna che ne compi un atta.

TONINO Scusate caro Fortunato, ma io non v'intendo.

FORTUNATO Oh bella! Non m'intendete. Non pallo latino, pallo fiorentino, pallo.

In conclusione, considerati questi esempi, si può dire che l'anonimo autore delle *Baruffe pignonesi* ha cercato di rispettare, nei limiti del possibile, le caratteristiche delle *Baruffe chiozzotte*, e in effetti *non manca nulla, nemmeno qualche ribolo toscano che sostituisce le caratteristiche espressioni chioggiotte: ma il capolavoro è sparito, non resta che una stupida e noiosa caricatura*<sup>25</sup>.

Dopo la versione toscana seguì il tentativo di Filippo Cammarano. Nato a Palermo nel 1764 da Vincenzo e Caterina Sapuppo, Cammarano svolse la sua attività di attore a Napoli dove i genitori lo condussero pochi mesi dopo la nascita. Il suo talento precoce lo porta a scrivere la sua prima commedia, *Rachele e Ippolita*, ossia *Il comico Inglese*,

---

<sup>25</sup> C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p. 116-117

all'età di dieci anni, e ad esibirsi come attore ai teatri napoletani della Fenice e del San Carlino dapprima come Pulcinella poi, dai primi anni dell'Ottocento, come “mezzo carattere”, una sorta di caratterista a cui si richiedeva una versatilità tale da sconfinare anche in altri ruoli. Filippo Cammarano si era proposto di migliorare la commedia popolare napoletana, allora nelle mani di attori mediocri. Per questo scopo, egli rivolse la sua attenzione a Goldoni, e tradusse in dialetto napoletano parecchie commedie dell'autore veneziano componendo *Li funnachere de lu Muolo Piccolo*, che corrispondono a *Le baruffe chiozzotte* e *L'acqua zurfegna*, che corrisponde a *Il ventaglio*.

A volte un'opera goldoniana fungeva, per Cammarano, come spunto per una nuova commedia che, pur conservando i temi originali sviluppava una vicenda e introduce dei personaggi nuovi. È il caso, per esempio, de *L'appicceche de le baraccare dello lario de lo castello*, che prende ispirazione da un litigio di alcune donne, come nelle *Baruffe chiozzotte*, ma sviluppa una trama del tutto nuova. Cammarano decide di attingere al repertorio goldoniano per nobilitare la sua opera di drammaturgo, ma il suo vero successo egli lo deve ai suoi attori. Infatti «quando la commedia popolare fu sostituita al dramma spettacoloso i comici del San Carlino sentirono tutta la responsabilità che pesava loro addosso e lo *studio del vero* occupò ardentemente tutto il tempo loro<sup>26</sup>». Fra gli attori di Camarano spicca la primadonna Aldigonda Colli che debuttò come caratterista in *Li funnachere de lu Muolo Piccolo*. Per questo spettacolo la Colli si preparò accuratamente con:

Pellegrinaggi continui ai quartieri di Porto e di Pendio, ove imparò la lingua e il costume della nostra gente, diventandovi, dopo breve tempo, di tutt'e due le cose padrona in tale maniera da meravigliare quanti l'avevano udita, da prima rimaneggiare nell'antico repertorio semi-drammatico<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup>C. Bettinelli, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria*, Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo, Università degli studi di Firenze, relatore A.M. Testaverde, 2013, p. 92

<sup>27</sup> Ibid. p. 93

Ciò dimostra che oltre alla bravura del drammaturgo, conta molto anche la capacità degli attori di saper interpretare al meglio il ruolo che è stato loro assegnato per dare un valore aggiunto all'opera che vanno a rappresentare.

Per ovviare il problema linguistico delle *Baruffe chiozzotte*, molti attori diedero delle interpretazioni diverse da quelle che erano le vere intenzioni dell'autore. Scriveva, sdegnato, Alamanno Morelli in *Note sull'arte drammatica rappresentativa* nel 1862:

Onde avverrà ciò che più volte ne fu dato di vedere, cioè di trasformare il più stupendo Fiammingo in una mal imbrattata insegna di osteria, e portare *Le baruffe chiozzotte* a tanta viltà di rappresentazione da non conoscervi più neppure la mano dell'autore, variandone e aggiungendo brani interi del dialogo». E poco più avanti: «Belle sono le scene di Eugenia e Fulgenzio negl'*Innamorati*, e belle ancora quelle di Tita Nane e Lucietta nelle *Baruffe Chiozzotte*: ma disgraziatamente poche volte si sono vedute rappresentare senza che fossero esagerate le prime, e rese insopportabili le seconde.

La commedia continuò, comunque, a rimanere nel repertorio popolare, dando così modo a Richard Wagner di assistere ad una rappresentazione al teatro Malibran nel 1858:

Ma un giorno assistei, con mia grande meraviglia e con vera delizia, alla rappresentazione della commedia grottesca *Le Baruffe Chioggiotte*, che già a Goethe era piaciuta tanto, e che fu data con tale naturalezza che io, per quanto sappia, non so trovar nulla di simile per poterne fare il confronto<sup>28</sup>.

Diverse furono le compagnie teatrali che, in questo periodo, misero in scena le opere di Goldoni. Nel 1823, il patrizio veneto Francesco Augusto Bon cercò di riportare Goldoni *nel flusso vivo della vita teatrale*<sup>29</sup>. Francesco Augusto Bon era nato a Peschiera nel giugno del 1788. Fu attore della compagnia Perotti, della Compagnia Reale Sarda, e della compagnia Goldoni-Riva. Sposò l'attrice Luigia Ristori, vedova dell'attore Luigi

---

<sup>28</sup> C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p. 105

<sup>29</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p.66

Bellotti. Nel 1823 egli formò una compagnia teatrale con Luigi Romagnoli e Francesco Berlaffa e la intitolò a Carlo Goldoni. La compagnia, sovvenzionata dal Duca di Modena, aveva un repertorio costituito prevalentemente da opere goldoniane che rappresentava, inizialmente, a Milano, Firenze e Venezia, ma in breve tempo, si affermò ovunque avendo un notevole successo. Egli fu il più efficace emulo di Goldoni, nel Settecento, ed utilizzando il *Ludro*, personaggio desunto dall'opera goldoniana *Uomo di mondo*, costruì una fortunata trilogia che ebbe una grande fortuna fino al Novecento: *Ludro e la sua gran giornata*, commedia rappresentata nel 1833, *Il matrimonio di Ludro* e *La vecchiaia di Ludro*, entrambe andate in scena nel 1837.

La compagnia di Francesco Augusto Bon continuò a mettere in scena le opere di Goldoni per otto anni, dal 1823 al 1831, poi venne meno la sovvenzione ducale e dovette anch'essa, per necessità, adattarsi al gusto dominante. Goldoni era ormai visto, come un qualcosa di vecchio; già nel 1828 Francesco Augusto Bon era stato accusato di avere un repertorio troppo "goldoniano", e il veneziano Gustavo Modena, in una lettera all'amico Zanobi Bicchierai, lamentava: « A Padova fischiano le commedie del Goldoni, perché son del Goldoni! E a Venezia sua patria!<sup>30</sup>».

Degna di merito è anche l'attività della compagnia Duse costituita da una famiglia veneziana che fece del repertorio goldoniano la base fondamentale delle sue rappresentazioni. Il fondatore della compagnia fu il chioggiotto Luigi Duse, primo attore e capocomico nato nel 1792. Nel 1816 fu primo attore giovane nella compagnia di Angelo Rosa, dove rimase per trent'anni. Tra il 1843 e il 1849, riprese il tentativo di Francesco Augusto Bon e rappresentò quasi tutti i capolavori goldoniani riscuotendo un enorme successo:

Venezia dà di presenta un esempio di buon senso, di gusto e di critica, che dovrebbe essere imitato da tutte le altre città d'Italia. Da presso che due mesi il teatro d'Apollo è preso quasi d'assalto dalla folla ogni sera crescente, la gente si rimanda, le logge si fermano in anticipazione. Or qual nuova meraviglia, quale straordinario spettacolo è

---

<sup>30</sup> Ibid. p. 69

cagione di tanto entusiasmo? Egli è che il Duse ebbe un gentile pensiero: ei volle ritornare in onore i capolavori dell'immortale Goldoni, e quel pensiero, che non si saprebbe abbastanza lodare, incontrò il genio e il favore del pubblico, stanco di crucciarsi e nauseare alle passioni ribalde e fuor di natura, alle incongruenze ed empietà del dramma moderno. Gli *Antony*, le *Terese*, le *Caterine Howard*, le *Clotildi*, cessero fortunatamente il luogo a' *Quattro Rusteghi*, al *Sior Toderò Brontolon*, alle *Massere*, alla *Putta onorata*, alla *Casa Nova*...<sup>31</sup>.

Seguirono la sua impresa i quattro figli, nessuno dei quali però fu all'altezza del padre; essi cercarono comunque di mantenere viva la compagnia intitolandola proprio a Carlo Goldoni. I loro tentativi furono, purtroppo, inutili e la compagnia si divise nella seconda metà dell'Ottocento. Sarà poi una nipote di Luigi, Eleonora Duse, a continuare l'impresa del nonno facendo di almeno un testo goldoniano, *La Locandiera*, un compagno fedele della sua carriera. In una rappresentazione del 1890, Eleonora Duse *in un biglietto...tracciati in fretta, a matita, con mano nervosa, inviato al capocomico Luigi Rasi*<sup>32</sup>, scriveva:

«Prego tutti gli attori che  
prendono parte alla  
*Locandiera* di  
evitare ogni e qualsiasi tono di sgarberia-  
Prego ricordare che Goldoni  
esige «calze di seta»  
«merletti alle maniche»  
«riverenze e occhialetti»  
- che tutto questo dunque  
abbia un'influenza sul  
*tono generale*-

---

<sup>31</sup> Ibid. pp. 70-71

<sup>32</sup> L. Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 108

anche le scene del «Duello»  
o fanfaronate qua e là-  
occorre un *tono speciale* che  
è il 700- *che è Goldoni-*  
evitare  
le «bottiglie vuote»  
il bere il bicchierino  
sotto gli occhi dei commensali,  
-serbare  
il *quadrato*  
dell'ultima scena  
E Brio  
Brio  
Brio  
ed *eleganza*  
di tono e  
di modi<sup>33</sup>»

Il repertorio goldoniano fu oggetto di rappresentazioni non solo da parte di compagnie veneziane. A partire dai primi decenni dell'Ottocento, infatti, si affermarono delle compagnie stabili a Napoli, a Torino, a Parma e a Modena che contribuirono a rialzare le sorti del teatro goldoniano. Nel 1820 Vittorio Emanuele I creò la Compagnia Reale Sarda, con il dichiarato proposito di combattere la schiacciante preponderanza del repertorio straniero<sup>34</sup> che in quegli anni aveva letteralmente invaso l'Italia. Le opere di Goldoni avevano un posto di preminenza nel repertorio della Compagnia Reale Sarda; già nel primo anno di vita, 1821, il suo repertorio contava ben quindici testi goldoniani: *La trilogia della villeggiatura, L'apatista, Un curioso accidente, Un cavalier di buon*

---

<sup>33</sup> Ibid. pp. 108-109

<sup>34</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 63

*gusto, La donna bizzarra, La donna di maneggio, La famiglia dell'antiquario, Il poeta fanatico, Molière, Il medico olandese, Gli innamorati e L'impresario di Smirne*<sup>35</sup>. Nel corso della sua attività, dal 1821 e il 1855, la Reale Sarda rappresentò una cinquantina di commedie goldoniane<sup>36</sup> tenendo, così, viva l'attenzione sulle opere dell'autore veneziano. Essa fu, inoltre, la prima compagnia teatrale non veneta a mettere in scena le *Baruffe Chiozzotte* ottenendo, tra l'altro, l'approvazione del fiorentino «Ricoglitore di Notizie teatrali» che, nel 1840, scriveva: *trattarono questo genere, per sé basso e triviale, con verità non disgiunta da necessario decoro.*<sup>37</sup>

Nel corso del secolo la figura di Goldoni non viene compresa appieno: le sue commedie sono considerate prodotti leggeri, superficiali, prive di autentici valori sociali: prevalgono perciò rappresentazioni poco curate, pur con esiti brillanti e divertenti, nelle quali è privilegiato l'aspetto più esteriore e brioso a scapito dei contenuti più profondi. Sarà Francesco De Sanctis, con la *Storia della letteratura*, ad aprire un altro campo d'indagine. Il critico italiano, da una attenta lettura dei *Mémoires*, afferma che il merito della riforma di Goldoni non deriva dalla sua formazione culturale ma dal suo genio naturale: è dalla scarsa cultura del commediografo veneziano che deriverebbe l'attenzione a tutto quello che è moderno, contemporaneo e realistico. L'opera di De Sanctis darà il via non solo ad un nuovo studio dei *Mémoires*, ma anche ad una rilettura linguistica e filologica di tutto il corpus delle opere goldoniane che porterà, nel 1907, all'edizione commentata curata da Edgardo Maddalena, Cesare Musatti e Giuseppe Ortolani.

Francesco De Sanctis fu il primo a proporre una interpretazione critica globale dell'opera goldoniana, egli definì Goldoni il nuovo Galileo della letteratura, precursore

---

<sup>35</sup> G. Costetti, *La Reale Sarda e il Teatro Italiano 1821-1855*, Milano, M. Kantorowicz, 1893, p.13

<sup>36</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 64

<sup>37</sup> C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, p. 250

della nuova nazione grazie all'apporto che le sue opere diedero al rinnovamento della nostra letteratura.

Nonostante ciò il realismo di Goldoni venne criticato perché privo di coscienza morale, limitato alle situazioni e agli ambienti e perciò incapace di produrre autentiche opere d'arte. Alessandro Manzoni, invece, ritiene che Goldoni sia un maestro di realismo e, inoltre, si dimostra interessato al valore linguistico della sua opera nella quale sarebbe implicito un desiderio di costruire una lingua nazionale.

Verso la fine dell'Ottocento lo studio delle opere goldoniane si avvale di una nuova metodologia positivista: i testi sono pubblicati in edizioni filologicamente corrette come, per esempio, il lavoro di Giuseppe Ortolani, che continuerà a pubblicare le opere di Goldoni fino a metà Novecento. Continua, però, a rimanere limitata la comprensione del messaggio goldoniano, soprattutto ad opera di Benedetto Croce il quale non riconosce alcun valore di poesia alle commedie dell'autore veneziano.

La ventata di regionalismo verista, con il recupero di linguaggi periferici, sollecitò un rilancio delle drammaturgie dialettali ( Bersezio in Piemonte, Capuana in Sicilia, Bertolazzi e Ferravilla a Milano, Di Giacomo a Napoli ) e sollecitò anche il riemergere di attori e capocomici. A Venezia, il capocomico Angelo Moro Lin allestì, nel 1870, una compagnia teatrale interamente impegnata in lavori goldoniani. Questa compagnia era specializzata nella recitazione in dialetto e ad essa si affiancarono i drammaturghi Riccardo Selvatico e Giacinto Gallina.

Nel 1883 la compagnia di Angelo Moro Lin si sciolse e il filone dialettale fu ripreso da Emilio Zago per il quale il repertorio goldoniano divenne quasi un culto:

Goldoni divenne il mio più ambito autore, l'idolo della mia passione d'arte, e le sue commedie furono per me altrettante pagine di Vangelo per la grande varietà di vita che esse racchiudono<sup>38</sup>.

All'inizio del Novecento si assiste ad un progressivo abbandono del teatro goldoniano: vengono meno gli studi tendenti a stabilire un nesso tra l'opera, la biografia e la storia

---

<sup>38</sup> S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 143

veneziana. Dall'influenza di Benedetto Croce, che dava un giudizio negativo dell'arte di Goldoni e uno positivo per la sua visione del mondo, si sviluppano due correnti critiche dell'idealismo: una intenta a stabilire il rapporto ideale, morale e culturale tra lo scrittore e il suo tempo, e l'altra di indirizzo estetico. Quest'ultima corrente fu seguita da Attilio Momigliano che, dopo aver riconosciuto la finalità artistica e poetica del teatro goldoniano, si sofferma sul senso gioioso della vita, sulla fantasia e sulla capacità inventiva dell'autore. Si sofferma, insomma, su tutti gli aspetti che fanno da specchio alla realtà esteriore, arrivando alla conclusione che Goldoni non è in grado di percepire le problematiche del suo tempo e non è capace di analizzarlo in profondità, dandone, perciò, solo un'immagine superficiale.

Una ricerca interessante è quella del critico Nicola Mangini che studia i rapporti tra Goldoni e il mondo teatrale preesistente, le sue intenzioni innovative e le concrete realizzazioni sul piano scenico e linguistico. Mangini riconosce come dato fondamentale dell'arte goldoniana la posizione intermedia, la cosiddetta *medietas*, attraverso cui vengono filtrati e rappresentati sulla scena gli aspetti della vita e del mondo: tra la concezione del teatro come divertimento scenico e la concezione del teatro rivoluzionario, Goldoni individua un percorso intermedio da interpretare come una conquista positiva e consapevole che rinnova l'arte teatrale dal suo interno.

Nella seconda metà del Novecento si affermano nuove interpretazioni delle opere goldoniane di stampo sociologico. Nel 1953 compare lo studio dell'italianista russo Givolegov che considera Goldoni l'espressione della più progredita borghesia italiana del Settecento e ritiene che il suo distacco dalla Commedia dell'Arte sia scaturito dalla consapevolezza che essa rappresentava un ostacolo alla manifestazione di nuovi contenuti ideologici. D'accordo con questa linea di pensiero sono Manlio Dazzi, secondo cui l'arte goldoniana si lega strettamente all'ambiente sociale e teatrale del suo tempo, con un particolare simpatia per la classe borghese e per il popolo, e Mario Baratto secondo cui Goldoni, attraverso il teatro, analizza la società veneziana nei suoi aspetti politico-sociali e nei suoi contrasti interni.

Molti furono anche gli studi sulla lingua e sullo stile di Goldoni. L'uso del dialetto veneziano, grazie ai risultati di immediatezza popolare e di vivacità realistica, è il fattore determinante dell'arte comica di Goldoni. Renato Simoni, fu il primo a chiarire alcuni aspetti del suo linguaggio: il dialetto veneziano di Goldoni non è una riproduzione di quello popolare, ma è il frutto di un'attenta rielaborazione letteraria. È dunque merito di Goldoni, e non del dialetto, se il linguaggio delle commedie raggiunge alti livelli di musicalità e di poeticità.

Fondamentali contributi allo studio del linguaggio goldoniano sono stati dati da Gianfranco Folena, e dalla sua allieva Attilia Scarpa.

Nel corso del Novecento la riscoperta di Goldoni si consolida e la sua fortuna scenica si fa sempre crescente. La compagnia di Max Reinhard inaugura il suo teatro a Vienna con il *Servitore di due padroni* (1924), mentre in Italia risultano fondamentali una famosa edizione del 1947 dell'*Arlecchino* e nel 1954 un interessante allestimento della *Trilogia della villeggiatura*, entrambe da parte di Giorgio Strehler. Nel 1952 è messa in scena *Locandiera* di Luchino Visconti, dove si abbandona l'interpretazione musicale, in voga fino a quel momento, a favore di una lettura realistica. Da allora, molte tra le maggiori compagnie teatrali italiane si impegnano in rappresentazioni di lavori goldoniani, oggetto di allestimenti in tutto il mondo.

Sarà tuttavia con Giorgio Strehler che le *Baruffe Chiozzotte* avranno una ribalta nazionale. Egli nel 1964 mise in scena la commedia avvalendosi di una compagnia quasi totalmente non veneta. Pochi anni prima, nel 1960, Cesco Baseggio aveva diretto la telediffusione delle *Baruffe Chiozzote* e ciò aveva suscitato le lamentele degli spettatori pubblicate nella «Tribuna del Salento» il 3 marzo 1960:

Sarebbe tempo di finirla con questi "classici dialettali" che sono comprensibili soltanto a un ristretto numero di persone e non a dodici milioni di telespettatori. Tutti paghiamo un canone di abbonamento e tutti abbiamo il diritto di ascoltare e vedere spettacoli che

ci permettano di essere ascoltati e capiti, anziché innervosirci sino al punto di pentirsi di aver acquistato un apparecchio che dovrebbe servire a tutt'altro<sup>39</sup>.

*Le Baruffe Chiozzotte* divennero, in seguito, un classico locale nella città di Chioggia grazie al *Piccolo Teatro*. La storia di questo teatro inizia nel 1945 quando Bonaventura Gamba, il quale aveva una grande passione per il teatro, con il sostegno dell'Università Popolare, riuscì a creare la *Piccola Ribalta di Chioggia* riunendo un gruppo di persone per avviare un programma di recite. Successivamente la compagnia andò incontro a varie difficoltà e la direzione fu affidata a Nicola Mangini che in quel periodo si trovava a Chioggia in qualità di insegnante. Mangini, che a sua volta era interessato al teatro e in particolare a Goldoni, accettò l'incarico, avendo così l'opportunità di mettere in scena le *Baruffe Chiozzotte* con attori chioggiotti. Inizialmente Mangini fu ostacolato dai alcuni pregiudizi antigoldoniani risalenti all'Ottocento: la popolazione pensava che Goldoni, con questa commedia, avesse voluto dare un'immagine negativa di Chioggia e dei suoi abitanti. Questo pregiudizio nasceva nel 1883 quando usciva lo scritto *Carlo Goldoni a Chioggia* di C. M. Urbani de Gheltof, dove, fra le altre cose, racconta delle primissime recite delle *Baruffe* al teatro di San Luca:

Pel pubblico la commedia ottenne tutte le simpatie, ma no la pensavano così i Chioggiotti; vituperati, secondo il loro modo di vedere, troppo gravemente. Furon varie le discussioni, e finalmente un poeta da dozzina interpretò il sentimento popolare con alcune strofette che cominciano: Goldoni se a dir mal vu ve metè – De Ciosa, de sti loghi benedeti, - Convien che in fin de i conti recordè – Che i vostri amici xe stai sempre schieti – Amici che nei casi de bisogno, - Ne le vostre disgrazie v'ha aiuta. – E spesso, questo a dir no me vergogno – De gran disgrazie infina i v'ha salvà.

Queste accuse, tra l'altro ingiuste, si diffusero per tutta la città a causa di un certo abate Vianello; Goldoni cercò di difendersi inviando una lettera al podestà di Chioggia nel 16 giugno 1761:

---

<sup>39</sup> C.Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, p. 259

Eccellenza. Carlo Goldoni avvocato veneziano umilissimo servo di V. E. le rende note che avendo avuto l'occasione di far rappresentare nei teatri di Venezia una sua comica produzione intitolata *Le baruffe chiozzotte*, certo abate Vianello va diffondendo per tutta Chioggia la voce essere quella una satira alla città. Che pertanto arrivarono al Goldoni lettere anonime e composizioni satiriche che egli crede siano state scritte ad istigazione del predetto abate. Perciò il supplicante umilmente domanda a V. E. che sia ammonito il Vianello da recargli ulteriori fastidi onde continuare a godere di quella pace che per giustizia soltanto può derivare. Grazie.

Urbani de Gheltof continuava dicendo: «C'era e dura tutt'ora la credenza in Chioggia, che il Goldoni avesse intenzione maligna per mettere sulla scena il suo popolo, perché soffrì dai chioggiotti gravi disguidi amorosi».

Un ignoto articolista *Clodius*, il 5 settembre 1883, scriveva su «La Giovane Chioggia»: Sul carattere delle chiozzotte fu detto e sbagliato da molti; dall'avvocato Goldoni alla Luigia Codemo. Ma non sempre ci rivoltammo contro con lo sdegno che l'importanza della menzogna esigeva<sup>40</sup>.

Il 24 ottobre dello stesso anno, veniva annunciata la rappresentazione delle *Baruffe chiozzotte* da parte della compagnia Gallina. L'evento è considerato una patria sciagura e ciò lo si legge in un altro articolo di *Clodius* il quale afferma: E una nuova rappresentazione di questa aberrazione goldoniana è annunciata dalla compagnia del Gallina per le scene del Goldoni a Venezia. [...] *Le baruffe chiozzotte* sono una commedia senza varietà, senza intreccio, senza eleganza, senza scopo. All'autore, nel suo soggiorno a Chioggia come Aggiunto Coadjutore del Cancelliere Criminale, fu dato vedere quattro donne che altercavano tra loro e i mariti si intromettevano per indurre la calma. Non è lecito, da un simile fatto, dedurre il costume di tutto un popolo<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> P. G. Lombardo, G. Boscolo, A. Scarpa, *Storia, lingua, biografia nelle Baruffe Chiozzotte di Carlo Goldoni*; presentazione di Nicola Mangini, Chioggia, editrice Charis, 1982, p. 94

<sup>41</sup> Ibid. p. 95

Successivamente la polemica si allarga e viene chiamato in causa Pompeo Molmenti per aver affermato che se la commedia non figurava per *il carattere morale chioggiotto, ritraeva però perfettamente il carattere materiale*.

Ciononostante non ci sono documenti che dimostrino il risentimento dei Chioggiotti nei confronti della commedia goldoniana. È perciò più plausibile pensare che questo pregiudizio sia nato dalle interpretazioni sbagliate che gli attori facevano della commedia alterandone il testo, e che qualcuno abbia voluto vedere della satira dove, in realtà, non c'era. A difesa di Goldoni ci sono le affermazioni di Pompeo Molmenti e Dino Mantovani:

*Le baruffe* non sono una satira diretta e voluta ma una vera e propria commedia a cui i costumi di Chioggia crescono originalità e vivezza. Il Goldoni scelse de' tipi burleschi tra i Chioggiotti come avrebbe potuto sceglierli nel popolo di qualunque altro paese: i ricordi della sua dimora giovanile nell'isola gli servirono mirabilmente a intrecciare quel festivo gioco di azioni e di dialoghi che è pur tra i capolavori più freschi della nostra letteratura. Sicchè i cittadini di Chioggia dovrebbero anzi gloriarsi che il loro popolino abbia così felicemente ispirato il sommo commediografo... Non è dunque da accusare il Goldoni, ma da accusare e da condannare sono i comici moderni, i quali tutti, anche i migliori, falsano il carattere della gaia commedia trasformandola in una caricatura continuata, aggiungendo lazzi e motti e trivialità senza fine al genuino testo del poeta, guastandone in somma l'opera e sviandone le intenzioni per più dilettere la gente di gusto vile. (*Le isole della Laguna veneta*, F. Visentini, 1895)

La stessa idea la troviamo nelle parole di Edgardo Maddalena in *Bricicche goldoniane* : « I buoni pescatori di Chioggia ebbero ed hanno torto, perché le scene delle *Baruffe*, lontano da satira che questa volta sarebbe piccina, sono fotografie, ed è pur lecito affermare che mai forse sulla scena la natura fu tanto graziosamente sorpresa, né con più serena arte elaborata».

Nonostante i vari preconcetti, Nicola Mangini portò avanti il suo progetto fino al debutto del 18 settembre 1954 sul palcoscenico allestito all'aperto nella piazzetta XX

Settembre, ai piedi del ponte sul canal Vena. Gli Attori della Piccola Ribalta diedero vita ad uno spettacolo che incantò il pubblico, testimoniato dal critico teatrale Alberto Bertolini che intitolò il suo articolo nel «Gazzettino» : «Via libera a Goldoni dopo due secoli. Le *baruffe chiozzotte* nel loro ambiente naturale.»<sup>42</sup>

Fu l'inizio di un grande successo destinato a durare a lungo, anche dopo l'uscita di scena dell'Università Popolare e dello stesso Nicola Mangini che fu mandato a ricoprire la cattedra d'insegnante a Venezia. Il circolo culturale «Giuseppe Veronese» affida le redini a Brunello Rossi: nel 1966, la compagnia abbandona la denominazione di *Piccola Ribalta* e assume il nome di *Piccolo Teatro*. Rossi mette in scena le *Baruffe Chiozzotte* a Pesaro, in occasione della rassegna di teatro amatoriale, la giuria commentò così:

Anche se fuori concorso per una inesatta iscrizione – il regolamento della manifestazione escludeva i testi dialettali – la Commissione giudicatrice non può tacere sullo spettacolo offerto dal gruppo di autentici chioggiotti che hanno presentato una edizione schietta del capolavoro goldoniano *Le baruffe chiozzotte*. Vivacità, colore e ritmo hanno caratterizzato questa fresca prestazione, che è apparsa gioconda senza mai un attimo di pausa, ottimamente orchestrata nel suo aspetto dinamico, quanto nelle intonazioni acutamente disciplinate, così da ottenere uno spettacolo completo, di totale soddisfazione visiva, popolare e intellettuale insieme. Tutti hanno contribuito alla riuscita di una esecuzione che non potrà essere facilmente dimenticata e che la giuria lamenta di non aver potuto includere prima in classifica<sup>43</sup>.

In seguito al successo, la compagnia ottenne grandi consensi anche in altre località italiane, come Faenza, Macerata, Pordenone, e anche fuori dell'Italia: in Belgio, in Germania, in Inghilterra, in Svizzera e a Monaco, dove, in occasione del Festival mondiale del 1977, la critica ribadì che la commedia di Goldoni le *Baruffe* «tra le più storpiate e resa anche dalle compagnie più affermate con grosse difficoltà, ottengono

---

<sup>42</sup> G. A. Cibotto (a cura di), *Mezzo secolo di Baruffe. Il Piccolo Teatro Città di Chioggia 1945-1995*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 9

<sup>43</sup> Ibid. p. 13

con gli attori chioggiotti quella autenticità e genuinità che è data non solo dalla maggior aderenza alla lingua del testo, ma anche dalla immedesimazione spontanea che avviene sul palcoscenico dove l'attore presenta una parte di se stesso e della propria storia<sup>44</sup>».

Il 20 giugno 1979, però, Brunello Rossi lascia bruscamente la compagnia che sarà portata avanti dalla moglie Franca e da Bonaventura Gamba, grazie ai quali il *Piccolo Teatro* riprese a spostarsi lungo la penisola. Ma non solo. Il *Piccolo Teatro* venne conosciuto a livello internazionale; portò in scena le opere di Goldoni in Canada nel 1987 e nel 1991, in Marocco nel 1993 dove furono rappresentate *Le baruffe chiozzotte*, e poi anche a Londra, a Manchester, in Belgio e a Parigi.

Il *Piccolo Teatro* Città di Chioggia è attivo ancora oggi.

---

<sup>44</sup> Ibid. p 14

## **LE BARUFFE CHIOZZOTTE AL TEMPO DI GIOVANNI VERGA**

Tra il 1840 e il 1922, anni in cui visse Giovanni Verga, la figura di Goldoni *era continuamente presente al pubblico, agli attori, agli autori dell'Ottocento, e di conseguenza ai critici*<sup>45</sup>, imponendosi come modello nel panorama letterario e punto di riferimento per ogni autore moderno.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento molti sono gli autori che seguono il modello goldoniano. Fra questi, Paolo Ferrari. Egli nacque a Modena nel 1822. Aveva sempre avuto la passione per il teatro, e in un primo tempo i suoi lavori sentirono l'influenza di Goldoni. Ciò lo si vede soprattutto nelle commedie popolari, che G. Gozzi chiama *i migliori guazzi scenici* dello scrittore modenese, per esempio nella *Medicina d'una ragazza ammalata* e nel *Codicillo dello Zio Venanziano* troviamo molti elementi che assomigliano molto allo stile di Goldoni: scene domestiche, vivaci, dialoghi spediti e veloci che ricordano quelli delle *Baruffe Chiozzotte*, di *Sior Toderò brontolon* e dei *Rusteghi*<sup>46</sup>.

Nel 1851 Ferrari scrive *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, una commedia in quattro atti chiaramente ispirata ai modelli dell'autore veneziano. L'idea nasce dopo che Ferrari, su consiglio dell'amico Alessandro Graziani, lesse i *Mémoires*. La trama si ispira alle vicende della vita pubblica e privata di Goldoni ovvero i suoi esordi a teatro, il successo della *Vedova scaltra*, la rivalità con Pietro Chiari, il fiasco dell'*Erede fortunata* e la promessa di scrivere sedici commedie nuove in un anno.

Inizialmente alcuni capocomici non avevano voluto rappresentare la commedia perché la consideravano poco interessante. La compagnia di Cesare Dondini, invece, accettò di recitarla, portandola al successo nei maggiori teatri: la prima rappresentazione avvenne a Venezia, al teatro Gallo di San Benedetto nella stagione comica autunnale del 1853, e

---

<sup>45</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 61

<sup>46</sup> C. Castrucci, *Il teatro di Paolo Ferrari. Saggio critico*, Città del Castello, S. Lapi Editore, 1898, pp. 2-3

successivamente fu accolta con grande entusiasmo dal pubblico bolognese, nel carnevale del 1853-1854.

La commedia, considerata da Luigi Capuana *la più bella commedia scritta in italiano nella prima metà del secolo che corre*,<sup>47</sup> venne anche premiata al concorso indetto dal Ginnasio drammatico di Firenze diretto da Filippo Berti, e messa in scena a Modena l'8 aprile 1853.

L'opera di Ferrari apparve come un manifesto di rinascita del teatro italiano, *con la sua comparsa si iniziava sostanzialmente, con un atto di omaggio al padre della commedia italiana, la formazione tanto auspicata di un repertorio nazionale*<sup>48</sup>.

In quegli stessi anni, un altro giovane autore sta crescendo artisticamente sotto l'influsso di Goldoni. Si tratta di Ippolito Nievo, nato a Padova il 30 novembre 1831 e morto la notte tra il 3 e il 4 marzo 1861 nel naufragio del vapore "Ercole" sulla rotta Palermo-Napoli. Gli anni che vanno dal 1855 al 1857, si rivelano centrali nella sua vita di scrittore. Egli, infatti, compone tre commedie, *Le invasioni moderne*, *I Beffeggiatori* e *Pindaro Pulcinella* che risentono delle influenze di Goldoni. Lo stesso Nievo, tra l'altro, non aveva mai nascosto il grande legame, di affetto e di interesse, che aveva con Venezia, ed essendo nato in area veneta, non saranno certo mancate occasioni d'incontro tra Nievo e l'arte di Goldoni.

In particolare, dalle ricerche di Fausta Samaritani, risulta che nella biblioteca di famiglia di Nievo era presente, fra le altre opere, anche un'edizione Zatta del teatro goldoniano. Dunque sarà stato abbastanza facile per il giovane autore, avvicinarsi alle opere goldoniane e, più in generale, alla tradizione teatrale veneta.

Riferimenti alle commedie di Goldoni li troviamo nelle opere dello stesso Nievo. Di particolare interesse, per la mia ricerca, è il *Giornale di Pellestrina*. Si tratta di un diario che Nievo tiene dal 17 luglio al 3 agosto 1854, e in cui racconta la vacanza, trascorsa assieme all'amico Cesare Cologna, a Pellestrina «strettissima lingua di terra lunga otto

---

<sup>47</sup> L. Capuana, *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1872, p. 126

<sup>48</sup> N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 72

miglia tra Malamocco e Chioggia, una vera isola fra mare e laguna difesa dalla parte del primo dai famosi *Murazzi* – a metà di questa lingua sorge Pellestrina, a 15 miglia da Venezia, paese di pescatori e di marinaji lungo due miglia e largo 30 passi che contiene nelle sue case amucchiate un 8 mila anime. In questo cantuccio del mondo io e Cologna, abbiamo scelto il terreno pel nostro duello ad ultimo sangue con la Procedura<sup>49</sup>».

Nel diario l'autore annota certi momenti della vita quotidiana degli abitanti e le giornate trascorse nel litorale veneziano. In particolare nella scena d'apertura del diario, Nievo racconta di aver visto una popolana lamentarsi col podestà, e descrive il fatto con queste parole: *Vera scena delle baruffe Chiozzotte*. Scrive poi, una lettera a Fusinato riprendendo il tema con maggiori particolari:

E poi abbiamo le nostre distrazioni – godiamo a tutto agio le vere *Baruffe Chiozzotte*, né so se ella si ricordi il personaggio del *Signor Cogidore* in quella Commedia, ma qui c'è in carne viva il suo originale nei panni del Primo Deputato, che ascolta le querele de' i suoi amministrati, se le capita, anche in Piazza – Una femmina gli si avviticchia al braccio destro, un'altra lo piglia a braccetto a mancina, ed egli sta là biascicando qualche *Va ben!* – e parandosi alla meglio con ispedite evoluzioni di collo dai due pugni liberi delle *attrici in causa* che gli armeggiano sul muso<sup>50</sup>.

Ippolito Nievo ha un'opinione ampiamente negativa sullo stato della letteratura drammatica del suo tempo, che pian piano stava abbandonando i maestri del passato. In una poesia dedicata a Goldoni scrive:

Gran dipintor del vero,  
perché al fedel pennello  
sì frivolo modello  
il secol tuo recò?  
Perché non or sei vivo

---

<sup>49</sup> I. Nievo, *Novelle*, a cura di M. Colummi Camerino, Venezia, Marsilio, 2012, p. 51

<sup>50</sup> Ibid. p. 52

Che il Buffo a Eroe s'atteggia,  
e il mondo birboneggia  
che ier filosofò?  
Ora che sciolta in piazza  
Scambietto la Commedia,  
e sulle scene attedia  
sonnifera virtù?...  
- Sciocco! Che dissi?... – e quale  
forza or di scherno avresti?  
Tacer con noi dovresti  
E pianger anche tu!<sup>51</sup>

Non esistono scritti neviani che teorizzino una sua idea di teatro, ma in più opere, soprattutto poesie, egli lamenta il dilagante gusto nei confronti delle opere straniere a scapito di quelle italiane e spera in una rinascita della tradizione nazionale. Rinascita che doveva avvenire sotto l'influsso di Goldoni .

L'opera di Nievo ci testimonia che nella metà dell'Ottocento, circolavano ancora i capolavori di Goldoni, ma successivamente, la diffusione di opere straniere nei teatri italiani aveva ridotto al minimo le rappresentazioni delle commedie goldoniane.

Per assistere ad una rinascita del teatro goldoniano si dovrà attendere fino al 1870, quando sarà attiva la compagnia di Angelo Moro Lin. È già stato notato che in questo periodo Verga inizia a lavorare alla commedia *L'Onore* e, quasi contemporaneamente, nel 1874, inizia la prima stesura del bozzetto marinairesco *Padron 'Ntoni*. Ed è particolarmente interessante che il periodo di maggior fortuna del teatro goldoniano coincida con la nascita di quello che diventerà poi un capolavoro della letteratura italiana.

Angelo Moro Lin (1831-1899) era un nobiluomo veneziano, inizialmente faceva parte, insieme alla moglie, della compagnia Piemontese del Toselli, che nel 1867 ebbe molto

---

<sup>51</sup> I. Nievo, *Commedie*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2004, p. 44

successo con le rappresentazioni veneziane. Successivamente i due coniugi lasciarono la compagnia piemontese e Angelo Moro Lin maturò l'idea di realizzare una compagnia veneziana, specializzata, cioè, in un repertorio tutto dialettale:

Nel frattempo ch'eravamo col Toselli, io vagheggiava l'idea, che del resto ho sempre avuta da quando sono entrato in arte, di formare cioè una compagnia Veneziana, sembrandomi non solo il momento opportuno, ma eziandio la cosa la più facile del mondo<sup>52</sup>.

La grande occasione per lui arriva quando riesce a gestire il teatro Comploy, il vecchio San Samuele, di Venezia. La recita "di prova" avvenne l'8 settembre 1870 e fu subito un successo di pubblico, confermato ancora di più dalla messa in scena de *La bozeta de l'ogio* di Selvatico il 21 febbraio 1871. La compagnia metteva in scena, nei maggiori teatri d'Italia, il repertorio dialettale costituito soprattutto dalle opere di Gallina, di Selvatico e di Goldoni, che riprese ad apparire nei palcoscenici con maggiore frequenza. Non è da escludere, quindi, che Verga abbia assistito a qualche spettacolo della compagnia o che abbia avuto notizie relative a *Le baruffe chiozzotte* tramite altri letterati a lui contemporanei.

Conosceva *Le baruffe chiozzotte* Giacinto Gallina. Nato a Venezia nel 1852, ebbe, da sempre, una smania per la scrittura, e inizialmente si dedicava solo a lavori in lingua disprezzando le produzioni dialettali. Così, quando il capocomico Angelo Moro Lin gli chiese di scrivere una commedia veneziana per il carnevale del 1872, egli non accolse con molto entusiasmo l'invito:

Dovrò dunque intingere la penna nel fango della vita comune per scrivere cose che abbiano il nauseabondo sapore della realtà? Ebbene, lo farò, per mostrare quanto facilmente si conquista il favore del pubblico<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> N. Mangini, *Il teatro veneto moderno. 1870-1970*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 27-28

<sup>53</sup> L. Filippi, *Giacinto Gallina, studio critico*, Venezia, G. Fuga Editore, 1913, p 8

Gallina accettò questo incarico ma aveva qualche difficoltà nel scegliere il soggetto per la sua opera; inoltre la commedia era per lui *un volgare e borghese componimento* per il quale sentiva *tutto lo sdegnoso disprezzo*<sup>54</sup>. Gallina ammette di non conoscere commedie veneziane, si ricordava di aver visto forse *qualche scempiaggine del Goldoni, [...] I Rusteghi o le Baruffe chiozzotte*; ma non gli era rimasto *nulla nella testa e nel cuore tranne che disgusto*<sup>55</sup>. Sarà, poi, lo stesso autore che, qualche anno più tardi, nel 1907, dirà a proposito de *Le baruffe chiozzotte*:

Quest'è una tra le più popolari e le più note commedie del Goldoni e suscita sempre il più schietto buonumore sebbene conti quasi un secolo e mezzo di vita. L'azione si svolge tra i pescatori, i padroni di barca, i popolani di Chioggia. Tutta la commedia è un quadretto di costumi, un idillio di pescatori fatto con una tale vivezza di tipi, di particolari, di colorito da sembrare realtà più che pittura<sup>56</sup>.

Un altro autore di commedie veneziane era Riccardo Selvatico nato anche lui a Venezia nel 1849. Gallina ebbe modo di conoscerlo, e in un primo momento i due erano rivali. L'*Ipocrisia* di Gallina era stata messa in scena insieme alla commedia di Selvatico *La bozeta de l'ogio* e Gallina si era ben guardato *dall'assistere a quelle scene popolari, scritte come parla la gente del volgo, senza intendimenti filosofici, senza slanci lirici, senza vaporosità azzurre*.<sup>57</sup>

Gallina si stupiva, oltretutto, del fatto che la commedia di Selvatico fosse stata replicata per ben quattordici sere, mentre la sua *Ipocrisia scritta in italiano, con uno scopo morale, con citazioni dantesche e ariostesche sulla prima pagina del manoscritto*<sup>58</sup>, fu messa in scena una sola sera.

---

<sup>54</sup> Ibid, pp. 5-6

<sup>55</sup> Ibid, p. 8

<sup>56</sup> C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p 114

<sup>57</sup> L. Filippi, *Giacinto Gallina, studio critico*, Venezia, G. Fuga Editore, 1913, p 8

<sup>58</sup> Ibid.

La commedia di Selvatico, nei dialoghi, nella sintassi e nel dialetto, risente dell'influenza di Goldoni, a cui neanche Gallina riuscì a restare indifferente. Egli dovette studiare *a malincuore quel prosaico di Goldoni* e, leggendo una delle sue commedie, *La famiglia dell'Antiquario*, trovò degli spunti per *Le baruffe in famegia* accolta con molto favore dal pubblico.

All'inizio del nuovo anno comico, 1872-1873, la compagnia di Angelo Moro Lin iniziava una tournée che avrebbe toccato le piazze di Milano, Firenze, Napoli e Roma. A Milano la compagnia si fermò per una decina di giorni, dal 18 al 28 febbraio, e al teatro Re mise in scena *Le baruffe in famegia* di Gallina e *La bozeta de l'ogio* di Selvatico.

Nel novembre dello stesso anno, Giovanni Verga si trasferì a Milano dove rimarrà una ventina d'anni. Nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento, la compagnia di Angelo Moro Lin tenne diversi spettacoli a Milano, a cui però Verga non risultò essere presente perché ritornava spesso a Catania per lunghi soggiorni. Tuttavia Verga non poteva non essere a conoscenza del grande successo che, in quel tempo, stavano avendo Gallina con *Telèri veci* e con la nuova commedia *Il moroso de la nona*, e Selvatico con *La bozeta de l'ogio* e *I recini da festa*.

I due commediografi veneziani erano noti a Verga anche grazie all'amicizia che lo legava a Giuseppe Giacosa (1847-1906) il quale tenne una corrispondenza epistolare con quasi tutti gli autori del suo tempo, fra cui, appunto Verga e Gallina. L'amicizia tra Giacosa e Gallina risale proprio agli anni Settanta dell'Ottocento: l'autore torinese, dal 1873, soggiornava a Venezia per preparare alcuni spettacoli, mentre la compagnia di Angelo Moro Lin portava in scena le opere di Gallina nel nord Italia. Verga, poi, ebbe modo di conoscere personalmente i due commediografi veneziani, e lo dimostra il breve carteggio che l'autore catanese tenne con Riccardo Selvatico. Verga conobbe Selvatico a Venezia dove soggiornò nel marzo del 1884 in occasione della rappresentazione della *Cavalleria Rusticana*, avvenuta il 5 marzo al teatro Goldoni con la compagnia Adelaide Tessero. Prima di lui Verga conobbe Gallina. L'autore catanese si trovava a Milano nel

1879 ed è probabile che abbia conosciuto il commediografo veneziano in questa occasione o nel 1882 quando entrambi si trovavano a Milano<sup>59</sup>.

Le rappresentazioni milanesi della compagnia di Angelo Moro Lin ebbero molto successo. Il critico Filippo Filippi, il 25 febbraio 1872, nel quotidiano milanese *La Perseveranza*, scrisse delle recensioni positive sul teatro dilettaie veneziano, in particolare su Giacinto Gallina, paragonandolo a Goldoni:

*Le barufe in famegia* sono una fotografia comica dei costumi veneziani nelle famiglie borghesi, dove la madre, la sorella, la padrona e la serva no fanno, dalla mattina alla sera, che accapigliarsi in un ginepraio di chiacchere e di pettegolezzi. Il signor Gallina ha studiato molto il Goldoni, ma lo ha studiato bene, perché lo imita senza plagiarlo, mettendoci del proprio.[...] Se il sign. Gallina prosegue come ha incominciato, l'Italia, che annovera oggidì tanti bravi autori drammatici, potrà vantarsi d'uno di più, che forse nelle commedie in dialetto, non sarà indegno di succedere all'immortale Goldoni<sup>60</sup>.

E poco tempo dopo, il 5 marzo 1872, tornando al successo della compagnia di Angelo Moro Lin, Filippi esortava a mettere in scena soprattutto le opere di Goldoni e, sempre ne *La Perseveranza* scriveva:

Mi permetto [...] un consiglio, ch'è poi un desiderio generale dei frequentatori del teatro Re: tentino pure cose nuove, ma non già di merito incerto, e lascino stare le raffazzonature, le riduzioni specialmente delle commedie piemontesi, ove si piange troppo, mentre il dialetto veneziano non si atteggia bene che alla gaiezza, al pettegolezzo, alla *ciacola* arguta e spensierata; soprattutto facciano rivivere il Goldoni ch'è sempre il maestro dei passati, dei presenti e dei venturi: non passi settimana senza dare per lo meno tre commedie sue e si facciano rivivere le ignote. Il successo triplicato dei *Ciasseti* e i *Spasseti del Carneval de Venezia* [cioè *Una delle ultime sere di*

---

<sup>59</sup> R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007, p. 269

<sup>60</sup> N. Mangini, *Il teatro veneto moderno. 1870-1970*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992, p. 60

*carnovale*] prova che il Goldoni è una miniera inesauribile, e che in tutte le sue commedie, anche scadenti, c'è per lo meno una scena che fa tollerare tutto il resto. Animo dunque. Dopo la *Bona mare*, *I ciassetti* e *i Quattro rusteghi*, il bravo Moro Lin ci regali *El sior Toderò brontolon*, *la Bona mogier*, *la Casa nova*, *Le donne gelose*, *Le morbinose*, *El campiello*, *Le baruffe ciozote*, *Le Massere*, e tante altre di cui non ricordo il titolo<sup>61</sup>.

E in effetti, durante la permanenza al teatro Re, la compagnia, rappresentò quasi tutte le opere di Goldoni che Filippi aveva menzionato nell'articolo.

Filippo Filippi era nato a Vicenza nel 1830; influenzò notevolmente il mondo musicale e teatrale dell'Ottocento. Tenne rapporti abbastanza stretti con Giovanni Verga, il quale aveva per lui un certo riguardo. Lo dimostra la lettera che Verga, dopo la recensione negativa di Filippi su *Vita dei campi*, si sentì in dovere di scrivere per giustificarsi con lui spiegando quali furono i motivi delle sue scelte linguistiche e stilistiche. Sempre Filippi dovette essere una delle cause di delusione per Verga che aspettava una recensione su *I Malavoglia*:

*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo [...] Filippi che mi aveva parlato con interesse dei *Malavoglia* appena esciti, mi domandava quel che dovesse pensarne e dirne lui. Naturalmente risposi di pensarne colla sua testa, e sì che n'ha una grossa sulle spalle. Ma egli mi chiese se tu ne avresti scritto, e quando, aggiungendo che pel momento gli mancava lo spazio nella *Perseveranza*. Ciò un mese fa. Naturalmente aspetta che per combinazione v'incontriate nelle idee<sup>62</sup>.

Oltre a Filippi, molti erano i critici, i letterati, gli studiosi dell'Ottocento che, anche grazie alla crescita di interesse per gli studi goldoniani, si interessavano alle opere dell'autore veneziano insistendo ed esaltando la sua capacità di riprodurre la realtà.

---

<sup>61</sup> R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007, p. 269

<sup>62</sup> G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1984, p. 112

Anche Luigi Capuana apprezzò questa caratteristica di Goldoni e, parlando dell'opera *Casa nova*, affermò:

Goldoni però non ha altro ideale che la natura. Egli la studia con occhio scrutatore, la sorprende sempre nel fatto; e per spontanea e felice conformazione del suo ingegno ama rendere agli altri la propria sensazione quale l'ha ricevuta, nulla di più, nulla di meno. Realista inarrivabile, come oggi lo intendiamo, egli mette in moto le persone vive che ti par già di conoscere da gran tempo allorchè le incontri sul teatro per la prima volta.<sup>63</sup>

Tra le varie opere, una delle commedie dilette più amate e più rappresentate a Milano, in quegli anni, dalla compagnia era proprio *Le baruffe chiozzotte*<sup>64</sup>.

Raffaello Nocchi, nel 1856, fece una breve scelta di commedie goldoniane, confluite poi nell'opera *Commedie Scelte* (Firenze, Le Monnier), e introduceva così *Le baruffe chiozzotte*:

Questa commedia, tenuta dall'Autore per non più che uno scherzo, ritrae tanto limpidamente il vero, da farla riporre tra le migliori... chi poi non credesse facile porre in scena, in tutto il suo candore, l'umor brioso, leggero e quasi fanciullesco di que' buoni popolani, non ha che a provarsi in qualche impresa somigliante. Ma Goldoni era specialmente atto, per la semplicità dell'indole sua, a riflettere, per così dire, colla purità dello specchio, nature ed affetti tanto pronti a patire quell'alterazione, che diventa una specie di travestimento. Si porrà attenzione anche all'agevolezza con la quale egli padroneggia il suo argomento, movendo e contrapponendo quasi a schiere i personaggi, senza meno però mostrare a suo luogo spiccato ciascuno di loro; dimodochè, per usare il linguaggio de' pittori, ogni menomo particolare risalta agli occhi con chiarezza, resa maggiore da que' larghi partiti, che conferiscono ad abbracciare facilmente l'insieme.

---

<sup>63</sup> L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1872. P 284

<sup>64</sup> R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007, p 275

Ma vale meglio di ogni osservazione il lasciarsi andare con animo disposto alle semplici e liete impressioni di questo genere di componimenti.

Luigi Settembrini, invece, in *Lezioni di letteratura italiana*: « ...Dove l'esterna osservazione bastava, e non c'era bisogno di andare al profondo, il Goldoni fece opera di meravigliosa e durevole bellezza... Considerate *Le baruffe chiozzotte*: quelle donne e quei marinai sono come bambini che si mutano ad ogni ora: quello che si vede è tutta la vita loro, è tutta la verità: però il contrasto che diviene baruffa si scioglie facilmente e la commedia piace e ci è più cara perché ci ritrae tutta intera la natura di quelle persone» (Napoli, 1872).

Il tratto realistico della commedia viene sottolineato anche da Pompeo Molmenti: «Nelle *Baruffe chiozzotte*, mirabile bozzetto di costumi, l'arte è vinta dalla natura. Quei popolani attaccabrighe, quelle femmine ciarliere e pettegole sono così felicemente rese che nulla più. C'è l'aspetto ben definito del paese: ci sembra camminare per le strade di Chioggia e respirare l'acre brezza dell'Adriatico. Quanta furberia di condotta in quelle scene deliziosamente umoristiche tra i popolani e il coadiutore del cancelliere criminale!». Le parole che ho appena riportato si trovano nella seconda edizione del saggio di Molmenti *Carlo Goldoni* uscito a Venezia nel 1880. Del saggio esiste anche una prima edizione, uscita a Milano nel 1875, quando venne istituito a Venezia il comitato per l'erezione di un monumento a Goldoni. Facevano parte di questo comitato Enrico Castelnuovo, Paolo Ferrari, Ferdinando Martini, Angelo Moro Lin, Riccardo Selvatico e lo stesso Molmenti in qualità di segretario<sup>65</sup>. Curioso far notare, che nel maggio dello stesso anno, 1875, Pompeo Molmenti aveva recensito anche le opere di Giovanni Verga nella rivista torinese "Serate italiane"<sup>66</sup> a cui collaborava lo stesso Enrico Castelnuovo.

Lo stesso concetto espresso da Molmenti nel suo saggio, lo ritroviamo nell'*Introduzione alle Lettere di C. Goldoni*, di Ernesto Masi (Bologna 1880): «... nelle commedie in

---

<sup>65</sup> Ibid. 272

<sup>66</sup> Ibid. p. 266

dialetto veneziano [il Goldoni] padroneggiando lingua e stile al pari dei caratteri e delle situazioni comiche, raggiunge tale eccellenza d'arte, di verità, di naturalezza da far assorgere a rappresentazione umana e generale tipi e costumi del popolo veneziano. E non ne reco altro esempio che *Le Baruffe Chiozzotte*, dove il Goldoni riesce a quello che parrebbe impossibile alla commedia, a darci lo sfondo, la prospettiva, il passaggio, su cui i suoi personaggi si muovono, e ci par quasi di vedere l'aria aperta del lido e di aspirare le brezze e le salsedini del mare».

Bello è il ricordo che ha delle *Baruffe chiozzotte* la scrittrice inglese Vernon Lee, che rievoca con la fantasia le scene della commedia chiedendosi: «è realtà questa?... abbiamo visto arrivar la barca e scaricar il pesce?... e la tempesta di grida, di strilli, e lo strepito e il pestar dei piedi? Fummo davvero testimoni di questi incidenti della vita peschereccia sull'Adriatico? No; non abbiamo fatto altro che aprire un vecchio volume dove dice : *Le baruffe chiozzotte*». ( *Il settecento in Italia*, Milano, 1882) E in altre pagine loda Goldoni indicandolo «...l'incomparabile autore del ventaglio, della *Locandiera* e delle *Baruffe chiozzotte*».

Quasi contemporaneamente Ferdinando Galanti, nel suo libro *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII* (Padova, 1882), scriveva: «Il soggetto di questa commedia, dice lo stesso Goldoni, è un niente. Ma a questo niente vi ha dato il suo soffio e ha fatto, nel suo genere, un capolavoro... Sì; questa commedia è un niente...; essa non ha azione, non ha novità di accidenti, non tende a nessun alto scopo, non è, si può dire, neppure commedia, è solo un gioco di scene, ma qual gioco! È un quadretto, non più, ma fatto con tale vivezza di tipi, di movenze, di particolari, di colorito che non par pittura, ma realtà. Le scene delle baruffe e quelle dei testimoni dinnanzi al Coadiutore criminale, sono, nel genere popolare, tra le più belle che il nostro poeta abbia scritte. Quei padroni di barca, quei pescatori, quelle lavoranti di merletti, ciarlone attaccabrighe, ma buone, si trovano ancor oggi a Chioggia e quel Coadiutore del cancelliere criminale, al quale tutti danno il titolo di *lustrissimo*, che recita la parte semiseria in quel baccano indiavolato, è pur esso un tipo comico e ci fa pensare al giovane Goldoni coadiutore di cancelleria a Chioggia».

L'amore per *Le baruffe chiozzotte* continuerà fino alla fine del secolo e nel Novecento, sarà giudicata uno dei lavori più belli e perfetti di Goldoni. Edgardo Maddelena, in *Bricciche goldoniane*, dirà che rispetto a *I Rusteghi*, a *Sior Todero brontolon* e alle altre opere «*Le Baruffe* hanno questo di più: che il soggetto è in una fusione perfettamente armonica collo sfondo e l'amore – si noti questa- il Goldoni ce l'ha dipinto di rado altrove con tocco più vivo e più caldo che nell'episodio principale di questa commedia...».

Allo stesso modo, Enrico Masi nel 1897, ristampando *Le baruffe* in una *Scelta di commedie di Carlo Goldoni* (Firenze, Le Monnier) tesseva nuovamente le lodi della commedia e del suo autore e Enrico Panzacchi, ispirandosi alla raccolta del Masi giudicava *Le baruffe*, insieme a *I Rusteghi* e *La Casa Nova*, «un vero capolavoro in cui l'arte goldoniana, tolta di mezzo l'inferiorità della forma, va tranquillamente a sedersi in faccia all'arte del grande Moliér» ( *Un ritorno a Goldoni*, in *Tribuna*, 26 settembre 1897).

In *Per una scena d'amore nelle Baruffe Chiozzotte*, 1907, Giuseppe Ortolani scrive: «Io cerco qualche cosa nella storia del teatro che somigli alle *Baruffe chiozzotte* e non trovo mai. Carlo Goldoni esplorò a fondo, nelle radici più minute, il segreto delle anime semplici, e lo portò vivo sopra le scene, con una potenza di verità che fa quasi male [...] l'intero paese, il popolo delle lagune, invade schiamazzando il palcoscenico. [...] Un'apparizione nuova e vigorosa, un rude dialetto di pescatori entrano nell'arte e nella letteratura d'Italia per un miracolo che mal sappiamo comprendere»

Nel 1910 la compagnia di Emilio Zago mise in scena la commedia e la *Gazzetta* annunciava: «Questa sera il maggiore capolavoro dialettale di Carlo Goldoni: *Le baruffe chiozzotte*». Allo spettacolo era presente anche Carducci e osservò che «essa non ha riscontro possibile fra tutte le produzioni comiche popolari prodotte in Italia fino ai giorni nostri. Essa da un secolo e mezzo circa – come *La Locandiera*- forma la delizia di ogni pubblico pur attraverso le interpretazioni più barbaramente infedeli. Per la

rappresentazione d'oggi recitano quasi tutti i migliori elementi della Compagnia e Zago sarà *El cogidor*<sup>67</sup>».

Con Emilio Zago si conclude la storia della fortuna della commedia goldoniana nell'Italia dell'Ottocento. Sulla scia di Angelo Moro Lin, Zago, aveva intenzione di far conoscere tutte le più belle opere di Goldoni. Era, questo, un progetto che aveva insite molte difficoltà, e su cui Renato Simoni, esprimeva il suo pessimismo, data la situazione del teatro veneto: «...purtroppo questo teatro è ristretto: oltre a Goldoni e Gallina, pochi lavori di Selvatico e di Sugana, pochi di De Biasio, qualcuno tollerabile di Monticelli, e altre briciole che accontentano poco il gusto difficile e strano del pubblico, che cosa resta? Dategli del Goldoni! L'ho avuta anch'io questa utopia. Mi sembrava che l'arte fresca e scintillante di Goldoni dovesse affascinare sempre gli animi e le menti. Ma la mia illusione s'è sfasciata poco a poco; s'è sfasciata nei teatri vuoti, freddi, in cui gli artisti recitavano alle panche<sup>68</sup>».

Tuttavia Emilio Zago, nel giro di alcuni anni, riuscì a realizzare questa *utopia*, imponendo ovunque il teatro di Goldoni. Tra il 1899 e il 1900, con la compagnia creata insieme a Guglielmo Privato, Zago rappresentò diciotto lavori goldoniani con grande successo, come testimoniava un cronista: «Le commedie di Carlo Goldoni, che alcuni anni fa si eseguivano in teatri quasi deserti, ora raccolgono gli applausi caldissimi degli spettatori numerosi<sup>69</sup>».

Nel 1907 Emilio Zago riuscì a creare una compagnia teatrale eccellente specializzata nei lavori di Goldoni, che riscosse da subito enormi successi. Nelle sue memorie Zago scrisse:

...ho l'orgoglio di poter affermare che, prima di me, nessun attore italiano ha dato il proprio entusiasmo, in misura così larga, all'opera di Carlo Goldoni<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup>C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p. 108

<sup>68</sup>N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 83-84

<sup>69</sup>Ibid. p. 85

<sup>70</sup>Ibid. p. 86

## I MALAVOGLIA

*I Malavoglia*, è un romanzo a cui Giovanni Verga inizia a lavorare già nel 1874, con il bozzetto intitolato *Padron 'Ntoni*. Insoddisfatto di questo primo risultato, l'autore vi lavora ancora fino alla pubblicazione del 1881, presso l'editore Treves. Da una lettera inviata all'amico Salvatore Paolo Verdura nel 1878, si intuisce che l'intenzione di Verga era quella di far confluire l'opera in una serie di romanzi destinati a costituire il *Ciclo dei Vinti*, dedicato ai "perdenti" di ogni classe sociale.

Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli aspetti alti e bassi. Alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e maldestri. [...]

Per adescarti dirò che i racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo della *Marea* e saranno: 1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro-don Gesualdo*; 3° *La Duchessa delle Gargantas*; 4° *L'On. Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso*.

Ciascun romanzi avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere il lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse alle vanità di *Mastro-don Gesualdo*, rappresentate dalla vita di provincia, all'ambizione di un deputato.

## DAL BOZZETTO *PADRON 'NTONI* AI *MALAVOGLIA*

Agli inizi del 1874 Verga aveva appena superato un periodo di crisi che lo aveva portato a pensare, addirittura, ad un ritorno definitivo in Sicilia. In un momento di serenità, anche psicologica, Verga accoglie le esortazioni dell'editore Treves a scrivere racconti in un fine settimana e compone la novella *Nedda*, il bozzetto siciliano, scritto istintivamente, di getto, con il proposito di scrivere qualcosa di diverso. La novella non segna la nascita del Verga verista, ma rappresenta sicuramente un momento significativo nello sviluppo della sua poetica. Verga narra attraverso il ricordo, attraverso le immagini che affiorano inconsciamente dalla sua memoria, e racconta scene osservate direttamente dalla realtà. A parte l'originalità del soggetto, il racconto rispetta una struttura canonica ed è decisamente tradizionale, e ciò dimostra la poca considerazione che Verga aveva di questa novella che gli doveva servire solo per risolvere, in parte, i suoi problemi finanziari.

*Nedda* ebbe, comunque, un inatteso successo di pubblico e di critica, ma Verga, anche se compiaciuto del buon risultato, continuerà a sminuire il suo lavoro, scrivendo alla famiglia:

È un lavoro che buttai giù alla meglio ed al quale non tenevo gran fatto; ma qui è piaciuto moltissimo, e ve lo confesso, con mia sorpresa<sup>71</sup>.

E nelle lettere che Verga scrisse, nei giorni seguenti, sempre alla sua famiglia, si legge: Dopo il successo di *Nedda*, la quale vi replico è una cosettina da nulla [...] (21 giugno 1874); [*Nedda*] qui ha fatto più rumore di quel che meritasse (23 giugno 1874).

Questo atteggiamento nei confronti di *Nedda* è giustificato dal fatto che Verga, in quel momento, era totalmente preso dalla stesura del romanzo *Eros* su cui riponeva tutte le sue speranze di affermazione letteraria. Inoltre l'autore temeva di danneggiare la notorietà acquistata con *Eva*, dedicandosi a un genere minore; ma la sua situazione

---

<sup>71</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 63 (Lettera alla famiglia, 18 giugno 1874)

economica di quel momento non gli permetteva di agire diversamente e perciò dovette accettare qualche compromesso perché *intanto quelle piccole pubblicazioni son quelle che fruttano dippiù, e qualcosa, finchè non sarà stampato e venduto Aporeo*<sup>72</sup>, *bisogna guadagnarla*<sup>73</sup>.

Sempre per motivi economici, Verga decise di scrivere altri racconti per l'editore Treves. In una lettera del 26 febbraio 1874 indirizzata alla famiglia, Verga, dopo aver annunciato la consegna di *Nedda* all'editore, scrive:

Voi vedete che con un piccolo lavoretto di una settimana al più guadagnerò quanto coll'*Eva*. Se avrò tempo da perdere ne scriverò una pel *Museo di famiglia*, per cui Treves mi ha pregato, e ne caverò un 300 franchi con tre fogli di stampa<sup>74</sup>.

Quel *piccolo lavoretto* di cui si parla è il bozzetto di *Padron 'Ntoni*, che Verga vuole liquidare in fretta e a tempo perso. Però il *lavoretto* promesso al «Museo delle famiglie», che avrebbe dovuto presentare caratteristiche analoghe a quelle di *Nedda*, tarda a realizzarsi, e sarà solo a fine anno, il 18 dicembre 1874, che Verga annuncerà:

Eccovi la novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi un'idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi. Il seguito della seconda ve lo porterò io stesso, quando l'avrò finita, venendo fra breve a Milano, ben inteso che siete padronissimo d'accettarla o no pel vostro giornale e che vi prego di darmene il vostro giudizio con quella franchezza che ho avuto occasione di apprezzare tanto in voi, scrivendomene un rigo qui o a Milano<sup>75</sup>.

Le due novelle di cui si parla sono *Le storie del castello di Trezza*, uscita nell'«Illustrazione italiana» dal 17 gennaio al 7 febbraio 1875, e la prima parte di *Padron 'Ntoni*. La lettera a Treves è interessante perché annuncia che Verga sta

---

<sup>72</sup> Il titolo primitivo di *Eros*

<sup>73</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 52 (Lettera alla madre, 29 gennaio 1874)

<sup>74</sup> Ibid. pp. 59-60

<sup>75</sup> G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore, 1986, p. 37

sperimentando un genere diverso del racconto, perciò si distacca dal progetto iniziale, che doveva rifarsi al modello ben riuscito di *Nedda*, per provare a creare qualcosa di nuovo. Questo lavoro impegnò molto Verga il quale, però, non era pienamente soddisfatto, e a Treves confessava che *il bozzetto marinaresco Padron'Ntoni*, avrebbe potuto finirlo e mandarglielo anche prima, ma *rileggendolo m'è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace*<sup>76</sup>.

In questa lettera, datata 21 settembre 1875, viene specificato il genere del racconto, *bozzetto marinaresco*, che costituisce un elemento di continuità con la novella *Nedda*, che portava il sottotitolo di *bozzetto siciliano*. Non solo. Il fatto che Verga iniziò a rifare il testo di *sana pianta*, sotto intende un sua difficoltà nel trovare la forma di scrittura adatta a rendere il tutto *più semplice breve ed efficace*. Ciò che mancava erano gli strumenti espressivi adeguati per raggiungere queste tre caratteristiche.

Ma non furono solo le difficoltà di stesura che rallentarono il lavoro di Verga. In una lettera del 17 gennaio 1876<sup>77</sup> egli comunica all'editore Treves di non avergli ancora mandato *Padron 'Ntoni* perché impegnato in *un altro lavoro* che avrà per editore Bellotti-Bon e Morelli.

L'*altro lavoro* di cui si parla, è la commedia *L'Onore* a cui Verga aveva iniziato a lavorare già da tempo:

Sto anche lavorando a una commedia in 4 atti, *L'Onore*, di cui il soggetto piace assai a Dall'Ongaro e anche a me; mi ci metterò coll'arco della schiena e spero concorrere qui al Concorso Drammatico Governativo dell'anno venturo facendola rappresentare qui in quest'inverno da Bellotti-Bon ch'è amicissimo di Dall'Ongaro. Spero di farne qualcosa di buono<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Ibid. p. 38-39

<sup>77</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. XXVI

<sup>78</sup> Lettera che Verga invia alla madre il 23 giugno 1869, in G. Verga, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella, 1983, pp. X-XI

*L'Onore* era un progetto teatrale che prevedeva un'opera in cinque atti e che impegnò l'autore per circa dieci anni, cioè dal 1869, data del primo accenno alla commedia, al 1878, data dopo la quale non ci sono più testimonianze.

È interessante far notare come Verga inizi a lavorare alla commedia agli inizi degli anni Settanta dell'Ottocento, data fondamentale per la storia del teatro veneziano dell'Ottocento e, in particolare, per la rinascita del teatro goldoniano. E non solo. In quegli stessi anni, contemporaneamente alla commedia, Verga inizia a lavorare al romanzo *I Malavoglia*.

La vocazione di Verga per il teatro risale al soggiorno fiorentino del maggio- giugno 1865. Nel corso della metà dell'Ottocento si cercava di creare un teatro nazionale che, dopo i tempi di Goldoni e Alfieri, era ormai carente di testi formalmente rilevanti. Firenze si prese l'impegno di imporre il gusto ufficiale *di qualità raffinata e di gradimento nazionale*, agevolato anche dal prestigio goduto dalla lingua, dalla tradizione letteraria e dai suoi istituti culturali. Nel giugno 1862 Massimo d'Azeglio, in una lettera a Martini, esortava:

Lingua non c'è che in Toscana. Dunque a loro Signor Toscani. Tocca a loro scrivere per il teatro ed occuparsi del suo Risorgimento.<sup>79</sup>

Firenze dunque era la culla del buon gusto italiano *la sua severità per le infrazioni al bel modo di dire e alla pronuncia contribuirono non poco alla buona fioritura del nostro teatro*<sup>80</sup>, opponendosi, in tal modo, alla passiva imitazione dei drammi francesi.

Nella città toscana erano presenti delle istituzioni a favore dell'arte drammatica. Già nel 1845 Filippo Berti aveva fondato, e dirigeva, una scuola di declamazione che poi passò sotto il controllo della Società d'incoraggiamento e di perfezionamento dell'arte teatrale, formata da dieci sovventori, tra cui Adelaide Ristori. Fu proprio il Berti a scoprire una delle commedie più fortunate del secolo, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari. Ma a sancire l'importanza nazionale dell'ambiente fiorentino fu

---

<sup>79</sup> S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 20

<sup>80</sup> Ibid.

Bettino Ricasoli che, nel 1860, istituì dei premi per le migliori novità drammatiche rappresentate ogni anno a Firenze. Due anni più tardi, nel 1862, venne nominata una commissione di scrittori chiamata ad avviare uno *Studio per il miglioramento del teatro nazionale*<sup>81</sup>. Inoltre, nel 1864, a Torino spariva il concorso drammatico, e la relativa commissione, lasciando così a Firenze una posizione centrale nell'attività teatrale del 1860 – 1870.

Il secondo soggiorno fiorentino, nel 1869, incise ancor di più sulle scelte letterarie di Verga. Firenze era il centro della vita politica e intellettuale d'Italia; Verga frequentava i salotti di Ludmila Assing, della Swanzberg, e di Francesco Dall'Ongaro dove ebbe modo di conoscere i maggiori artisti, soprattutto scrittori e letterati, del secolo; e dalle lettere che l'autore siciliano inviava alla famiglia, si capisce che era anche un assiduo frequentatore di teatri.

In questi anni Verga stabilisce stretti legami con la critica drammatica militante, di cui Firenze ospitava i maggiori rappresentanti, primi fra tutti, Luigi Capuana e Francesco Dall'Ongaro. Luigi Capuana arrivò a Firenze nel 1864 e, da subito, entrò in contatto con il mondo dello spettacolo collaborando alla «Rivista italiana», facendo parte della commissione giudicatrice del concorso drammatico «Adelaide Ristori», fino a raggiungere la notorietà come critico teatrale de «La Nazione».

Francesco Dall'Ongaro, era stato chiamato a Firenze già nel 1866, per tenere dei corsi di declamazione, si rivolgeva ai giovani scrittori e li esortava affinché intraprendessero, nel nome di Goldoni, una riforma del teatro:

Surga un nuovo Goldoni il quale affronti questa nuova battaglia e meriti questa nuova corona. È tempo di togliere la maschera ai Truffaldini, ai Pulcinelli, ai Tartufi moderni. È un campo assai vasto e c'è materia per tutti [...] E non si tema che, strappate le maschere, la verità sia costretta a coprirsi la fronte per la vergogna, vedendo poste a nudo tante piaghe sociali<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Ibid. p. 21

<sup>82</sup> Ibid. p. 24

Francesco Dall'Ongaro fu un personaggio molto importante nella vita di Giovanni Verga. Egli fu un poeta, drammaturgo e librettista italiano vissuto tra 1808 e il 1873; fu autore di *Stornelli*, *Ballate* e versi in dialetto veneziano e del *Fornaretto di Venezia* che ebbe una grande fortuna sulla scena. Egli aveva una predilezione per Verga, lo introdusse nel mondo teatrale fiorentino e lo spinse a scrivere per il teatro.

Gli interessi letterari di Verga erano dunque rivolti in due direzioni: quella narrativa e quella drammatica, anche le sue preferenze erano rivolte al romanzo, come afferma in un'intervista rilasciata ad Ugo Ojetti:

Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo<sup>83</sup>.

Per il teatro Verga, accanto ai celebri lavori *Cavalleria Rusticana*, *In portineria*, *La lupa*, *La caccia al lupo*, *Dal tuo al mio*, scrive la commedia *I nuovi tartufi*, che satireggiava su alcuni episodi della lotta politica per le elezioni del settembre-ottobre 1865, inviata al Concorso Drammatico Nazionale, indetto dalla «Società d'incoraggiamento all'Arte teatrale» nel 1866. Al 1869 risale, invece, la commedia *Rose caduche* che Francesco Dall'Ongaro si era impegnato per farla rappresentare, come testimonia la lettera di Verga alla madre:

Dall'Ongaro vuole far rappresentare qui la commedia quest'inverno da Bellotti-Bon o da Morelli, poiché dice che per far risaltare tutti i pregi di quelle sfumature che sono

---

<sup>83</sup> G. Verga, *Tutto il teatro*, introduzione di N. Tedesco, Milano, Mondadori, 1980, p. 8

delicatissime ci vogliono artisti di vaglia e della buona commedia moderna che in una frase, in una parola pronunciata in un dato modo, scolpiscono un carattere<sup>84</sup>.

Francesco Dall'Ongaro introdusse Verga nel mondo teatrale mettendolo in contatto con personaggi e con compagnie teatrali di particolare rilievo come la compagnia Bellotti-Bon e Morelli, specializzata nelle rappresentazioni goldoniane.

Alamanno Morelli nacque a Brescia nel 1812 da Antonio e Adelaide Salsilli, coppia di attori veneziani specializzata nel teatro goldoniano. Divenne egli stesso attore e capocomico; esordì a teatro nel 1827 e due anni dopo entrò nella compagnia di Giacomo Modena dove si distinse per l'interpretazione di personaggi goldoniani, quali Sgualdo di Zelinda e Lindoro, Filippetto dei Rusteghi, il cameriere del Medico olandese, tanto da venire, poi, scritturato dalla compagnia Florio, nel 1840. Dal 1850 al 1853 fu impresario della compagnia Lombarda, tra i cui attori c'era anche Luigi Bellotti-Bon.

Luigi Bellotti Bon nacque a Udine nel 1820 da Luigi Bellotti e da Luigia Ristori, la quale, rimasta vedova, sposò in seconde nozze l'attore e commediografo Francesco Augusto Bon. Fu attore e commediografo. Esordì a diciassette anni come amoroso nella compagnia Tassani e recitò nella parte di Ludretto accanto a Francesco Augusto Bon come Ludro.

Entrò a far parte della compagnia di Gustavo Modena (1803-1861) che lo aveva visto recitare al teatro Malibràn di Venezia, apprezzò il suo talento e quindi lo scritturò nella sua compagnia per il 1845. L'anno seguente era nella compagnia La Lombarda di Giacinto Battaglia diretta da Francesco Augusto Bon.

Dopo la parentesi militare che lo vide combattere a Montebello Vicentino con il grado di capitano, tornò a dedicarsi al teatro e, dopo che Giacinto Battaglia si era ritirato, egli continuò la sua impresa insieme a Alemanno Morelli fino al 1853. L'anno seguente, in sostituzione di Gaspare Pieri, entrò a far parte della Compagnia Reale Sarda accanto a molti altri attori tra cui la cugina Adelaide Ristori. Nel maggio del 1855, con gli attori della ormai sciolta Compagnia Reale Sarda, fu a Parigi, in Belgio, a Dresda e a Berlino. Sulla scena straniera si stava affermando il prestigio degli attori italiani ma, a questi

---

<sup>84</sup> S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972 p. 96

interpreti mancava un repertorio nazionale moderno, così Luigi Bellotti Bon si fece capocomico cercando di attuare un vasto e rinnovato programma artistico. Nel 1859, grazie all'aiuto economico del banchiere Pasquale Rivoltella, suo amico, fondò una compagnia teatrale scritturando attori eccellenti e chiedendo a tutti gli autori italiani dell'epoca, tra cui Paolo Ferrari, Riccardo di Castelvechio, Giuseppe Giacosa, Ludovico muratori, Ferdinando Martini, di scrivere per lui. Riuscì ad istituire una grande compagnia allestendo rappresentazioni di grande rilievo, favorendo il repertorio italiano. I costanti e continui successi lo spinsero, nel 1873, a sciogliere la compagnia per formarne altre tre, ma questa decisione si rivelò fallimentare tanto che il poco successo e i problemi finanziari lo condussero al suicidio (1883).

In quegli anni Verga è in una fase di sperimentalismo letterario. Quando Verga arrivò a Firenze la questione della lingua era molto problematica:

La lingua c'è; basta sapersene servire ed è, checché se ne dica, una delle lingue più ricche, più duttili, più varie. Sicuro; la non s'impara, stando al caffè o passeggiando su' marciapiedi, quand'anche sieno i marciapiedi di via Calzaioli o di via Tornabuoni; bisogna studiare, paragonare, sceverare; e logorarsi gli occhi e curvare la schiena sulle pagine de' vecchi scrittori e sulle colonne del vocabolario<sup>85</sup>.

Era quello che sosteneva Ferdinando Martini che, pur non rinnegando la sua toscanità, cercava in altre regioni d'Italia i suoi modelli letterari tra cui figura, oltre a Castiglione, Bartoli, e Manzoni, anche Goldoni.

Verga, trovandosi a sua volta a maneggiare quello che Capuana definiva *il diabolico strumento di questa diabolica lingua italiana*, non potè non considerare la tradizione letteraria precedente di cui Goldoni era uno dei massimi rappresentanti, termine di paragone costante per ogni nuovo autore, ma cercò faticosamente di elaborare una lingua tutta sua che avesse un *colorito della lingua di Mineo*<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> G. Verga, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella, 1983, pp. XIX-XX

<sup>86</sup> *Ibid*, p. XXI

La commedia *L'Onore*, fu invece, un'occasione, per Verga, per sperimentare qualcosa di nuovo, distaccandosi dalla letteratura "accademica" e cercando di riprodurre la vitalità del linguaggio attraverso una lingua capace di rendere la psicologia dei personaggi.

L'autografo della commedia è molto travagliato, segno del grande lavoro e del grande impegno da parte dell'autore. La quantità degli errori rispecchia la difficoltà nel trovare gli strumenti linguistici necessari per la composizione del dramma, che si rivelerà poi un fallimento.

Contemporaneamente alla commedia, Verga inizia a lavorare a *I Malavoglia*. Le prime fasi di preparazione del *bozzetto marinaresco* sono documentate da due frammenti, M1 e M2, databili tra il dicembre del 1874, data dell'invio a Treves della prima parte del bozzetto, e la fine del 1875. M1 e M2 costituiscono una delle più antiche testimonianze di *Padron 'Ntoni*. Essi testimoniano come i motivi della tempesta e della partenza della barca, costituissero un nucleo tematico fondamentale già nella prima stesura dell'opera. Inoltre, in M2, si ha anche una prima presentazione dei personaggi. Al febbraio del 1876 invece risale l'abbozzo M3. Il testo, anche se di proporzione più ampia, ha ancora le caratteristiche del bozzetto ma l'impianto narrativo sta andando incontro ad una fase evolutiva non ancora definita visto che lo stesso Verga non riesce a dare una definizione al testo indicandolo sia come romanzo, sia come novella e come racconto. C'è comunque un uso più articolato del discorso indiretto libero e iniziano ad essere presenti i proverbi.

L'anno seguente è un anno di scarsa attività letteraria per Verga che soffriva per la morte della sorella Rosa; ma nel 1878 l'evoluzione di *Padron 'Ntoni* entra in una fase decisiva. Al 17 maggio dello stesso anno, risale la lettera che Verga invia all'amico Capuana in cui chiede di inviargli una raccolta di proverbi e modi di dire siciliani: elemento, quest'ultimo, importante perché dimostra una nuova fase che doveva portare alla costruzione di un linguaggio nuovo che sarà alla base del romanzo. Ancora più importante è la *fantasmagoria della lotta della vita*, di cui ne parla in una lettera a

Salvatore Paolo Verdura<sup>87</sup> in cui annuncia di avere un progetto ben più grande dove *Padron 'Ntoni* doveva essere il primo di un ciclo di romanzi intitolato *Marea* (successivamente *I Vinti*). L'opera di Verga sta quindi entrando in una fase di trasformazione e di definizione. L'abbozzo M4 ha già i lineamenti del romanzo, compare, per esempio, per la prima volta la divisione in capitoli. Ora l'autore tenta una nuova stesura, come dimostra la serie di interventi, aggiunte, tagli modifiche nei margini delle carte, che andranno poi a costituire un radicale rifacimento dell'abbozzo. In particolare, in esso, si sono distinte due fasi in cui M4 riproduce il primo tempo dell'elaborazione, quello che potremmo definire il testo base, mentre M4 bis dà conto di una elaborazione successiva. La sovrapposizione di queste due fasi, M4 e M4 bis, rendeva difficile a Verga l'impostazione per una nuova stesura del testo, perciò allestì un nuovo abbozzo, M5, che costituisse la base per gli interventi futuri. Verga aveva ideato un programma di lavoro che prevedeva la scrittura di cinque pagine al giorno, in media, le quali andarono, poi, a costituire la nuova stesura del suo lavoro che coinciderà con il testo base del manoscritto ultimo A. Ciò è confermato da una lettera del 27 giugno 1880, che Verga invia al fratello:

Io sto bene e ho finito proprio il 23 il romanzo, ci vorranno ancora una ventina di giorni per ritoccarlo, ma intanto il lavoro principale, quello più importante e faticoso, e che mi preoccupa di più è fatto, e ti confesso che mi sento sgravato di un gran peso [...]<sup>88</sup>.

Da tutti questi elementi, si deduce che il romanzo fu steso in poco più di tre mesi, da metà marzo al 23 giugno, e che gli abbozzi M4 e M4 bis sono posteriori all'aprile 1878, mentre il testo base di M5 è anteriore alla metà di marzo del 1880. In questi due anni Verga non lavorò con continuità, la malattia della madre, morta nel dicembre del 1878, e la realizzazione di sei delle otto novelle di *Vita dei campi*, rallentarono il lavoro del romanzo che *dormiva il sonno del giusto da tre mesi*<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 79-80

<sup>88</sup> Ibid. p. 90

<sup>89</sup> G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1984, p. 67 (Lettera a Capuana, 7 novembre 1878)

Ulteriori modifiche al testo portarono alla realizzazione degli abbozzi M6, M7, M8 e M9 in cui si possono vedere gli interventi dell'autore sul manoscritto autografo in prossimità dell'invio all'editore Treves.

La redazione ultima del romanzo corrisponde al manoscritto autografo A, conservato nel Fondo Verga presso la Biblioteca Universitaria di Catania. Questo è il manoscritto che riporta l'unica redazione completa del romanzo. Esso fu donato dall'autore all'amico Capuana, che a sua volta lo donò alla moglie. L'autografo venne inseguito acquistato da un nipote di Verga.

Nonostante la stesura dei diversi abbozzi, la maggior parte del lavoro avvenne direttamente sulle carte del manoscritto A, come confermano le parole di Verga nella lettera inviata a Capuana:

E a proposito di volumi, caro Luigi, il tuo desiderio di avere il ms. dei *Malavoglia* è molto lusinghiero per me, e ti contenterò volentieri, sebbene sappia di regalarti per un volume di qualche centinaio di migliaia di parole, in avvenire (sic), ma ciò se ti contenti a tua volta di avere delle bozze infamissime e spesso radicalmente diverse da quello che sarà stampato, giacchè stavolta non ho ricopiato il ms. che in parte, e la massima parte delle correzioni e dei mutamenti li ho fatti sull'originale che ho spedito alla tipografia, e che farà incanutire il proto peggio dell'autore<sup>90</sup>.

La consegna ufficiale del romanzo all'editore avvenne il primo luglio 1880, ma il manoscritto rimase nelle mani di Verga, per un'ulteriore revisione che, tra le altre cose, porterà alla decisione definitiva del titolo, fino al 9 luglio quando inviava a Treves la prima parte del romanzo:

Eccovi la prima metà del manoscritto del romanzo sino alla pagina 202, in questa settimana riceverete l'altra. Pel titolo resta adottato *I Malavoglia* invece di *Padron 'Ntoni*. Colla seconda parte vi manderò pure due righe di prefazione. Spero che sarete contento di questo lavoro come. Sinora, ne sono contento io. Mi pare di essere riuscito a

---

<sup>90</sup> Ibid. p. 95 (Lettera del 29 agosto 1880 che Verga invia a Capuana dopo che egli aveva espresso il desiderio di avere il manoscritto dei *Malavoglia*)

dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e avere reso realmente questo ambiente. Basta, fra pochi giorni non me ne apparterrà più il giudizio, e tacerò definitivamente come il pubblico comincerà a mettervi bocca<sup>91</sup>.

Oltre alla definizione del titolo, molte furono le modifiche e le correzioni che Verga apportò al romanzo nel corso dei due mesi che vanno dal 23 giugno, data della stesura del testo base, fino alla redazione ultima. Lo si vede, per esempio, nel numero dei proverbi: dei 170 proverbi, circa, che compaiono nel romanzo, solo 39 si leggono nel testo base, gli altri sono stati aggiunti nell'ultima fase di revisione del manoscritto<sup>92</sup>. Altre correzioni, invece, incisero nel tessuto testuale, a testimonianza di un'instancabile ricerca volta alla creazione di soluzioni espressive in sintonia col mondo rappresentato.

Il primo gennaio 1881 la «Nuova Antologia» annunciava l'uscita di un'anteprima dei *Malavoglia* intitolata *Poveri pescatori!*:

Questo bozzetto fa parte di un nuovo romanzo del ch. sig. G. Verga, intitolato *I Malavoglia*, che fra breve sarà pubblicato dai fratelli Treves di Milano<sup>93</sup>.

Verga decise di pubblicare uno stralcio del capitolo decimo di forte tensione drammatica, quello cioè in cui si raccontava della tempesta e del secondo naufragio della *Provvidenza*.

Il 6 febbraio 1881 nell'«Illustrazione italiana», con il titolo *Il nuovo romanzo di G. Verga*, Treves anticipava la prefazione ai *Malavoglia*, inviata da Verga il 22 gennaio dello stesso anno. In questo modo il pubblico veniva preparato pian piano all'uscita del romanzo suscitando un senso di attesa che avrebbe stimolato l'attenzione del pubblico. Tuttavia, come è noto, l'accoglienza del romanzo non fu delle migliori, e furono deluse le molte aspettative dell'autore catanese. La delusione viene espressa in una lettera inviata da Verga all'amico Luigi Capuana l'11 aprile 1881:

---

<sup>91</sup> G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder editore, 1986, p. 51

<sup>92</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, pp. LXIX-LXX

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. XI

*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. Tranne Boito e Gualdo che me ne hanno detto bene, molti, Treves il primo, me ne hanno detto male, e quelli che non me l'hanno detto mi evitano come se avessi commesso una cattiva azione<sup>94</sup>.

Ciò, però, non toglie all'autore la consapevolezza della validità del suo nuovo metodo narrativo, e sempre a Capuana scrive: « Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro, lo farei come l'ho fatto, ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia».

In una lettera del 13 luglio 1881<sup>95</sup> Verga scriveva a Capuana, da Milano, comunicandogli che *dei Malavoglia se ne son fatte due edizioni in meno di sette mesi* e della *Vita dei campi* si erano fatte tre edizioni nell'arco di undici mesi. Perciò non si trattò di un vero e proprio fiasco, tanto che la stampa tedesca e francese si erano interessate al testo ed erano già state avanzate proposte per la traduzione in francese sia per i *Malavoglia*, sia per *Vita dei campi*.

Sei anni più tardi l'editore Treves propone a Verga una nuova ristampa dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*<sup>96</sup>, che avverrà il 31 ottobre 1887, come testimonia la lettera di Treves del 4 novembre dello stesso anno. Nel 1907 Treves allestì una nuova edizione del romanzo la quale, però, presenta molte differenze con la *princeps*<sup>97</sup>: vengono corretti gli errori tipografici presenti nella prima edizione, l'interpunzione viene normalizzata, e molte sono anche le modifiche relative ai troncamenti delle finali. Sono presenti, insomma, molti interventi, di modesta entità anche se numerosi, ma che lasciano supporre che Verga non abbia seguito direttamente questa edizione. A partire

---

<sup>94</sup> G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1984, pp. 111-112

<sup>95</sup> Ibid. p. 127

<sup>96</sup> G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore, 1986, p. 92 ( Lettera da Treves del 20 febbraio 1887)

<sup>97</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, pp. XV-XVI

dall'edizione del 1907, infatti, ebbe inizio un processo secondo cui gli editori, ad ogni nuova ristampa dei *Malavoglia*, si sentivano autorizzati a intervenire nel testo ed individuavano errori e sviste anche dove non c'erano.

Perciò, il testo a cui riferirsi per un'edizione critica dei *Malavoglia* dev'essere quello della *princeps* del 1881, non dimenticando, tuttavia, che lo stesso Verga fece una serie di interventi anche durante la fase di correzione delle bozze di stampa, di cui purtroppo non disponiamo, e quindi può essere, così, giustificabile una differenza tra il testo a stampa e il manoscritto.

## ***LE BARUFFE CHIOZZOTTE E I MALAVOGLIA***

Dopo aver presentato *Le Baruffe Chiozzotte* e *I Malavoglia*, passiamo ora ad analizzare quali sono gli elementi che accomunano le due opere e che hanno fatto pensare che la commedia abbia rappresentato un modello o comunque una fonte di ispirazione per Verga.

Come ho già detto, *Le baruffe chiozzotte* sono ambientate a Chioggia, patria di marinai, in cui sono presenti « alberi, antenne, pennoni di navi, pali da sostenere le reti, pertiche da reggere nasse, cestoni, cordami, barche d'ogni grandezza e d'ogni foggia e bastimenti di gran cabotaggio, grandi vele latine dipinte d'immagini simboliche, stampate di lettere maiuscole, listate e inquadrate come stemmi; remi enormi, che due uomini muovono a fatica, e remi leggeri...; ancore buone da mordere nella sabbia e nello scoglio... E intorno, su le rive, son magazzini, cantieri, botteghe ingrommate di salsedine; e da per tutto diffuso, anzi connaturato nell'aria, quel tanfo salso che a Venezia si chiama, con termine intraducibile, *freschin*, e del quale viene or si or no a consolare le navi qualche esalazione di pesce e di catrame<sup>98</sup>».

Goldoni, nelle *Memorie Italiane*, ci dice che Chioggia è *città non grande, ma popolata, contandosi quaranta mille persone*, e lo ripete anche nella commedia quando Donna Pasqua, moglie di padron Toni, dice alla cognata Lucietta: “ *No, no; de quaranta mille aneme che semo, mi credo che ghe ne sia trenta mille de done*”.

Ma nella premessa alla commedia l'autore parla una piccola città marinara di *sessanta mila abitanti* tra cui ve ne sono *almeno cinquanta mila di estrazione povera e bassa, tutti per lo più Pescatori o gente di marina*<sup>99</sup>.

È difficile stabilire con precisione il numero esatto dei cittadini che abitavano Chioggia al tempo di Goldoni. Si sa di certo, però, che durante il podestariato di Francesco

---

<sup>98</sup> C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p. 100

<sup>99</sup> C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, p. 73

Bonfandini (1727-1729) fu ordinato il censimento delle fraglie limitato alla popolazione maschile attiva della giurisprudenza, compresa tra i diciotto e cinquant'anni. Il totale degli iscritti arrivava a 3.756, dei quali 1.054 erano pescatori<sup>100</sup>. Con molta probabilità questi dati corrispondono al vero perché il controllo delle fraglie da parte della cancelleria pretoria era costante: il censimento era un gesto di rigore, bisognava evitare che tra i lavoratori ci fossero degli evasori nel pagamento della tassa di 800 ducati, la quale doveva essere divisa equamente tra tutti i componenti della fraglia<sup>101</sup>.

La vicenda de *I Malavoglia*, ha luogo ad Aci-Trezza, piccolo paesino siciliano vicino a Catania. Anche questa volta ci troviamo in un borgo marinaro abitato *da gente di mare*, come i Toscano i quali *avevano sempre avuto delle barche sull'acqua*.<sup>102</sup>

Il paesaggio occupa uno spazio limitato, la sua descrizione è affidata al dialogo e alla voce del "coro" che hanno anche il compito di definire i caratteri locali della vicenda, l'ambientazione antropologica, geografica e sociologica degli eventi narrati. Il paesaggio è funzionale alla necessità dei personaggi, della loro vita, del loro lavoro, non costituisce per loro l'ambito di una vita di affetti che è comprensiva della famiglia e della casa ( tanto è vero che la stessa casa del nespolo finisce a essere più il simbolo dello stato sociale dei Malavoglia che un centro di affetti, più il guscio dell'ostrica dentro il quale è necessario rifugiarsi per resistere e salvarsi dal mondo di fuori che un luogo di comuni dolori, di memorie, di sentimenti, di preghiere)<sup>103</sup>.

Da questa prima descrizione notiamo che l'ambientazione è comune alle due opere: sullo sfondo abbiamo infatti barche, mare, reti e tutto ciò che riguarda il lavoro dei

---

<sup>100</sup> P. G. Lombardo, G. Boscolo, A. Scarpa, *Storia, lingua, biografia nelle Baruffe Chiozzotte di Carlo Goldoni*; presentazione di Nicola Mangini, Chioggia, editrice Charis, 1982, p. 14

<sup>101</sup> U. Marcato, *Storia di Chioggia*, Chioggia, Edizioni Lagunari, 1976, pp. 133-134

<sup>102</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p.7

<sup>103</sup> G. B. Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne I Malavoglia*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di Studi Catania, 26-28 novembre 1981, Catania, Fondazione Verga, 1982, pp 35-38

pescatori. Inoltre il continuo alternarsi di spazi chiusi e spazi aperti caratterizza l'azione de *Le baruffe chiozzotte* così come quella de *I Malavoglia*.

## I PERSONAGGI

Protagonisti di entrambe le opere sono semplici popolani, gente umile che vive del proprio lavoro. Goldoni mette in scena gli abitanti di Chioggia che si occupano principalmente di pesca e di navigazione, mentre le donne sono impegnate nella lavorazione del merletto. Così Pompeo Molmenti descrive questo popolo:

Bei tipi questi Chioggiotti: figure aduste e un po' curvate dalla fatica del remo e della rete, facce arse da tutti i venti del libero mare, scolpite a profili risoluti, a piani vigorosi, con occhi gravi e acuti bruciati intorno dal sole e spesso tormentati dalle malattie: gente che cammina adagio, con quel curioso oscillare su' ginocchi che è proprio di chi per usanza cerca l'equilibrio sul mobile piano della barca, con la pacatezza di chi per solito ha da fare un cammino breve e mal sicuro. Portano la giacca grossa e cappotto grossissimo di lana con l'ampio cappuccio, berrettone di lana rossa o scura, zoccoli di legno, alte calze di lana rimboccate al ginocchio, e in bocca la pipa, la tradizionale, l'inseparabile pipa dal caminetto di creta. Tuttavia i Chioggiotti amano più la barca che la casa... anche nelle giornate di riposo preferiscono sedere sulla riva di un canale o sotto la loggia in piazza che starsene rinchiusi nelle stanze affumicate e ammorbate del pesce fritto<sup>104</sup>.

Uno degli elementi della riforma goldoniana del teatro consiste proprio nell'eliminazione delle maschere a favore di personaggi verosimili tratti dalla vita quotidiana, ritraendoli nelle loro abitudini alle prese con il lavoro, la pesca, i pettegolezzi e le liti. È già stato detto che Wolfgang Goethe assistette alla rappresentazione delle *Baruffe chiozzotte* il 10 ottobre 1786 e, tra le pagine del suo diario fa alcune annotazioni sui personaggi della commedia:

I personaggi, tutta gente di mare, abitanti del luogo, con le rispettive mogli, sorelle, figlioli. I soliti chiassi di questa gente, nei momenti di gioia come nei momenti dell'ira,

---

<sup>104</sup> C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol XX, p. 100

i loro pettegolezzi, la vivacità, la bonomia, le volgarità. L'arguzia, il buonumore, la libertà dei modi, tutto è egregiamente rappresentato.

Anche questo lavoro è del Goldoni; da parte mia vi ho assistito con immenso piacere, tanto più che ieri ero stato a Chioggia e gli orecchi mi ronzavano ancora del vocio di quei marinai e di quegli scaricanti e i loro gesti mi stavano ancora dinanzi agli occhi.

Qualche allusione particolare mi è certo sfuggita, ma nel complesso ho potuto tener dietro al lavoro benissimo<sup>105</sup>.

L'interesse di Goldoni è quello di rappresentare, in forme semplici e naturali, la concreta varietà della vita e le concrete dinamiche della società del suo tempo. L'autore veneziano però non ci presenta i personaggi, tutto quello che ci svela è un nome e il rispettivo soprannome: gli atti e le scene della commedia si susseguono in uno scambio continuo di battute attraverso le quali il lettore deve cercare di capire il carattere del personaggio per poi delinearne il profilo.

La scelta dei soprannomi è uno degli elementi che determinano le coloriture, caricaturali e realistiche, della commedia. A Chioggia i soprannomi vengono spesso usati per sostituire il nome, il cognome o addirittura entrambi, sono perciò inevitabili e rappresentano *un elemento locale di primo ordine e di valore non esterno, ma indice di mentalità: giudizio collettivo, voce di popolo, a definire fisicamente o moralmente o secondo le attitudini e le occupazioni dei singoli*<sup>106</sup>. I soprannomi dei pescatori *odorano di mare*: padron Toni, padrone di tartana peschereccia è detto *Canestro*, Padron Fortunato *Cavicchia*, Beppo, fratello di padron Toni è detto *Cospettoni*, il pescatore Titta Nane *Moletto*, il venditore di zucca è chiamato *Canocchia* e Padron Fortunato è detto anche *Baicolo*. Toffolo e Padron Vincenzo sono soprannominati *Marmottina* e *Lasagna*, che sottolineano il fatto che essi non esercitano la pesca.

Goldoni ha saputo cogliere il valore individualizzante dei soprannomi mostrando la sua sensibilità per la vita sociale della lingua. Con gli appellativi egli ha puntualizzato, oltre

---

<sup>105</sup> W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni Editore, 1988, p. 297

<sup>106</sup> P. G. Lombardo, G. Boscolo, A. Scarpa, *Storia, lingua, biografia nelle Baruffe Chiozzotte di Carlo Goldoni*; presentazione di Nicola Mangini, Chioggia, editrice Charis, 1982, p. 126

alle caratteristiche individuali, anche le caratteristiche di gruppo distinguendo gli uomini dalle donne. Infatti, mentre gli uomini, per la maggior parte pescatori, hanno dei detti associati alla loro familiarità o somiglianza con i pesci, le donne, invece, devono le loro *nomenanse* a qualche difetto fisico: per esempio, Lucietta è detta *Panchiana* perché “le raccontava grosse”, Orsetta *Megiotta* e Checca *Puinetta* perché erano piccoline e rotonde, Pasqua è soprannominata *Fersara*, non per l’aspetto fisico, ma perché friggeva sempre il pesce.

Lo stesso accade ne *I Malavoglia*. Anche Verga, infatti, sceglie di rappresentare il mondo di pescatori che vivono ad Aci Trezza, e lo fa già in *Padron ‘Ntoni*, il bozzetto “piscatorio” che doveva far deittico con il bozzetto campagnolo di *Nedda*. È stato rilevato che già al tempo delle *Storie del castello di Trezza*, Verga aveva descritto *i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, i quali chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe*<sup>107</sup>.

Protagonista del romanzo è la famiglia Toscano, che Verga inserisce fra i vinti. Sono persone umili, oneste, che cercano di sopravvivere nonostante le molte sventure che li colpiscono. Anche l’autore siciliano non ricorre a descrizioni fisiche, i personaggi si muovono in atteggiamenti ripetitivi che ne fissano il carattere; questo perché a Verga non interessa dare una descrizione esterna dei personaggi, ma piuttosto raccontare ciò che scaturisce dalle loro azioni, dalle loro parole e dai loro comportamenti:

Io mi sono messo in pieno e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse conosciuti diggià e più vissuto con loro e in quel ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l’illusione della realtà<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> E. Giachery, *Echi goldoniani nei «Malavoglia»?*, in *I Malavoglia*. Atti del congresso Internazionale di Studi (Catania 26-28 nov. 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, I, p. 150

<sup>108</sup> Lettera di G. Verga a F. Cameroni, 27 febbraio 1881, in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 107

Poiché, dunque, i personaggi e il mondo che entrambi gli autori rappresentano, sono gli stessi, molte sono, di conseguenza, le situazioni analoghe che si presentano. Una di queste è l'attesa di chi ha gli uomini in mare. Ne *Le baruffe chiozzotte* le donne aspettano sulla riva il ritorno dei mariti, dei figli, dei fidanzati, dei padri, mentre lavorano il merletto. E l'angoscia che esse provano è dimostrata, nella scena terza del secondo atto, da una battuta di Madonna Pasqua che, per rassicurare Titta Nane sull'amore di Lucietta per lui, dice:

Mo no, Titta Nane, mo no, che la ve vol tanto ben! Che co la ve vede andar in mare, ghe vien l'angossa. Co vien suso dei temporali, la xe mezza matta; la se stremisse per causa vostra. La se leva suso la notte, la va al balcon a vardar el tempo.

Allo stesso modo, nel capitolo terzo de *I Malavoglia* si legge:

Sull'imbrunire comare Maruzza coi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, sulla sciara, a quell'ora parevano le anime del Purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette con voce tremola che sapeva di lacrime anch'essa.

Un altro fattore di non poco conto, è la ripresa, da parte di Verga, dei nomi di due personaggi principali della commedia goldoniana, ovvero Padron Toni<sup>109</sup> e Padron Fortunato. Questa coincidenza, oltre alle caratteristiche generali dei vari personaggi, non può dirsi casuale, costituisce invece una dichiarazione voluta ed esibita di omaggio all'arte di Goldoni e soprattutto all'arte delle *Baruffe*.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Nel romanzo di Verga troviamo *Padron 'Ntoni*, dove la “ ‘N” è una rappresentazione grafica tipica della lingua siciliana

<sup>110</sup> R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007, p.277

## LA RAPPRESENTAZIONE DEL REALE

Nei *Mémoires* Goldoni presenta le *Baruffe Chiozzotte* come *una commedia il cui argomento è da nulla*, dove ha portato in scena *quel popolo numeroso e tumultuoso di pescatori, di marinai e donnicciole che per ritrovarsi tra loro non hanno altra sala se non la strada*.<sup>111</sup>

Attraverso questa commedia Goldoni trasferì sulla scena uno spaccato della vita quotidiana degli abitanti di Chioggia. Giorgio Strehler asserisce che Goldoni racconta la storia come una sequenza di fatti che egli non inverte e non sovrappone ma segue, uno dopo l'altro, in una logica naturale con le relative conseguenze e conclusioni.<sup>112</sup>

Lo stesso Goldoni è consapevole che *tutto il successo si dovette al quadro preso dalla natura*<sup>113</sup> perché questa è una commedia “fatta di nulla”, non c'è né un inizio né una fine, non c'è un evento particolare che determini la vicenda. È come se Goldoni avesse fotografato un momento di realtà sociale e l'avesse trascritto in poesia. Scopo dell'autore è quello di divertire il pubblico che, per lui, sarà sempre il fondamentale punto di riferimento. Esso però, è composto non solo da gente colta ma anche, e soprattutto, dalla *plebe più bassa*, e sarà questa la motivazione pratica che guiderà Goldoni nelle sue scelte linguistiche: egli intende utilizzare un linguaggio che sia comprensibile anche agli strati più bassi, più umili, della popolazione principalmente per due motivi: primo perché solo il pubblico può decretare il successo o il fallimento delle sue opere, poi perché a contenuti realistici deve accompagnarsi un linguaggio altrettanto realistico, semplice, naturale, spontaneo, vicino alla quotidianità e facilmente comprensibile. *Questa è la grand'Arte del comico Poeta, di attaccarsi in tutto alla Natura, e non iscostarsene giammai*.<sup>114</sup>

Ciò viene esplicitato nella Prefazione delle *Baruffe Chiozzotte*, quando, parlando di Padron Fortunato, l'autore veneziano dice: *è un uomo grossolano, parla presto, e non*

---

<sup>111</sup> C. Goldoni, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 512

<sup>112</sup> C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993

<sup>113</sup> C. Goldoni, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 512

<sup>114</sup> C. Goldoni, *Opere*, a cura di G. Folena, Milano, Mursia, 1979

*dice la metà delle parole, di momento che gli stessi suoi compatrioti lo capiscono con difficoltà. Come faranno, allora, i lettori a comprenderlo? I Veneziani capiranno un poco di più; gli esteri o indovineranno, o avranno pazienza. Io non ho voluto cambiar niente, né in questo né in altri Personaggi; poiché credo e sostengo che sia un merito della Commedia l'esatta imitazione della natura.*

Allo stesso modo di Goldoni anche Verga, nell'intento di raccontare un documento umano, narra la storia de *I Malavoglia* fotografando la realtà; l'autore siciliano presenta i personaggi attraverso i loro gesti, i loro comportamenti e le loro parole, senza esprimere riflessioni e commenti su ciò che sta accadendo, egli esce dalla storia.

Verga racconta la storia della famiglia Toscano, ma potrebbe essere la storia di qualsiasi altra famiglia della Sicilia che in quegli anni, 1863-1878, vive le conseguenze del progresso economico dopo l'unità d'Italia, che ha provocato la rottura dei rapporti umani e la perdita degli antichi valori.

Le concezioni positivistiche che si traducono nella *fiumana del progresso* assumono in Verga uno sfondo di pessimismo che lo porta ad identificarsi con i più deboli, con quelli che lui chiama *vinti*, coloro che sono rimasti indietro nella folle corsa verso il successo economico ottenuto a tutti i costi.

E l'identificazione dell'autore con i più umili (ecco un'altra affinità con Goldoni) lo porta ad utilizzare un linguaggio adatto alla materia:

Il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p.4

Ci dev'essere quindi una corrispondenza tra stile e materia per rappresentare in modo adeguato la realtà: più si complicano le azioni e i sentimenti, più lo stile diventa artificioso ed elaborato. Per mettere in atto questo progetto, Verga aveva a sua disposizione la lingua italiana, strumento perfettissimo, a suo dire, ma non del tutto adatto per il suo lavoro. Ecco come Capuana espone la consapevolezza, sua e dei veristi, di aver sperimentato una lingua che non fosse costretta alle norme della lingua letteraria e accademica:

Avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno [...] quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta [...] gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di aver parlato scrivendo<sup>116</sup>.

È dunque la ricerca del vero che accompagna i due autori nella stesura delle loro opere. Ma in che modo è possibile rappresentare la realtà? È possibile trasportare nel testo scritto le dinamiche della vita reale?

---

<sup>116</sup> L. Capuana, *Per l'arte*, a cura di Riccardo Scrivano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p 27

## IL LINGUAGGIO

Quel popolo *tumultuoso* che Goldoni andava rappresentando si esprimeva in dialetto chioggiotto che egli ha avuto modo di imparare durante i suoi soggiorni a Chioggia. Egli fu nella città lagunare nel 1721 quando assistette per qualche tempo il padre che esercitava la professione di medico: questo fu forse il primo contatto diretto con Chioggia, con la sua società, con la sua cultura, con i suoi costumi e soprattutto con il suo dialetto. Goldoni poi ritornò nella città lagunare varie volte nel 1723, 1724, 1725 e nel 1727 anno in cui ebbe l'impiego di soprannumerario del coadiutore del Cancelliere criminale. L'autore veneziano ebbe, quindi, modo di ascoltare il dialetto chioggiotto, quello parlato dai pescatori, dalle merlettaie, dai commercianti e dagli artigiani. E in qualità di coadiutore, avrà sicuramente dovuto stendere i processi verbali delle liti giudiziarie e delle baruffe, che forse avranno ispirato la sua commedia, di cui però, oggi, non ci rimane nulla.

*Le Baruffe Chiozzotte*, in realtà, non possono considerarsi un vero documento del dialetto chioggiotto perché Goldoni mescola venezianismi e altri vocaboli estranei alla parlata chioggiotta. La lingua delle *Baruffe* è una lingua inventata, che Goldoni crea a partire dal veneziano popolare e a cui sovrappone termini e locuzioni tipici della morfologia chioggiotta. È un'invenzione geniale, che di chioggiotto ha una larga patina senza essere documento filologico<sup>117</sup>. È un po' quello che fa anche il Verga dando alla struttura della lingua italiana un colorito dialettale.

Ciò potrebbe essere giustificato da fatto che l'autore veneziano, nel momento in cui scrisse la commedia, non si trovava a Chioggia, ed anzi era passato molto tempo dall'ultima volta che fu in quella città. Quindi il suo fu un lavoro di ricostruzione: dovette cercare di ricostruire la parlata chioggiotta che aveva appreso in gioventù,

---

<sup>117</sup> P. G. Lombardo, G. Boscolo, A. Scarpa, *Storia, lingua, biografia nelle Baruffe Chiozzotte di Carlo Goldoni*, presentazione di Nicola Mangini, Chioggia, editrice Charis, 1982, pp. 104-105

cercando di mantenere alcune elementi caratterizzanti che lo stesso Goldoni indica nella Prefazione alle *Baruffe*:

Il fondo del linguaggio di quella città è Veneziano; ma la gente bassa principalmente ha de' termini particolari, ed una maniera di pronunziare assai differente. I Veneziani pronunziando i verbi dicono, per esempio, andar, star, vegnir ( per venire) voler, ec. ed i Chiozzotti dicono: andare, stare, vegnire, volere ec. Pare perciò che pronunzino i verbi come i Toscani, terminandoli colla vocale senza troncarli; ma non è vero, poiché allungano talmente la finale, che diviene una caricatura<sup>118</sup>.

Questo comportò un gran lavoro per Goldoni e soprattutto una grande fatica per istruire i suoi Comici « affine di ridurli ad imitare la cantilena e l'appoggiatura delle finali, terminando i verbi, per così dire, con tre o quattro e, come se dicessero *andareeee, sentireeee, stareeee* ec. quando il verbo è sdrucciolo, come ridere, perdere, frigere ec., i Veneziani troncano la finale e dicono: *reder, perder, friger ec.*, ed i Chiozzotti, che non potrebbero pronunziare, come negli altri verbi, *ridereeee, perdereeee, frigereeee*, perché ciò sarebbe troppo duro anche alle loro orecchie, troncano la parola ancora di più e dicono *ridé, perdé, frizé ec*<sup>119</sup>».

Tuttavia il Goldoni ci teneva a precisare che non era sua intenzione dare una grammatica del dialetto chioggiotto, a lui interessava mostrare la differenza tra la pronuncia veneziana e quella chioggiotta perché *ciò ha formato nella rappresentazione una parte di quel giocoso che ha fatto piacer moltissimo la Commedia*<sup>120</sup>.

Tutto questo lavoro è dovuto alla continua ricerca, da parte di Goldoni, dell'espressione più adatta a rendere verosimile la rappresentazione del mondo popolare veneziano. Gianfranco Folena condusse un'analisi della lingua goldoniana arrivando a dimostrare che le scelte linguistiche attuate da Goldoni sono determinate da pratici problemi di

---

<sup>118</sup> C. Goldoni, *Le Baruffe Chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, p. 74.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

comunicazione tra autore e pubblico, perciò l'apparato linguistico deve rispondere sempre a concrete finalità teatrali.

Il fondamentale problema linguistico è per Goldoni un problema di comunicazione, che per lui [...] non è solo un problema pratico ma espressivo: comunicazione diretta e orale con quel suo pubblico che per Goldoni è un termine fisso di riferimento, il protagonista di tutte le sue Prefazioni. [...] Per questo suo pubblico egli deve provvedere lo strumento linguistico adatto, che la tradizione letteraria non può offrirgli [...] ma la sua "patria" veneziana sembra fornirgli, già pronto per l'uso, quello strumento di lingua parlata di cui egli ha bisogno, lingua parlata socialmente unitaria senza stratificazione rigida, lingua usuale anche della classe dirigente e lingua scritta non "grammaticale": il solo dei dialetti italiani totalmente immune, nell'uso parlato anche colto, da squalifica culturale, "dialetto" nel senso corrente solo per la prospettiva letteraria: capace di servire non soltanto nell'uso amministrativo e giuridico, ma anche per discutere oralmente di filosofia e scienza.<sup>121</sup>

Il ricorso all'uso del dialetto è perciò necessario a Goldoni in quanto è l'unico strumento che riesce a rendere l'espressione di quella determinata società e di quel determinato ambiente.

Nel parlare chioggiotto quotidiano sono, inoltre, frequentissime le ripetizioni all'interno della stessa frase. Queste vengono chiamate iterazioni enfatiche e sono uno degli elementi più frequenti di caricatura popolaesca. Tra queste c'è in particolare l'iterazione "a cornice" che consiste nella ripetizione in posizione finale del verbo iniziale o del primo elemento della proposizione: ciò permette di realizzare, appunto, una cantilena in cui la parola ripetuta all'interno della frase non ha funzione semantica ma soltanto ritmica.

Le ripetizioni sono tipiche del *popolo basso*, perciò l'iterazione "a cornice" è da considerarsi l'unità di base della struttura del linguaggio popolare. Le figure cardine della strutturazione del parlato sono l'anafora (cioè la ripetizione dell'elemento iniziale

---

<sup>121</sup> G. Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, Firenze, Olschki, 1958, p.24-25

al principio dell'enunciato successivo), l'epifora ( cioè la ripetizione dell'elemento finale alla fine dell'enunciato successivo) e l'adiplosi ( cioè la ripetizione dell'elemento finale al principio dell'enunciato successivo); e il loro frequente impiego esprime la dimensione della corallità popolare<sup>122</sup>.

Ecco alcuni esempi<sup>123</sup>:

- Ripetizione del verbo iniziale.

*Le pare, co buò rispetto, lengue de manzo, le pare.* I, 5-13

*Aspetto el pesse, aspetto.* I, 9-2

*Stago ben stago.* I, 9-4

*Faremo la polenta faremo.* I, 9-16

*La voggio cussì, la voggio.* II, 3-57

*Bisogna andare, bisogna.* II, 7-10

*Me trerma le gambe, me tremma.* II, 10-6

*Sento zente, sento.* III, 1-1

*Savamo tutto, savemo.* III, 3-26

*Ghe voggio ben ghe voggio.* III, 12-12

- Ripetizione di tutto il sintagma iniziale.

*M'ho da maridare mi, m'ho da maridare.* I, 1-32

*No me voggio cavare gnente, no me voggio cavare.* I, 10-21

*Ghe vorave dire do parole, ghe vorave dire.* III, 12-22

*Ve podé tegnire i cento ducati, ve podé tegnire.* III, 20-24

Tra le numerose ripetizioni, ce ne sono alcune disposte a chiasmo ( a b / b a ) come

*Se nasse gnente, gnente se nasse.* I, 9-61 ( a b / b a );

---

<sup>122</sup> C. Goldoni, *Le Baruffe Chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, p. 68-69

<sup>123</sup> P. G. Lombardo, G. Boscolo, A. Scarpa, *Storia, lingua, biografia nelle Baruffe Chiozzotte di Carlo Goldoni*, presentazione di Nicola Mangini, Chioggia, editrice Charis, 1982, pp. 120 ss.

altre disposte in varie forme ritmiche spesso molto elaborate:

( a / a b )

*Mo che omeni! Mo che omeni malignazi!* I, 6-68

*Mo che done! Mo che done da pestare!* I, 6-69

( a / b a )

*A mi, lassè far a mi.* I,9-54

*E vu siora? No avè dito gnente, siora?* II, 2-3

( a / a / b / b )

*Oh, oh, mia muggiere, mia muggiere.* I, 8-10

( a b / b )

*Cugnà saludo, saludo* I, 9-4

( a / a / b )

*E ti, e ti, ti me l'ha da pagare.* II, 6-9

( a / b / a )

*Marameo, squaquarà, marameo* III, 16-31

( a / b / c / a )

*Amigo, paze, parente, amigo* III, 15-1

Alcune infine si possono definire affettive:

( a / b / b / a )

*Che cade, affin de ben, affin de ben, che cade?* III, 13-28

( a / a / b / a )

*Tasè, tasè, non abbiè paura, tasè* III, 4-5

*Se daremo, sa daremo, faremo custion, se daremo* III, 15-9

( a / a b / b / a )

*Fermève, fermève, donne, donne, fermève* III,11-1

Allo stesso modo, anche il linguaggio che crea Verga è costituito da continue riprese di suoni e immagini, nel tentativo di realizzare una lingua letteraria che riproducesse i modi del parlato, in modo «di farli [i personaggi] parlare se non la loro lingua intellegibile a gran parte degli italiani, almeno di dare la fisonomia del loro dialetto alla lingua che essi parlano<sup>124</sup>». Nel tentativo di realizzare una coraltà popolare, l'iterazione "a cornice" non caratterizzò solo il linguaggio di Goldoni, ma fu uno stilema affettivo che qualificò anche la prosa di Verga ne *I Malavoglia* e in *Mastro don Gesualdo*. È quello che pensava Leo Spitzer che in un capitolo della sua opera *Aufsätze zur romanischen syntax und stilistik* (Tübingen, M. Niemeyer, 1967), parla proprio della *Rahmenstellung*, cioè dell'iterazione a cornice e fra i vari esempi annovera anche *I Malavoglia* di Verga.

In effetti anche fra le pagine del romanzo ci sono moltissime parole che si ripetono all'interno della stessa frase o nella frase successiva:

\* - Noi **siamo parenti**, ripeteva. *Quando vado a giornata da lui mi dà mezza paga, e senza vino, perché siamo parenti. Cap II, p. 17*

\* -Li chiamate vigna quei quattro **fichidindia**? *Rispose Piedipapera.*

-In mezzo ai **fichidindia** ci sono le viti, e se San Francasco ci manderà una buona pioggia, lo vedrete poi che mosto darà. Il **sole** oggi **si coricò** insaccato- acqua o vento. *cap. II, p.18*

-«Quando il **sole si corica** insaccato si aspetta il vento di ponente», aggiunse padron 'Ntoni.

\* - Questo è don Giammaria, disse il figlio della Locca, che litiga collo **speziale**.

*Lo speciale teneva conversazione ... cap II, p. 19*

\* - Vuol dire che anche lui li vede in pericolo **colla Provvidenza**.

- **Colla Provvidenza** c'è andato anche mio fratello Menico, insieme a compare Bastianazzo

Cap III, p. 38

---

<sup>124</sup> Lettera di Verga a Francesco Torracca, 12 maggio 1882, in R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007, p. 277

- \* - *Va a finire brutta, va a finire con questi italiani! [...]*  
 - *Io dico quel che hai detto tu, **ci levano** la camicia, **ci levano!** Borbottò compare Turi **mogio mogio**. Cap IV, p. 44.*
- \* - *A me **non me ne importa** che si maritino. Io voglio la roba mia. Ma del resto **non me ne importa**.*  
 - *Se **non ve ne importa** a voi, c'è a chi gliene **importa!** Cap V, p 52*
- \* - *Che vi son delle **belle ragazze** come **qui, a Napoli?***  
 - *Le **belle ragazze** di **qui** non sono degne di portargli le scarpe a quelle di **Napoli**.[...] cap VI, p 64*
- \* - *O a voi che ve **ne importa?***  
 - *Me **ne importa**, sì! Ma ad esse non gliene **importa** di me, perché ci hanno i zerbinotti che passeggiano sotto le finestre, colle **scarpe inverniciate**.*  
 - *Io non le guardo nemmeno, **le scarpe inverniciate**, per la Madonna dell'Ognina! La mamma dice che **le scarpe inverniciate** sono fatte per mangiarci la dote e ogni cosa; [...] cap, VII, p. 79*
- \* - *Bel **riguardo** che mi avete! Così mi fate **perdere** la chiusa, col **riguardo!***  
 - *Sicuro che la **perdete!** [...] cap VIII, p.108*
- \* - [...] Cosa **ve n'entrava** in tasca, a voi e a me?  
 - ***Ve n'entra!** Esclamò lo speziale tutto rosso. **Ve n'entra...**che siete tante bestie!... cap. IX, p 122*

Oltre alle ripetizioni che incontriamo all'interno del discorso diretto, ci sono tanti altri termini o frasi che ricorrono con molta frequenza lungo tutta la narrazione e anche a distanza di alcune pagine. Per esempio nel primo capitolo troviamo *i Malavoglia di Padron 'Ntoni, quelli della **casa del nespolo**, e della Provvidenza che era **ammarrata sul greto, sotto il lavatoio*** e poche righe più sotto troviamo *le burrasche [...] erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca **ammarrata sotto il lavatoio***. La Provvidenza però è *ammarrata* altre due volte anche nel terzo capitolo: *Va a vedere se la paranza è **ben ammarrata**[...]*; e qualche rigo più sotto: *... adesso che avevano la paranza **ben ammarrata**[...]*.

Ritornando al primo capitolo non si può non notare l'uso frequente del termine *dito*, a cominciare dal proverbio di padron 'Ntoni: *Gli uomini sono fatti come le dita della mano: il dito grosso deve fare da dito grosso, e il dito piccolo deve fare da dito piccolo. E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso [...]; poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso [...]; e così grande e grosso com'era filava dritto alla manovra comandata, [...].*

Nel secondo capitolo si ripete, invece, con insistenza la parola *finestra*: «A donna alla *finestra* non far festa». – *Certune però collo stare alla finestra un marito se lo pescano [...]* qualche riga più giù: *Mangiacarrubbe, una di quelle che stanno alla finestra colla faccia tosta. E ancora: –Bel pezzo, la Mangiacarrubbe, seguitava, una sfacciata che si è fatta passare tutto il paese sotto la finestra. «A donna alla finestra non far festa», [...] sotto la finestra della Mangiacarrubbe.* Con la ripetizione dello stesso proverbio. Allo stesso modo, sempre in questo capitolo, anche i termini *speziale*, *gatto*, *ginestra*, *uova*, *osteria*, *stelle* ricorrono con molta frequenza.

Caratteristica comportamentale dello zio Crocefisso è quella di stare sempre con le spalle attaccate al muro, e Verga non perde occasione per ricordarcelo:

*Stava in piazza tutto il giorno colle mani nelle tasche, o addosso al muro della chiesa...*

*- A me non me ne importa- rispose lo zio Crocefisso colle spalle al muro, sotto la tettoia del cortile.*

*- Io voglio i miei denari- ripicchiava Campana di legno colle spalle al muro*

Quando poi, la famiglia Malavoglia si reca dal segretario comunale per discutere dell'affare dei lupini, lo zio Crocefisso, che era comunque interessato alla questione, non ci voleva andare perché diceva che non era affar suo *e seguitava a borbottare e brontolare colle spalle al muro e le mani ficcate nelle tasche.*

Il continuo ripetersi di immagini e situazioni è giustificato dal fatto che Verga voleva identificarsi con i più umili, mettersi al loro livello e perciò ha dovuto appropriarsi di

espressioni tipiche del mondo popolare per dare l'idea di quello che Carmelo Ciccia chiama fissità ideologica dei primitivi<sup>125</sup>.

Verga utilizza perciò un linguaggio semplice, schematico, poco articolato proprio per dare rilievo all'elemento realistico. Ma non solo: l'autore riesce a creare una lingua che si basa sulla morfologia e sul lessico italiano dandogli però una patina dialettale attraverso l'uso di espressioni e costrutti sintattici siciliani. In questo modo Verga riesce a tradurre l'oralità in scrittura grazie non solo alle ripetizioni, ma anche alla brevità dei periodi, ai proverbi, all'uso del *che* pleonastico che traduce il *ca* siciliano, e del pleonastico *ci*. Per attenersi alla sintassi siciliana Verga utilizza l'imperfetto e giustificherà l'uso di questo tempo verbale in una lettera a Filippo Filippi del 11 ottobre 1880:

Il mio studio... è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori dal campo d'azione, sicchè il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà... A questo proposito ti dirò che tutti quei passati imperfetti che mi critichi, sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della non compartecipazione, dire, dell'autore.<sup>126</sup>

Da questa lettera emerge anche un'altra novità introdotta da Verga, e cioè la sostituzione del narratore onnisciente con un narratore implicito, corale, *eclissato* per utilizzare il termine di Verga. Un narratore che si mette da parte, non esprime riflessioni o commenti, la cui voce appartiene al mondo e alla cultura dei personaggi. Viene qui applicato il concetto dell'imparzialità, dell'obiettività dello scrittore riguardo alla storia che sta raccontando:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a tirarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la

---

<sup>125</sup> C. Ciccia, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967, p. 57

<sup>126</sup> G. Nencioni, *“La lingua dei Malavoglia” e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morani, 1988, p.476

scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.<sup>127</sup>

L'impersonalità dell'autore implica la fedeltà all'oggetto della descrizione che avviene, appunto, secondo un criterio di oggettività. Tutto ciò è reso possibile da una tecnica che, secondo il critico tedesco Leo Spitzer<sup>128</sup>, rappresenta l'originalità del linguaggio verghiano, e cioè il discorso indiretto libero, in particolare l'*erlebte Rede* o *discorso rivissuto*. Esso consiste nell'assenza di espressioni che segnano il passaggio dal discorso del narratore a quello del personaggio: il narratore, cioè, riporta le espressioni dei personaggi come se fossero le sue, egli è talmente calato nel racconto che quasi non se ne avverte la presenza. Con questa tecnica, strettamente legata alla poetica verista, il vero protagonista del romanzo non è un singolo personaggio ma l'intera comunità, tutto il popolo di Aci Trezza. Il discorso indiretto libero permette, inoltre, di accogliere un lessico e una sintassi dialettale conservando, così, la vivacità della lingua e ottenendo una verosimiglianza linguistica.

Ai fini dell'impersonalità Verga fa un larghissimo uso di proverbi che ricerca con affanno. Lo testimoniano le lettere che lo stesso Verga inviò all'amico Luigi Capuana chiedendogli aiuto nella ricerca dei proverbi: *Potresti indicarmi una raccolta di proverbi e Modi di dire siciliani?* (Lettera del 17 maggio 1878). E l'anno successivo: *Fammi il piacere di mandarmi, se tu non verrai presto, tutte quelle raccolte di proverbi e modi di dire siciliani che hai e ti rimanderò «in ottimo stato di riparazioni locative» fra un paio di settimane.* (10 aprile 1879).

È utile però far notare che questi proverbi non erano solo siciliani ma anche di altre regioni, questo dimostra il fatto che l'intento di Verga non era la sicilianità, ma era di ricercare la filosofia degli umili costituita dalla formule di consenso generale, i proverbi appunto, in modo che si realizzasse appieno il suo obiettivo dell'impersonalità.

---

<sup>127</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 5

<sup>128</sup> L. Spitzer, *L'originalità nella narrazione nei "Malavoglia"*, in "Belfagor", 1956

## CONCLUSIONE

Data, quindi, la grande notorietà della commedia in questi anni, e il giro di amicizie e conoscenze che aveva Verga, è possibile che anche l'autore catanese abbia avuto una buona conoscenza de *Le baruffe chiozzotte*.

Particolare di non poco conto è la presenza, nella biblioteca catanese di Verga, di un'antologia di *Capolavori di Carlo Goldoni* curata da Francesco Cameroni, illustrata da G. Prosdocimi, ed uscita a Trieste nel 1858 per l'editore Colombo Coen di Trieste, in cui è conservata un'edizione della commedia che riporta, tra l'altro, anche le note al testo compiute dall'autore veneziano<sup>129</sup>. Tra le note, ce n'è una di particolare rilievo che potrebbe aver suggestionato Verga nel suo tentativo di arrivare ad una mimesi del parlato, mi riferisco, cioè alla nota in cui Goldoni, a proposito della battuta di Orsetta, *Avanti che Checca mia sorella se maride, m'ho da maridare mi, m'ho da maridare* [atto I, scena I], chiarisce che si tratta di una *ripetizione viziosa* tipica del *popolo basso*. Elemento, questo, importante perché caratterizzerà anche il tentativo di Verga di realizzare un linguaggio popolare, lo indurrà ad utilizzare il fenomeno dell'iterazione “a cornice”.

Conducendo una ricerca più approfondita, mi sono informata se il volume di Francesco Cameroni presentasse postille, segni di lettura o annotazioni manoscritte che confermerebbero l'ipotesi di una lettura delle *Baruffe chiozzotte* da parte di Verga. Mi sono rivolta alla Casa Museo di Giovanni Verga, monumento nazionale dal 1940 e oggi museo regionale, nella cui biblioteca sono presenti i 2.500 volumi che erano di proprietà dello scrittore. Dalle informazioni che mi sono state fornite, il libro di Francesco Cameroni, non presenta alcun segno di lettura e nessuna annotazione da parte dell'autore catanese. Continua così a rimanere ipotetica la conoscenza dell'autore catanese della commedia; tuttavia le molte affinità tra le due opere restano, e questo è un dato di fatto. La ripresa dell'ambientazione, dello status dei personaggi, la ripresa dei

---

<sup>129</sup> R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007, p 278

nomi di due personaggi principali delle *Baruffe*, ovvero Padron 'Ntoni e Padron Fortunato, e soprattutto il tentativo di Verga di costruire una lingua letteraria che imitasse il parlato, ci fanno pensare che le coincidenze, dopotutto, non siano così casuali e involontarie, e sono d'accordo con il pensiero di E. Giachery, il quale parla di *reminiscenza involontaria*:

Se si trattasse di uno scrittore diverso da Verga si potrebbe pensare ad un ammicco al lettore, quasi una chiave per dire: vedi, ho scritto anch'io come Goldoni la mia opera "piscatoria" e popolare. Ma trattandosi del Verga l'ipotesi mi pare del tutto improbabile. Più probabile una reminiscenza involontaria. A volte sono misteriosi, sotterranei, inconsci i legami, così interessanti e numerosi, che collegano scrittore a scrittore attraverso il tempo e lo spazio e che fanno della letteratura, nonostante il continuo impulso innovativo, una affascinante continuità fondata sulla sostanziale continuità della natura umana<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> E. Giachery, *Echi goldoniani nei «Malavoglia»?*, in *I Malavoglia*. Atti del congresso Internazionale di Studi (Catania 26-28 nov. 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, I, pp. 151-152

## BIBLIOGRAFIA

- C. Bettinelli, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria*, Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo, Università degli studi di Firenze, relatore A.M. Testaverde, 2013
- L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1872
- L. Capuana, *Per l'arte*, a cura di Riccardo Scrivano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994
- C. Castrucci, *Il teatro di Paolo Ferrari. Saggio critico*, Città del Castello, S. Lapi Editore, 1898
- G. Cibotto ( a cura di), *Mezzo secolo di Baruffe. Il Piccolo Teatro Città di Chioggia 1945-1995*, Venezia, Marsilio, 1996
- C. Ciccia, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967
- G. Costetti, *La Compagnia Reale Sara e il Teatro Italiano, 1821-1855*, Milano, M. Kantorowicz, 1893
- L. Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961
- S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972
- S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011
- L. Filippi, *Giacinto Gallina, studio critico*, Venezia, G. Fuga Editore, 1913
- G. Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, Firenze, Olschki, 1958
- E. Giachery, *Echi goldoniani nei «Malavoglia»?*, in *I Malavoglia*. Atti del congresso Internazionale di Studi ( Catania 26-28 nov. 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982
- C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993

- C. Goldoni, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993
- C. Goldoni, *Opere*, a cura di G. Folena, Milano, Mursia, 1979
- C. Goldoni, *Opere complete*, a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita, vol. XX, 1915
- P. G. Lombardo, G. Boscolo, A. Scarpa, *Storia, lingua, biografia nelle Baruffe Chiozzotte di Carlo Goldoni*, presentazione di Nicola Mangini, Chioggia, editrice Charis, 1982
- N. Mangini, *Il teatro veneto moderno. 1870-1970*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992
- N. Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965
- U. Marcato, *Storia di Chioggia*, Chioggia, Edizioni Lagunari, 1976
- R. Melis, *Verga e il teatro veneziano*, in *Il Teatro verista*, atti del Convegno – Catania 24-26 novembre 2004- , Catania, Fondazione Verga, 2007
- G. Nencioni, “*La lingua dei Malavoglia*” e altri scritti di prosa, poesia e memoria, Napoli, Morani, 1988
- I. Nievo, *Commedie*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2004
- I. Nievo, *Novelle*, a cura di Marinella Colummi Camerino, Venezia, Marsilio, 2012
- G. Pullini, *Teatro italiano fra due secoli 1850-1950*, Firenze, Parenti editore, 1958
- G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1984
- G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore, 1986

- A. Scannapieco, «...gli erari vastissimi del repertorio goldoniano». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, in «Problemi di critica goldoniana», n. 6, Ravenna, Longo Editore, 1999
- L. Spitzer, *L'originalità nella narrazione nei "Malavoglia"*, in "Belfagor", 1956
- G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995
- G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979
- G. Verga, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella, 1983
- G. Verga, *Tutto il teatro*, introduzione di N. Tedesco, Milano, Mondadori, 1980
- J. W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni Editore, 1970
- J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. E. Castellani, Milano, Mondadori, 1983