

Frano Cale

Il discorso indiretto scenico nei «Mémoires» di Carlo Goldoni

Della triplice esperienza linguistica di Goldoni, dialettale, italiana e francese, quest'ultima è la meno studiata, fatto che giustifica l'indagine di un aspetto caratteristico nello stile dei *Mémoires*. Si tratta, su un piano generale, di modi espressivi in cui si riflette la visione del mondo sempre scenica e teatrale tipica dell'autore, la sua concezione e realizzazione »drammatica« di fatti e di figure; e su un piano particolare, dei «casi» di discorso indiretto libero, da noi definito «scenico», che appare solo in codeste memorie francesi. Insieme con altri tratti stilistici che caratterizzano la tecnica dialogica di questo narratore privo di vena epica, l'esistenza stessa del discorso indiretto libero nella sua prosa è stimolante per la nostra ricerca, da un lato perché tale fenomeno stilistico è, come è noto, raro nella letteratura anteriore all'Ottocento,¹ dall'altro perché la sua funzione in Goldoni non è espressamente narrativa nel senso in cui lo è nella prosa moderna, specialmente dal Flaubert in poi, dove è complementare con altri procedimenti epici. Anzi, una determinata autonomia del modulo nei *Mémoires* potrebbe essere individuata solo in collegamento e confronto con altri elementi spiccatamente drammatici nello stile dell'opera.

Il carattere teatrale dell'ispirazione goldoniana nei *Mémoires* ha attirato in modo particolare l'attenzione degli studiosi, motivando in buona parte le loro interpretazioni.

Così ad es., il narratore delle memorie è visto da Giovanni Ziccardi come «creatore di scene liete e briose», che nel guardare gli uomini tra cui s'aggira lui stesso, «non ne coglie subito i pensieri onde nascono le azioni, ma vede immediatamente le azioni, da cui egli muove alla ricerca dei pensieri, procedendo

¹ Cfr. N. Vita, «Genesi del 'discorso rivissuto' e suo uso nella narrativa italiana», *Cultura neolatina*, 1955, fasc. 1-2, pp. 5-34. Si veda l'ampio studio di G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963.

dall'esterno all'interno, perché, anzi che dal legame logico, è colpito dal séguito reale dei fatti. I quali gli si presentano nella forma più diretta, che o si veste di vero e proprio dialogo, o di un dialogo trasparente sotto una narrazione visibile, perché egli vi portava la stessa disposizione di spirito di quando immaginava commedie», e tutta la sua «biografia si può considerare una lunga commedia d'intreccio cento volte sciolta, cento volte riannodata».²

Per Eugenio Levi, l'autore «per istinto volgeva in commedia tutto ciò che scriveva» e «la materia, già favola, si rifaceva favola diventando forma, sicché colle *Memorie* Goldoni scriveva la commedia più commedia di tutto il suo teatro».³

Mario Apollonio sottolinea la dipendenza dell' «ultimo capolavoro» di Goldoni dalle altre sue opere in esso raccolte e riasunte, e nella divisione in tre parti scorge addirittura (come fa pure Edmondo Rho⁴) i tre atti di una commedia.⁵

Anche Filippo Zampieri considera caratteristica la tendenza di Goldoni a presentare i momenti autobiografici come scene di commedia, e nota «la frequente trasposizione della materia narrativa in vivace forma dialogica».⁶

Nicola Mangini, l'interprete più recente dei *Mémoires*, rileva, tra l'altro, nell'opera una «tecnica narrativa che tanto risente della fantasia precipuamente teatrale dello scrittore», giudicato «narratore di scarsa vena», la cui forma richiama spesso la tecnica degli scenari.⁷

Ricordiamo infine gli studi sulla lingua di Goldoni più preziosi e completi e per noi particolarmente stimolanti, dovuti a Gianfranco Folena. Sarebbe impensabile la nostra come ogni altra indagine che prescindesse dalle sue considerazioni, sia per quanto riguarda la totalità dell'esperienza linguistica dell'autore veneziano, sia in relazione ai singoli aspetti che qui ci interessano, ad es. «il carattere paratattico giustappositivo e asindetico, allineante e disarticolato» della struttura grammaticale, la simbiosi fra la sintassi narrativa delle memorie e la sintassi

² G. Ziccardi, *I «Mémoires» di C. Goldoni*, Città di Castello, 1915 (Estr. dalla *Rassegna critica della letteratura italiana*, 1914, XIX, pp. 145—211), pp. 13, 53—54.

³ E. Levi, «Goldoni allo specchio», nel suo vol. *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, 1959, p. 134 (pubbl. prima in *Il Convegno*, 1926, 2, pp. 621—633).

⁴ E. Rho, *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari, 1936, cap. VII, e in *Letteratura Italiana. I Maggiori*, vol. I, Milano, 1956, pp. 495—529.

⁵ M. Apollonio, *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano, 1932, p. 396.

⁶ F. Zampieri, prefazione ai *Mémoires* nel vol. *Carlo Goldoni, Opere. Con appendice del teatro comico nel Settecento*, Milano-Napoli, (coll. Ricciardi), 1954, p. 4.

⁷ N. Mangini, «Interpretazione dei *Mémoires*», nel suo vol. *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, 1965, pp. 137—173.

dialogica delle commedie, l'andamento sempre dialogante nella sua prosa narrativa, il movimento scenico del suo periodare, ecc.⁸

Lo stesso Goldoni già all'inizio dopo una digressione dice: «Revenons à moi, car je suis le héros de la pièce», confermando spontaneamente il modo di vedere i fatti della propria biografia.⁹ È logico che tutti i giudizi critici partano dal presupposto che la materia interpretata sia una struttura narrativa. Se però l'insieme delle osservazioni sulla natura drammatica dell'ispirazione nei *Mémoires* viene verificato con un'analisi minuta di molti particolari concreti in cui si rispecchia la tendenza onnipresente di Goldoni al dialogo, e non solo al vero e proprio dialogo, ma anche a quello «trasparente sotto una narrazione visibile», ci si accorge di una prosa tanto inconsueta, dove anche le parti non dialogiche perdono la determinatezza tradizionalmente concepita di narrazione, per cui si potrebbe forse considerarla senza precedenti nella letteratura, quasi, si sarebbe tentati di affermare, un genere a sé. L'articolazione scenica, dunque, modifica essenzialmente e presso che smentisce le proprietà narrative, e per quanto Goldoni cerchi di raccontare, il suo genio esclusivamente teatrale lo porta sempre a rappresentare o inscenare i fatti.

Per esaurire tutte le forme di dialogo dei personaggi, o meglio, delle loro espressioni sempre tendenti a essere dirette, sarebbe necessario cominciare dapprima con il discorso diretto, ma ci limitiamo a constatare che esso è quasi identico al dialogo nelle commedie. Preferiamo quindi passare allo studio del discorso indiretto libero, che suscita particolare interesse, tra l'altro, per il fatto che è usato da un autore italiano, anzi veneziano, in lingua francese settecentesca da lui imparata.

Si osservi il seguente esempio:

... les personnages à masque se plaignoient de moi, je ne les faisois pas travailler; j'allois les perdre, et ils avoient des amateurs et des protecteurs qui les soutenoient.

I, 41, p. 190¹⁰

Che sul piano grammaticale — di quello stilistico ci occuperemo dopo — si tratti di un indiretto libero, lo dimostra questa fra le traduzioni italiane del brano citato:

⁸ G. Folena, «Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concertato», *Paragone*, 1957, 94, pp. 4—28; «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni», *Studi goldoniani. Atti del Convegno internazionale di studi goldoniani*, a cura di V. Branca e N. Mangini, vol. I, Venezia-Roma, 1960, pp. 143—189.

⁹ *Mémoires*, I, 1, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, vol. I, Milano, 1935, p. 12.

¹⁰ Si riferisce, questo e gli altri esempi riportati avanti, all'edizione citata in nota precedente.

... le maschere cominciarono a lamentarsi di me *dicendo che* io non le facevo più recitare e *che* così le rovinavo. E avevano degli amatori e dei protettori che le sostenevano.¹¹

Avendo capito la presenza del costrutto, il traduttore lo ha avvicinato al lettore moderno trasformandolo in indiretto subordinato, cioè introducendo un solito *verbum dicendi* e ripetendo due volte *che*, mentre ha evitato il terzo *che*, sembratogli certamente troppo monotono, e perciò ha conservato l'ultima parte del passo in indiretto libero, quale figura nel testo originale. Per togliere il dubbio sull'esistenza di una forma vera di indiretto libero nell'esempio riportato, citiamo l'inizio della proposizione che gli segue: «D'après *ces plaintes* (...) je donnai, au commencement de l'année comique, une Comédie à sujet...». La parte da noi messa in corsivo è la prova evidente che le parole precedenti non sono una enunciazione dello scrittore, ma appartengono ai suoi personaggi. È legittimo concludere che tale modo di procedere suggerisce un effetto di corallità, di tipo goldoniano, ovviamente, non paragonabile con l'effetto che lo stesso costrutto raggiunge ad es. in un Verga.

Tuttavia, se si rilegge l'esempio con tutto il contesto, la spiegazione può anche sembrare puramente impressionistica e insufficiente, oppure ridursi all'affermazione che quel costrutto sia un fenomeno esclusivamente grammaticale, privo di una consapevole intenzione stilistica e spiegabile, secondo la tesi logistica di Charles Bally¹² e di Marguerite Lips,¹³ solo come una variante intermedia tra il diretto e l'indiretto, differente dalle altre due unicamente per ragioni esteriori, grammaticali, e nel nostro caso per la mancanza del *verbum dicendi* e dei *que* (ad. es. «ils disoient que je ne les faisais pas travailler» ecc.). Oppure ancora, ci si potrebbe addirittura obiettare che non sia assolutamente il caso di parlare di un indiretto libero, ma che tutto il testo sia un'enunciazione dello scrittore. Per identificare, cioè, con indiscutibile precisione un indiretto libero, ci vuole una più o meno netta opposizione, una diversità di tono, di dizione, tra la comunicazione dello scrittore e il discorso del personaggio (o dei personaggi) riprodotto in indiretto libero: quest'ultimo, per es., ha comunemente le caratteristiche di una sintassi più sciolta, propria del parlare vivo, è, insomma, più mimetico.

Ora negli esempi goldoniani è assente ogni distinzione tra le due enunciazioni:

Trois jours après, le Ragusien rentra chez moi agité, consterné; il devoit payer six mille livres dans la journée,

¹¹ C. Goldoni, *Memorie*, trad. di N. Bianchi Gherardi, Firenze, 1929, I, 41, p. 190 (il corsivo è nostro).

¹² Ch. Bally, «Le style indirect libre en français moderne», *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Heidelberg, IV, 1912.

¹³ M. Lips, *Le style indirect libre*, Parigi, 1926.

il n'avoit pu obtenir de délai; il alloit être poursuivi; la nature de la dette alloit le découvrir tout-à-fait; il étoit au désespoir, tout étoit perdu. Son discours me touche; mon frère me sollicite, mon coeur me détermine. Je fais des efforts pour ramasser cet argent. Je suis assez heureux pour y parvenir, je le donne dans la journée à mon hôte, et le lendemain le scélérat s'enfuit.

I, 44, p. 203.

Anche se tutti i periodi sono articolati in un ritmo unico, formato dalla sintassi paratattica tipica dei *Mémoires* (sicché non v'è alcuna differenza grammaticale tra le singole parti), da un'osservazione attenta del contesto, e particolarmente da quel *Son discours me touche*, riesce chiaro che la parte da noi messa in rilievo non è altro che il discorso sommariamente riferito del Raguseo. Si noti particolarmente la vivacità tutta goldoniana e drammatica nel cambiamento delle prospettive temporali: il *passé simple* iniziale (*rentra*) e quello finale (*s'enfuit*) sono didascalie che aprono e chiudono una serie di azioni realizzate dagli «imperfetti del discorso» appartenenti al Raguseo e dai presenti che si riferiscono allo scrittore-personaggio.

Le cinque traduzioni italiane che abbiamo consultato,¹⁴ non trasformano il costruito in indiretto subordinato, bensì, «fedeli» al testo originale, riproducono l'indiretto libero: certo, i traduttori lo fanno inconsapevolmente, e non solo perché la più parte di essi sembra non conoscere questo tratto stilistico, ma, molto probabilmente nessuno si accorge del suo particolare valore riproducendolo una comunicazione dello scrittore e non una riproduzione delle parole del personaggio.

Lo stesso vale per tanti degli altri esempi che citeremo. Eccone uno:

Sacchi me fit part, quelque tems après. du succès de ma Pièce. Le Valet de deux Maitres étoit applaudi, étoit couru on ne pouvoit pas davantage, et il m'envoya un présent auquel je ne m'attendois pas (...).

I, 50, p. 224.

Anche qui gli imperfetti inseriti tra i due *passé simple* di narrazione ci aiutano a identificarvi l'indiretto libero, che ha la funzione di presentare una notizia importante citata quasi direttamente, dalla lettera del famoso comico. Questo esempio ci permette a capire il seguente:

¹⁴ Accanto a quella cit. in n. 11, sono le seguenti: *Memorie del Sig. C. G. scritte da lui medesimo*. Dalle stampe di A. Zatta e f., MDCCLXXVIII; *Memorie di C. G. per l'istoria della sua vita e del suo teatro*, Firenze, 1831; C. G., *Memorie per servire alla storia della sua vita e a quella del suo teatro*, trad. integr. di G. Amoretti, eseguita sulla prima ed. di Parigi 1787, Milano, 1927; C. G., *Memorie scritte dal medesimo per l'istoria della sua vita e del suo teatro*. Rivedute e corrette da F. Costèro, Milano, s. d.

Sa lettre étoit de Rome; il s'étoit marié dans cette ville à la veuve d'un homme de robe. Il avoit deux enfans: un garçon de huit ans, et une fille de cinq; sa femme étoit morte: il s'ennuyoit beaucoup (...)

II, 22, p. 338.

Il caso è identico a quello precedente, sebbene il tempo sia uguale nella comunicazione dello scrittore e nell'indiretto libero, che qui riproduce le parole dalla lettera che Goldoni ebbe da suo fratello dopo ben dodici anni.

Ancora due esempi:

J'avois une petite provision de chocolat, de café et de bougies. C'étoit de la contrebande; tout devoit être confisqué. Il y avoit une amende considérable à payer; et dans l'Etat de l'Eglise, les Publicains ne sont pas aisés.

Le Commis ambulant, qui avoit des sbires avec lui, trouve, en fouillant dans mon coffre, quelques volumes de mes Comédies; il en fait l'éloge; ces Pièces faisoient ses délices; il y jouoit lui-même dans sa Société; je me nomme, et le Commis enchanté, surpris, amadoué, me fait tout espérer.¹⁵

II, 24, p. 346.

D'un autre côté le Chevalier *Tiepolo*, Ambassadeur de Venise, ne cessoit de m'encourager à rentrer dans le sein de ma Patrie qui me chérissoit, qui me désiroit; il étoit à la fin de son Ambassade, il m'y auroit reconduit lui-même, il m'auroit soutenu, protégé, mais il étoit sérieusement malade (...)

III, 7, p. 464.

I due esempi dimostrano come sia alle volte difficile delimitare l'indiretto libero nella struttura paratattica del periodare goldoniano, soprattutto quando la monotonia del suo ritmo lineare è dovuta anche al tempo uguale in tutte le proposizioni, e precisamente all'imperfetto. Nel primo, riconosciamo le parole del doganiere nei suoi imperfetti del discorso intercalati tra i presenti del narratore. Ma come spiegare che nel secondo, le relative giustapposte *qui me chérissoit, qui me désiroit* sono il discorso dell'ambasciatore, che così incoraggia Goldoni a ritornare in seno alla patria? E che forse il testo che segue dopo, salvo l'ultima proposizione avversativa, è pur esso un discorso indiretto libero? Abbiamo già ricordato che la paratassi goldoniana tradisce lo stile «scenico» dei *Mémoires*. Ora, quella paratassi delle relative ne è una conferma efficace, in quanto ha una forma particolare: vi sono giustapposte due proposizioni formalmente non disperate, come accade invece negli altri casi, bensì

¹⁵ Il costruito è tradotto in forma di indiretto subordinato nell'ed. Zatta: «Il Ministro che andava girando, e che aveva birri con sé, trova frugando nel mio baule alcuni Tomi delle mie Commedie, ne fa l'elogio, dice che quelle facevano le sue delizie e che le recitava egli stesso nelle società», e nella versione di N. Bianchi Gherardi: «... me ne fece l'elogio dicendo che erano la sua delizia e che le recitava anche lui colla sua Compagnia» (p. 402).

uguali (cioè due relative), e perciò il ritmo di ripetizione mimetizza, o meglio, riproduce le parole del personaggio.

Lo stile teatrale, cioè tendente a un'espressione piuttosto scenica che narrativa e descrittiva, è evidente anche nella seconda parte delle memorie, dedicata dallo scrittore alle sue opere. È più che mai spontanea la sua aspirazione alla forma dialogante quando riproduce gli argomenti delle commedie, che egli rivive amorosamente, tanto che ad es. nell'esposizione del contenuto di *Ircana in Ispaan* ne riporta addirittura una parte in dialogo vero e proprio tra Machmut e Ircana, parafrasando anzi che traducendo in francese la rispettiva scena (II, 20, p. 331—3). Oppure si vedano le pagine in cui riporta estesamente l'argomento del *Terenzio*, specialmente dell'atto secondo (II, 25, pp. 353—4), dove s'intrecciano tecnica di uno scenario, descrizione e dialogo direttamente riprodotto; o ancora, quelle relative al *Ritorno dalla villeggiatura*, dove traduce più o meno liberamente in francese il dialogo della scena quinta dell'atto secondo (II, 29, pp. 368—372). Ed essendo il teatro per Goldoni lo specchio della vita, e questa essendo, a sua volta, da lui contemplata, specialmente nella visione retrospettiva dei *Mémoires*, come spettacolo, egli si serve della stessa tecnica nell'evocazione di una scena reale a cui ha assistito a Parigi, e con la seguente spiegazione:

Je vais rendre compte de notre conversation, et pour éviter le *dit-il*, le *dit-elle*, je vais établir un petit dialogue entre *Monsieur*, *Madame* et *moi*.

III, 10, pp. 484—485.

Il narratore è dunque sempre sopraffatto dal drammaturgo, e dalla prosa traspare continuamente, o si sprigiona, irrefrenabile, come nei casi citati, il dialogo, quello scenico, con indicazione dei personaggi, o quello riportato in forma di discorso diretto, indiretto libero e in altri modi che esamineremo più tardi.

È quindi naturale l'esistenza dell'indiretto libero, cioè del discorso teatralmente rivissuto, negli estratti delle commedie, come illustrano questi passi che riproducono l'argomento della *Pamela*:

Milord avoue sa passion; il aime Pamela; trop heureux s'il pouvoit en faire son épouse; ce n'est pas l'intérêt qui l'en empêche; c'est sa condition, sa naissance. Le vieillard touché des sentimens de Milord, et se voyant au moment de faire le bonheur de sa fille, lui confie son secret.¹⁶

II, 9, p. 279.

¹⁶ Cfr. l'ed. Zatta, II, p. 68: «Milord confessa la sua passione, dice d'amar Pamela, e che sarebbe troppo felice, se potesse sposarla, ed attesta che non è l'interesse che glielo vieti, ma la sua condizione e la sua nascita», e la trad. della Bianchi Gherardi (p. 325): «... milord confessa il suo grande amore per lei, dice che l'ama, che sarebbe felicissimo di farla sua sposa...».

Pamela ne sait pas ce qui s'est passé entre Bonfil et son père; elle ne reconnoît pas son nouvel état, elle est prête à quitter son amant; celui-ci s'amuse à la tourmenter: il va se marier, il épouse la Comtesse d'Auspingh; il en fait l'éloge: Pamela souffre, son père arrive, l'encourage à embrasser Milord...¹⁷

II, 9, p. 279.

Ecco altri esempi: Il vero amico:

Lelio se plaint de sa maîtresse. Depuis quelques jours, il est mal reçu, il est mal vu; il n'est plus aimé; il charge Florinde d'aller sonder le coeur de Rosaure...

II, 10, p. 283.

La sposa persiana:

Le jeun Persan aime son esclave; cependant, il trouve que son ami n'a pas tort. Fatima pourroit lui plaire davantage, il le désire même pour la tranquillité de son père.

II, 18, p. 322.

Thamas est enchanté de son caractère; il lui confie sa passion; il ne connoissoit pas son épouse lorsqu'il s'enflemma pour son Esclave.¹⁸

II, 18, p. 323.

Ircana in Julfa:

Boulganzar, avide et de mauvaise foi, propose aux Arméniens la vente d'une Esclave; Hircana se réveille, se lève, s'aperçoit de l'intention de l'Eunuque, elle s'avance, elle s'offre elle-même en Esclave, elle ne demande que l'asyle et la nourriture; elle se soumettra à tous les services, à condition qu'elle ne sera pas revendue, et qu'on la laissera tranquille sur l'article de la continence.

II, 19, p. 328.

Le avventure della villeggiatura:

Jacinthe, après avoir résisté quelque tems aux instances de Brigitte, est forcée de dévoiler le mystère, et de lui confier son embarras, sa passion et sa position.

Guillaume, ce jeune homme si sage, si honnête, pour lequel elle avoit la considération que ses moeurs et sa conduite paroissent mériter, sans avoir jamais senti aucun attachement, aucune inclination pour lui; cet homme qu'elle n'avoit engagé à être de la partie, que pour surmonter les obstacles inquiétans et ridicules de Léonard; cet homme enfin, avec sa douceur, avec son assiduité, profitant des circonstances, du lieu, du tems, de la liberté, avoit su si bien s'insinuer dans son coeur, qu'elle brûle d'une flamme qui la dévore, et doit la conduire au tombeau.

II, 28, p. 366.

¹⁷ Le traduzioni citate: Zatta, II, p. 69; Firenze, 1831, p. 243; Milano, 1927, p. 237; Firenze, 1929, p. 325 — trasformano il costruito in indiretto subordinato («dicendole che...», «e le dice che...»).

¹⁸ Cfr. l'ed. Zatta, II, p. 144: «...le confida la sua passione, e le dice che...».

Negli esempi citati il tempo è prevalentemente uguale nella parte del discorso dello scrittore e in quella dell'indiretto libero ed è per lo più il presente, perché Goldoni espone la trama delle commedie rivivendo in fantasia il loro spettacolo, cioè come se si svolgessero in quel momento davanti ai lettori. Perciò ricorre all'indiretto libero, che pare nella sua prosa francese non risulti da una consapevole scelta, ma nasca come una spontanea sostituzione al dialogo, in cui i suoi personaggi trovano unica realtà, e che è loro «maniera d'essere e di realizzarsi dell'animo»,¹⁹ forma, insomma, che Goldoni, per mezzo di discorsi diretti, indiretti liberi e altri modi affini, tenta di non sacrificare alle leggi di una struttura a lui essenzialmente estranea. Ecco perché è costretto a rinunciare di mala voglia a riportar l'estratto di una commedia veneziana, *Le donne de casa soa*, scusandosi, dapprima, di non aver voglia di farlo, e spiegandone poi la vera ragione:

J'en donnerois l'extrait avec plaisir, et je crois qu'elle en mériteroit la peine, mais je vais comme le tems; aujourd'hui il fait mauvais et je suis de mauvaise humeur.

D'ailleurs le mérite principal de cette Pièce consiste dans le dialogue: les Vénitiens emploient continuellement dans leurs discours des plaisanteries, des comparaisons, des proverbes; on ne pourroit pas les traduire, ou on les traduiroit mal.

II, 30, p. 376.

Se Goldoni non fa intenzionale uso del costruito, ciò non significa ch'egli non ne abbia consapevolezza come di un mezzo affine alla generale tendenza del suo stile a un'espressione scenica, che tanto specificamente determina la prosa dei *Mémoires*, rendendola originale nonostante tutti i difetti, dei quali quello della prolissità va appunto attribuito all'incompatibilità fra la sua fantasia di drammaturgo, abituato alla misura di una sintesi teatrale, e la forma narrativa, che richiede una ben diversa sintesi della materia raccontata.

Come si verifica tale consapevolezza in Goldoni? Vale per i suoi indiretti liberi la stessa conclusione che Vittorio Lugli fa su questi costrutti, rarissimi, nelle epoche della lingua francese anteriori al Flaubert, notando che «spesso v'è il dubbio che si tratti non di discorsi riferiti, ma di osservazioni dello scrittore: ambiguità che mostra come non fosse negli autori la coscienza di questa forma?»²⁰

¹⁹ G. Piovene, «Il dialogo in Goldoni», *Studi goldoniani* cit. in n. 8, vol. II, p. 874. Ci pare che il nostro costruito, come pure quella testimonianza di Goldoni nella citazione riportata avanti, confermino abbastanza le osservazioni del Piovene.

²⁰ V. Lugli, «Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga», nel suo vol. *Dante e Balzac*, Napoli, 1952, p. 226 (ristampato da *Memorie della R. Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna*, Cl. Sc. Sociali, S. IV,

Per avere una risposta soddisfacente, si paragoni il modo con cui introducono talvolta il costrutto, da un lato, Flaubert e Verga, scrittori che, com'è noto, ne fanno uso con evidente coscienza e ne traggono tutta l'efficacia, e dall'altro, Goldoni. Flaubert si serve, ad es., anche di virgolette, come si vede negli esempi, citati dal Lugli, dall'*Education sentimentale*:

Elle la prit sur ses genoux. «Mademoiselle n'était pas sage, quoiqu'elle eût sept ans bientôt; sa mère ne l'aimerait plus; on lui pardonnait trop ses caprices».

O un altro esempio, più suggestivo, nota Lugli, dallo stesso libro:

Le domestique revint: «Madame allait recevoir monsieur».²¹

Quando Verga nella sua prima novella siciliana, *Nedda*, «ancora timido nella forma», riferisce una frase tutta popolanesca, la scrive in corsivo:

... il bel fazzoletto di Nedda, dove c'erano stampate delle rose che si sarebbero mangiate.²²

Le virgolette e il corsivo indicano che una conquista stilistica nuova ha ancora bisogno di essere messa in rilievo con

vol. V, 1942—43, pp. 1—15). Sull'uso del costrutto nelle epoche precedenti osserva:

«Nel Cinquecento la salda sintassi latina, su cui la prosa francese si modella, conduce ad organare il periodo con assoluta regolarità, a non allontanarsi dal discorso indiretto subordinato; pure, ad evitare l'accumularsi dei *que*, Rabelais e qualche altro narratore, con la elissi della congiunzione, giungono alla forma più semplice di *indiretto libero*: che era la spiegazione più frequente dei casi incontrati nel Medio Evo. E la ricerca di un effetto artistico era assente qui, come nel secolo decimo sesto.

Nel Seicento la norma grammaticale è fissata, logica e certa: il discorso indiretto è sempre subordinato, nè si teme lo sgradito suono dei *qui* e dei *que* inseguentisi negli ampi periodi. Solo qualche caso isolatissimo di indiretto libero, e la eccezione imponente di La Fontaine che anche questa libertà si concede — oltre a quelle metriche e lessicali — di fronte alla regola dominante, protetto dal privilegio accordato al genere minore che egli innalza tanto.

Ancora esempi sparsi, tuttavia non rari, nel Settecento fra gli scrittori lucidi, composti, secchi, più frequenti che non fra gli appassionati. (...) Prima di lui [cioè Flaubert], a parte il La Fontaine, erano saggi sparsi e rari, che non caratterizzavano uno stile, non mostravano studio e varietà di effetti...» (pp. 226—227).

Nella retrospettiva sopra indicata, l'esperienza linguistica francese di Goldoni, e, per conseguenza, la genesi e la funzione del costrutto da lui usato, ci sembrano del tutto eccezionali, frutto, anzi che di una consapevolezza della continuità della lingua francese, o, se si vuole, anche dell'italiano o del dialetto veneziano — di una particolare simbiosi, che porta un forte stampo dell'arte goldoniana in generale e delle sue origini nell'improvviso in particolare.

²¹ *Ib.*, p. 228.

²² *Ib.*, p. 235.

segni esteriori. Vedremo se qualche cosa di simile avvenga anche nei *Mémoires*.

Gli esempi finora esaminati di Goldoni sono grammaticalmente spiegabili come conseguenza o prodotto di quella elementare struttura ipotattica e della povertà di nessi subordinativi, che caratterizzano non solo la sua sintassi veneziana, ma anche e soprattutto quella del suo francese analitico e dialogico, *coupé* e paratattico. Tuttavia, non possiamo limitarci a considerare il costruito goldoniano come fenomeno che abbia una genesi esclusivamente sintattico-grammaticale. Anche Goldoni, cioè, come Flaubert e Verga negli esempi riferiti, seppure, ovviamente, senza una premeditazione creativa propria dei due grandi narratori, ricorre qualche volta a espedienti di punteggiatura o di grafia, e precisamente ai puntini di sospensione e al corsivo, per suggerire che il costruito, così difficilmente distinguibile nella linearità ritmica e sintattica del contesto, riproduce le parole altrui, o meglio, del personaggio che è di scena, sia pure dell'autore medesimo.

L'esempio che citeremo, importante metterlo in rilievo, è il primo usato da Goldoni nei *Mémoires* e si riferisce all'episodio dell'incontro dell'autore con il signor Connio, notaio di banca e suo futuro suocero:

Ce brave homme me reçut très-poliment, mais il me dit que je m'y étois mal pris; que ces billets ne se payoient pas à la banque, mais que le premier Agent de change, ou le premier Négotiant m'auroient donné mon argent sur le champ. Je lui fis mes excuses; j'étois étranger, j'étois son voisin... Je voulois lui dire bien des choses; mais l'heure étoit avancée, il me demanda la permission de fermer son bureau, et me dit que nous causerions chemin faisant.²³

I, 39; pp. 180—181.

L'indiretto libero è qui individuabile non solo nel ritmo della paratassi *j'étois étranger, j'étois son voisin* e nell'imperfetto, che ci ricordano un esempio posteriore, da noi già citato (*qui me chérissoit, qui me désiroit*), ma anche grazie a quei puntini di sospensione, i quali significano un'interruzione del discorso (cioè di quelle tante cose che voleva ancora dire al Connio), e allo stesso tempo indicano un'incompiutezza dell'espressione, ossia l'elissi del *que* e del *verbum dicendi* sottintesi, che figurano invece in alcune traduzioni italiane:

²³ Se si confronta questo passo con le rispettive pagine delle Prefazioni Pasquali (*Tutte le opere* cit., vol. I, pp. 733—734), ci si accorge della differenza di stile nelle due varianti: mentre le memorie francesi tendono generalmente a essere più « artistiche », vivaci, ricche di dialoghi e di modi affini tra cui è pure l'« indiretto scenico », quelle italiane, dove il nostro costruito è assente, hanno un tono più uguale, riassuntivo e documentario, sono meno « stilizzate » e più narrative.

Gli feci le mie scuse, dicendogli ch'io era ferestiere, che gli stava vicino...²⁴

Feci pertanto ad esso le mie scuse dicendo che ero forestiero... ero suo vicino...²⁵

Gli feci le mie scuse dicendogli che ero forestiere, che... ero suo vicino...²⁶

Ecco un altro esempio dall'estratto del *Prodigo*:

Dans ces entrefaites, on avoit conseillé à la Demoiselle d'accepter le bijou, afin que le jeune étourdi ne s'en défit pas mal-à-propos. Elle revient; elle parle de la bague; elle s'excuse de l'avoir refusée; elle ne pouvoit pas le recevoir sans permission; elle venoit de l'obtenir... Hélas! la bague n'étoit plus, l'amant est désolé, le Prodigue est au désespoir; quel trouble! quel embarras!

I, 41, pp. 189—190.

Qui i puntini non indicano in primo luogo l'interruzione del discorso, ma, insieme con l'effetto che ne proviene, l'omissione degli elementi costitutivi dell'indiretto subordinato, che ci sono ad es. in questa traduzione italiana:

Intanto, la signorina viene consigliata ad accettare l'anello perché quel giovane sciocco non lo dia via malamente: allora essa ritorna, accenna all'anello scusandosi di averlo ricusato, *col dire che prima non aveva il permesso per accettarlo e che ora l'ha avuto...*²⁷

Si osservino i puntini nel seguente brano, dove l'autore con l'indiretto libero riproduce un proprio monologo interiore:

Quelle tentation pour moi! Sacchi étoit un Acteur excellent, la Comédie avoit été ma passion; je sentis renaître dans mon individu l'ancien goût, le même feu, le même enthousiasme; c'étoit *le Valet de deux Maîtres* le sujet qu'on me proposoit; je voyois quel parti j'aurois pu tirer de l'argument de la Pièce, et de l'Acteur principal qui devoit la jouer; je mourois d'envie de m'essayer encore... Je ne savois comment faire... Les procès, les cliens venoient en foule... Mais mon pauvre Sacchi... Mais *le Valet de deux Maîtres*... Allons encore pour cette fois... Mais non... Mais oui... Enfin, j'écris, je réponds, je m'engage.

I, 49, p. 223.

Negli esempi seguenti, Goldoni col corsivo, che ha la funzione di virgolette, mette in rilievo le parole che vuole riprodurre come discorso diretto. Nel primo, parla di una lettera inviata da Poinset:

...Il me parloit de quelques Pièces qu'il avoit données à l'Opéra-Comique, à Paris; il étoit à Ferney, *chez son ami*, qui l'avoit chargé de me dire bien des choses de sa part, et il me priot de lui adresser ma réponse à Paris.

II, 42, p. 422.

²⁴ L'ed. Zatta cit., p. 288.

²⁵ L'ed. fiorentina del 1831 cit., p. 155.

²⁶ L'ed. milanese del 1927 cit., p. 156.

²⁷ Trad. di N. Bianchi Gherardi cit., p. 223—224.

Nel secondo, in cui riporta l'argomento delle *Smanie della villeggiatura*, con la parte che egli stesso sottolinea in corsivo, raggiunge un evidente effetto ironico:

Cette Demoiselle embarrassée, choquée d'entendre dire tantôt oui, tantôt non, prend le parti d'aller elle-même revoir Jacinthe, *sa chère amie*, qu'elle ne peut souffrir.

II, 27, p. 363.

Sempre per ottenere una vivificazione del discorso in forma diretta, Goldoni usa il corsivo anche in altri casi piuttosto curiosi. Gli esempi che seguono, formalmente identici al discorso diretto, che l'autore introduce solitamente con lineetta nelle situazioni caratterizzate da rapide battute simili a quelle del suo teatro, rappresentano tuttavia un «piano» a sé:

Je composai une Pièce où il n'y avoit qu'une femme, et je voulois dire par le titre et par le sujet à Madame Bresciani: *Vous voudriez être seule, vous voilà contente.*

II, 40, p. 413.

D'ailleurs, Mesdames m'avoient dit: *vous aurez pour Ecoliers nos Neveux.*

III, 9, p. 478.

Si tratta qui di proposizioni oggettive, nelle quali la congiunzione *que* e il rispettivo tempo verbale sono sostituiti da una forma di discorso diretto. Ne è una conferma l'esempio seguente, diverso dai due sopra citati solo formalmente, perché in esso non ci sono due punti dopo il verbo *dire*, né la parte diretta comincia con una maiuscola, né è messa in corsivo:

... et je finis par dire, il faut écrire en bon italien, mais il faut écrire pour être compris dans tous les cantons de l'Italie...

II, 32, p. 384.

Ed ecco ora una scena, dove le parti in discorso diretto non sono introdotte con la solita lineetta, ma figurano in corsivo:

Arrivé dans cette Ville, je vais dans un café qui est en face de l'Eglise de Saint-Petrone; j'entre, personne ne me connoît; arrive quelques minutes après un Seigneur du pays qui, adressant la parole à une table entourée de cinq à six personnes de sa connoissance, leur dit en bon langage Bolonnois: *mes amis, savez-vous la nouvelle?* On lui demande de quoi il s'agit: *c'est*, dit-il, *que Goldoni vient d'arriver.*

Cela m'est égal, dit l'un. *Qu'est-ce que cela nous fait?* dit un autre. Le troisième répond plus honnêtement: *je le verrai avec plaisir. Ah, la belle chose à voir!* disent les deux premiers. *C'est*, répond l'autre, *l'Auteur de ces belles Comédies...* Il est interrompu par un homme qui n'avoit pas encore parlé, et qui crie tout haut: *oui, oui, grand Auteur! magnifique Auteur, qui a supprimé les masques, qui a ruiné la Comédie...* Dans cet instant le Docteur

Fiume arrive, et dit en m'embrassant: *ah, mon cher Goldoni, soyez le bien arrivé.*

Celui qui avoit marqué l'envie de me connoître s'approche de moi, et les autres défilent un à un sans rien dire.

II, 15, p. 308.

Interessanti i casi dove Goldoni fa figurare in corsivo un indiretto subordinato, prova evidente, che l'autore, con la sua sensibilità teatrale, non si contenta di forma indiretta e cerca sempre di raggiungere un'espressività scenica, magari con una grafia particolare. Gli esempi sono utili per la comprensione di questo suo discorso indiretto scenico. Ognuno ricorda l'episodio romano con quel comico abate, ospite di Goldoni:

L'Abbé*** avoit une femme et une fille charmantes; il n'étoit pas riche, mais il faisoit bonne chère, et je me mis en pension chez lui: il y avoit tous les jours un plat sur sa table qu'il avoit fait lui-même, et il ne manquoit jamais d'annoncer aux convives, *que c'étoit un plat pour M. l'Avocat Goldoni, fait par les mains de son serviteur**** et ajoutant que *personne n'y toucheroit sans la permission de M. l'Avocat.*

II, 37, p. 402.

Col corsivo Goldoni separa il proprio discorso da quello riportato nell'indiretto subordinato, che in questa forma grafica è pure da distinguere dal costruito consueto:

Il est vrai, comme dit l'Auteur lui-même, *que cet Ouvrage est fait pour plaire dans toutes les langues; car l'on y peint la nature qui est la même par-tout; mais cette nature est différemment modifiée dans les différens climats...*

II, 44, p. 427.

Nel brano che citeremo, tipico di una sintassi tutta goldoniana, col corsivo l'autore fa in certo senso passare come diretta un'interrogazione indiretta (il testo che segue poi, rappresenta i discorsi diretti senza lineette i quali vanno in realtà considerati diversi sia da costrutti che vengono definiti indiretti liberi con proposizioni incise, sia da diretti veri e propri):

... une Dame de service vient à moi, et me demande, *si j'avois mes entrées du soir.* Je ne sais pas, Madame, lui dis-je, quelle est la différence entre les entrées du jour et celles du soir; c'est la Princesse elle-même qui m'a ordonné de venir dans sa chambre après son souper. Je suis venu trop tôt, peut-être, je ne savois pas l'étiquette... Monsieur, reprit la Dame, il n'en est pas pour vous, vous pouvez rester; j'avoue que mon amour-propre n'a pas été dans cette occasion mal satisfait.

III, 8, p. 470.

Per completare la serie di costrutti affini, che insieme ad altri determinano l'aspetto teatrale nella struttura narrativa dei

Mémoires, ne ricorderemo ancora alcuni. Uno è presente nella seconda parte dell'esempio citato sopra, ed è di questo tipo:

J'allois lui faire voir mon passe-port: je vous en dispense Monsieur, me dit-il, partez bien vite, on vous attend avec impatience à Paris; je continuai ma route...

III, 1, p. 441.

Questi «pseudodiretti» arricchiscono l'insieme degli altri moduli di discorso, che costituiscono la tipica maniera dialogante della prosa francese goldoniana. Nell'esempio seguente, essi fanno parte di un ritmo caratteristico, composto anche da brevi proposizioni paratattiche, piuttosto didascalie teatrali che interventi narrativi dell'autore, e da un indiretto libero. Per una più chiara identificazione delle dette componenti diverse, le distingueremo per mezzo di una grafia differente:

Il appelle, il ordonne qu'on fasse venir mon domestique et tous mes effets, *mais à une condition*, me dit-il: *allez partout où vous voudrez, je ne vous défends que la voie de Pesaro. Non, certainement*, lui dis-je, *vos bontés, mes obligations*... Il ne me donne pas le tems de tout dire, il a des affaires, il m'embrasse, il baise la main a ma femme, et va se renfermer dans son cabinet.

I, 46, p. 212.

Forma simile e funzione identica hanno i monologhi, introdotti da proposizioni incise, ossia monologhi «interiori», come si vede in questi esempi:

Me voilà, me disois-je à moi-même, *me voilà à mon aise*; (...) Allons, *continuois-je dans mes réflexions*; voici le moment peut-être d'essayer cette réforme que j'ai en vu depuis si long-tems.

I, 40, p. 184.

Ces lettres arrivent; la permission m'est accordée, mon substitut est approuvé, *me voilà content*. J'irai à Modène demander le paiement de mes rentes; j'irai à Genes réclamer le traitement de ma charge: j'assisterai aux répétitions de *la Donna di garbo*; la Baccherini aura peut-être besoin de moi, et sera bien aise de me revoir. Les attrait de cette actrice charmante ajoutaient encore à mon empressement; je me faisois une fête de lui voir remplir ce rôle important dans ma Pièce.

I, 44, p. 199.

*
* *
*

Volendo spiegare le forme e l'essenza dell'indiretto libero goldoniano paragonandolo al costruito congenere nella prosa dell'800 e del '900, di cui è tanto diverso, noteremo che esteriormente non si distingue da altri elementi narrativi cui fa parte, inserendosi in quella generale struttura «scenica», caratterizzata dalla paratassi e dallo *style coupé*, — espressione di una visione precipuamente teatrale del mondo e tendenza a

una rappresentazione viva, diretta, dialogica di fatti e di uomini, in base a un linguaggio individuale e a una cultura linguistica originati dalla tradizione della commedia all'improvviso.

Anche quelle parti che si avvicinano alla narrazione comunemente intesa, hanno, si potrebbe dire, di solito una funzione didascalica, che a numerose scene tipicamente teatrali, susseguentisi continuamente l'una all'altra, dà un'elementare cornice temporale e spaziale, raramente psicologica e «filosofica», e scarsamente paesistica. Come aspetto singolo di tale complesso stilistico, l'indiretto libero esprime la primordiale tendenza di questo commediografo narrante a strutturare i ricordi della sua vita idealizzata,²⁸ in forme affini a quelle di cui è costituito il suo genere preferito, da lui rinnovato, anzi, creato, quello che, come opera compiuta di riforma, è il motivo dominante dell'ispirazione delle *Memorie*. Ecco perché al nostro modulo, stilema tutto individuale di Goldoni, si confà la definizione di «discorso indiretto scenico».²⁹ Il costruito non sembra formalmente una riproduzione fedele del discorso dei personaggi, perché la differenza tra esso e il discorso totalmente rivissuto nella prosa realistica dal Flaubert in poi, è parallela, a mo' d'esempio, al rapporto tra il dialogo «concertante» della commedia goldoniana e quello della posteriore commedia borghese.

Si tratta, infatti, sempre della misura del «realismo» di Goldoni: la sua parola «si può spesso rappresentare come un filo teso tra due estremi che possiamo chiamare realismo e convenzione, oppure concretezza e astrazione, o anche, se si vuole, coi termini cari a Goldoni, Mondo e Teatro».³⁰

²⁸ N. Mangini, o. c. in n. 7, rileva come elemento fondamentale e unitario dei *Mémoires* l'idealizzazione che l'autore fa della propria vita.

²⁹ Gli studiosi (ad es. V. Lugli, o. c., p. 225; N. Vita, o. c., p. 15—16) hanno accennato ai diversi termini con cui veniva denominato il discorso indiretto libero: *discorso velato*, *discorso vissuto (erlebte Rede)*, *discorso rappresentato*, *stile semidiretto*, *discorso diretto improprio*, *imperfetto del discorso (imparfait des «dires»)*, *discorso-fatto o come fatto*, *discorso narrativo*; L. Spitzer, «Kleine Beiträge zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede'», *Germanisch-romanische Monatsschrift*, iul. 1928), accanto ai nomi di *discorso mimico*, *discorso ironico*, ha usato anche quello di *discorso scenico*. Il termine identico da noi adottato va tuttavia considerato diverso in relazione a quello spitzeriano, in quanto la parte attributiva non ha per noi un senso metaforico, bensì concreto.

³⁰ G. Folena, «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni» cit. in n. 8, pp. 173—174.