

Dietrich Scholler

La gastronomia di Goldoni tra riso e pianto

Saporite improvvisazioni (*Il servitore*)

Come si evince dal titolo *Il servitore di due padroni*, la nota commedia di Goldoni non è incentrata sulla storia degli amanti come nella commedia tradizionale,¹ ma sul doppio gioco del servo Truffaldino, detto Arlecchino, che è stupido e intelligente allo stesso tempo. La trama è probabilmente ispirata allo scenario *Arlequin valet de deux maîtres*, che Jean Pierre des Ours de Mandajors scrisse per il direttore del neonato *Théâtre Italien* di Parigi, Luigi Riccoboni, per essere messo in scena nel 1718, e che Riccoboni inserì poi nel suo *Nouveau Théâtre Italien* (1729). Probabilmente Antonio Sacchi, il più famoso interprete di Arlecchino del periodo goldoniano, conosceva il testo in questa edizione. In ogni caso, fu lui a chiedere a Goldoni di trasformare l'argomento in uno scenario italiano. Fino ad allora Goldoni aveva scritto principalmente libretti per intermezzi musicali, oltre a qualche commedia. La proposta di Sacchi di scrivere un *Servitore* italiano tentò Goldoni, che si dedicò all'elaborazione della sceneggiatura, creando non un testo completo ma solo due o tre scene per atto per i ruoli seri (cioè quelli degli innamorati), mentre il resto doveva essere interpretato dagli attori in libera improvvisazione con parole appropriate e lazzi adeguati. Siccome l'opera riscosse un enorme successo, non è certo un caso che Goldoni poco tempo dopo abbandonò la professione di avvocato per dedicarsi al teatro.

La prima versione integralmente scritta del *Servitore* è quella del 1753, ovvero l'edizione fiorentina delle sue opere a cura dell'editore Paperini. Certamente parte della genialità di Sacchi nel recitare a soggetto si riflette nel testo stampato; infatti, nella prefazione all'edizione del 1753, Goldoni rende proprio ed esplicitamente omaggio all'attore che in quegli anni metteva in scena Arlecchino, ovvero Antonio Sacchi. Grazie alle sue brillanti doti esecutive Goldoni non trascrisse originariamente il suo *Servitore*. Nel 1745, lo presentò solo in forma di un canovaccio abbozzato:

I sali del Truffaldino [Antonio Sacchi], le facezie, le vivezze, sono cose che riescono più saporite, quando prodotte sono sul fatto dalla prontezza di spirito, dall'occasione, dal brio. Quel celebre eccellente Comico, noto all'Italia tutta pel nome appunto di Truffaldino, ha una

¹ Quanto alla storia e al sistema della Commedia dell'Arte cfr. Mehnert (2003). Un ottimo approccio al teatro di Goldoni si trova in Alonge (2004).

Dietrich Scholler, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

prontezza tale di spirito, una tale abbondanza di sali e naturalezza di termini, che sorprende [...].²

Come si vede, Goldoni rimase così colpito dall'arte improvvisativa di Sacchi che all'inizio non si sentì obbligato a scrivere le scenette e gli scherzi di Truffaldino, perché ciò avrebbe limitato il genio dell'attore. Ma anche nella versione pubblicata del 1753, al centro della commedia vi è chiaramente il personaggio del servo di Truffaldino, che, di conseguenza, rimane fortemente radicato in quella veste nella Commedia dell'arte. Si nota già nel discorso programmatico proposto nella premessa che Goldoni ricorre a metafore dell'arte culinaria, perché le 'facezie' e le 'vivezze' sono tanto più piccanti ('saporite') quanto più vengono presentate come frutto di improvvisazione. Si inserisce in questo contesto la concettualizzazione con l'aiuto di una metafora gastronomica dell'arte dell'improvvisazione di A. Sacchi, l'Arlecchino coevo, paragonata al sintagma fisso 'abbondanza di sali'.

Da questo punto di vista, non può essere un caso che i due lazzi principali del *Servitore* ruotino intorno al tema del 'mangiare e bere'. Nel suo complesso, il campo dell'alimentazione sembra particolarmente adatto alla generazione del piacere comico. Ma come fa il cibo a diventare divertente? Le teorie del comico potrebbero venire in nostro aiuto. Un'ottima chiave di lettura ci è fornita dalla teoria di Warning di cui ci si avvarrà per spiegare questa caratteristica (Fig. 1).³ Secondo Warning, in ogni commedia si trovano sia una trama seria (*anderweitige ernsthafte Komödienhandlung*) che delle azioni comiche (*komische Handlungen*). La trama della commedia può essere più o meno seria e consiste spesso nella vicenda di due innamorati che non riescono a ritrovarsi poiché ostacolati da una coppia di oppositori (gli anziani). L'intreccio della commedia seria ha un'estensione sintagmatica orizzontale. Il desiderio di amore è una cosa seria. Le azioni comiche, invece, si attaccano 'parassitariamente', come direbbe Rainer Warning, alle spalle dell'azione seria e la interrompono. Le azioni comiche sono da collocare in modo selettivo e distribuite paradigmaticamente lungo l'asse verticale: *gags* e *punchlines* oppure 'lazzi', come si chiamavano ai tempi di Goldoni. Ciò si traduce in due tipi fondamentali di commedia: da un lato, la commedia in cui domina la trama sintagmatica e dall'altro, la commedia in cui domina la trama paradigmatica che produce quei tipi di riso descritto da Henri Bergson.⁴

In una prima fase, vorrei dimostrare come il cibo descritto nella commedia di Goldoni *Il servitore di due padroni* si trasformi in 'cibo comico' attraverso duplicazioni e intensificazioni paradigmatiche. Questi elementi producono un co-

² Goldoni (1979, 98).

³ Cfr. Warning (1976).

⁴ Cfr. Bergson (1995).

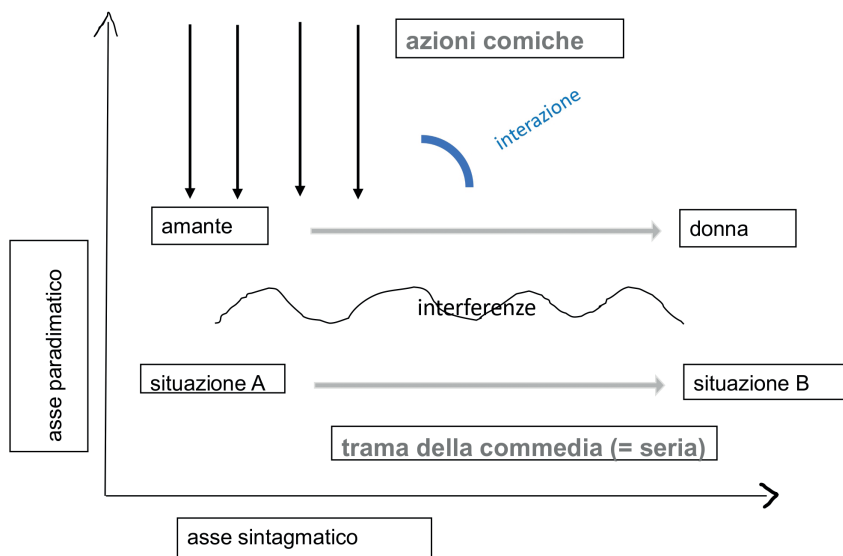


Fig. 1: Trama della commedia e azioni comiche (Warning 1976).

mico gastronomico specifico. Per raggiungere l'obiettivo tradizionale di questo tipo di commedia, che consiste nell'alleviare dalla pressione della civiltà il pubblico illuminato, sono per esempio necessarie violazioni della decenza e delle buone maniere a tavola. In una seconda fase, intendo illustrare come il predominio degli atti comici riferiti al mangiare e al cibo nel *Servitore* sia in parte smorzato quando il soggetto comico – *alias* Truffaldino – vuole ottenere successo sociale. La terza e ultima fase è dedicata alla commedia *La bottega del caffè*. Questa commedia dimostra come il servitore comico emerga nella società e si trasformi da edonista a sostenitore della moralità, fatto che porta ad apprezzare la trama seria della commedia riducendone la comicità gastronomica.

Il famelico (*Servitore*, I, 14)

A ben vedere, la comicità gastronomica di Goldoni nel *Servitore* ha forti effetti paradigmatici: la trama seria della commedia viene ripetutamente interrotta, oppure perfino completamente arrestata. Il *Servitore* si basa sull'episodio dell'uccisione del fratello di Beatrice per mano del suo amante Florindo Aretusi. Si profila, inoltre, un secondo conflitto sanguinario tra Beatrice, travestita da uomo, e Silvio, il nuovo pretendente che, per amore – ma anche per ragioni d'onore –, vuole attenersi alla

promessa di matrimonio con l'amata Clarice. Questi intrecci melodrammatici vengono ripetutamente interrotti e posticipati da ampi intermezzi estemporanei incentrati su cibi e bevande, eseguiti da Arlecchino *alias* Truffaldino, e sui quali ci si sofferma in seguito.

In apertura vi è la scena del pane (I, 14). Il contesto è il seguente: Truffaldino, ora servitore dei signori Federigo Rosponi (ovvero Beatrice) e Florindo Aretusi, deve ritirare delle lettere dall'ufficio postale per entrambi i signori. Per errore, tuttavia, confonde le lettere dei suoi due padroni. Per questo motivo deve sigillare di nuovo la lettera destinata a Beatrice, che lui ha già aperto e letto, cosicché quest'ultima non si accorga di nulla:

TRUFFALDINO [...] Ho volontà de veder come me riesce sti do servizi. Vòi provar la me abilità. Sta lettera, che va a st'alter me padron, me despias de averghela da portar averta. M'inzegnerò de piegarla (*fa varie piegature cattive*). Adess mo bisogneria bollarla. Se savess come far! Ho vist la me siora nonna, che delle volte la bollava le lettere col pan mastegà. Voio provar (*tira fuori di tasca un pezzetto di pane*). Me despiase consumar sto tantin de pan; ma ghe vol pazenzia (*mastica un po' di pane per sigillare la lettera, ma non volendo l'inghiotte*). Oh diavolo! L'è andà zo. Bisogna mastegarghene un altro boccon (*fa lo stesso e l'inghiotte*). No gh'è remedio, la natura repugna. Me proverò un'altra volta (*mastica, come sopra. Vorrebbe inghiottir il pane, ma si trattiene, e con gran fatica se lo leva di bocca*). Oh, l'è vegnù. Bollerò la lettera (*la sigilla col pane*). Me par che la staga ben. Gran mi per far le cosse pulito! Oh, no m'arrecordava più del facchin. Camerada, vegni avanti, toli su el baul (*verso la scena*).⁵

In questa scena Truffaldino ci appare come un povero diavolo affamato che non ha mai abbastanza da mangiare e quindi conserva sempre in tasca un pezzetto di pane. Ha imparato dalla nonna il trucco di sigillare le lettere con il pane umido e ora vuole metterlo in pratica. Con Truffaldino siamo praticamente al punto zero della cucina italiana, anche se le tre principali attività fisiche che si compiono nell'atto del mangiare – masticare, salivare e inghiottire – sono molto presenti in questa scena; tra l'altro, entrambe le attività appaiono come gesti poco civili in termini di letteratura di costume. L'attenzione è rivolta esclusivamente all'alimento-base: il pane. La sua importanza esistenziale per Truffaldino si manifesta già nel solo fatto che il lessema ricorre per ben sei volte in questo discorso. Osservando più da vicino il contesto linguistico del lessema, si nota che questo è costantemente minimizzato: si parla di "un pezzetto di pane", "tantin di pan" o "un po' di pane", cioè di quantità minime. L'impressione è che Truffaldino voglia giustificare l'uso indebito del pane – il sigillo della lettera – con l'ausilio di questa strategia di minimizzazione linguistica, e in vista del suo perenne e smisurato appetito. E come si vede non riesce proprio a fare un uso anomalo del pezzo di pane, poiché ad ogni tentativo di

5 Goldoni (1979, 130).

suggellamento della lettera il ventre annuncia le sue pretese, portando Truffaldino a inghiottire il pane man mano che si inumidisce: lo spirito è pronto, ma la carne è debole. Il conflitto tra azione pianificata e addome riluttante rende la scena un classico lazzo. È una delle numerose azioni comiche costruite ‘parassitariamente’ sullo sfondo della trama della commedia e, in quanto sprazzi comici, offrono occasioni di risate. La lunghezza del testo, e in particolare la didascalia ‘condensata’, indicano il carattere speciale della scena.⁶

Nella cucina del diavolo (*Servitore*, II, 15)

Nella scena del pane, Truffaldino è ritratto come un povero diavolo che soffre la fame, un fatto che gli pone qualche problema. Dopotutto, è solo con se stesso che lui deve negoziare il suo personale conflitto negli obiettivi che si pone, ovvero il principio del piacere e la rinuncia agli istinti. Le sue decisioni fino a questo punto ancora non hanno portato a conseguenze dirette. Nella celebre scena del cameriera (II, 15), invece, Truffaldino si trova in un evidente dilemma a causa della sua *gula*. La discrezione nel dover servire due signori rappresenta già una sfida professionale, ma questo processo è reso ancora più difficile poiché Truffaldino, come nella scena del pane, fa fatica a dire di no quando mangia. Mentre lotta per controllare i suoi affetti, egli viene, invece, sopraffatto più e più volte dai suoi istinti. In sostanza, Truffaldino rovescia il processo di civilizzazione, e in pochi istanti polverizza i confini dell'imbarazzo e i limiti del pudore⁷ per ciò che concerne l'ambito delle buone maniere e dei costumi da adottare a tavola, faticosamente costruiti nel corso di 200 anni. Così facendo, Truffaldino, all'apice del divertimento, coinvolge il pubblico che, sollevato dal pesante fardello della civiltà, non riesce più a smettere di ridere.

I due signori di Truffaldino (in realtà gli amanti Beatrice e Florindo) vivono senza conoscersi nella stessa locanda, fatto che, per ovvie ragioni, costituisce uno speciale motivo di attrazione per lo spettatore, il quale, dotato di un vantaggio informativo rispetto ai personaggi, spera segretamente che gli amanti separati si ritrovino.⁸ Entrambi i signori vogliono cenare. I pasti nelle commedie di Goldoni aiutano il pubblico presente a teatro a collocare la scena attuale in un contesto spazio-temporale. Mentre in apertura si consuma la cioccolata come bevanda a colazione, il lessema “desinar” come qui nella scena II, 15 indica il pranzo e quindi

⁶ Per quanto riguarda il comico delle parole dialettali cfr. Scholler (2021).

⁷ In tedesco sono le “Peinlichkeitsschwellen” e le “Schamgrenzen” (cfr. Elias 1980).

⁸ Quanto all'economia informativa nel dramma cfr. Pfister (1988).

un *climax* di coinvolgimento, che poi cerca di risolversi nell'ultimo terzo del tempo della rappresentazione (in analogia al "tempo del discorso").

L'intera scena è perfettamente composta e segue le portate di un menù in otto parti "da galantomo", cioè alla maniera del signore di corte, come afferma Truffaldino: zuppa, bollito, *fracastor* ('fricandò', 'fricandeau', gulasch di vitello, in tedesco e francese anche 'ragù'), minestra, polpette, budino, arrosto, frutta.⁹

Facendo riferimento alla teoria della commedia di Warning, la trama nella scena in esame si può sintetizzare come segue: due nobili consumano un pranzo a più portate nella loro locanda prima del riposo pomeridiano. La lettura sintagmatica della scena si basa sul fatto che Truffaldino serve entrambi i gentiluomini. Il paradigma che nell'immediato pare dominante è costituito dal carattere 'difettoso' di Truffaldino: la sua mancanza di autocontrollo, la sua fissazione per il cibo, costituiscono un ostacolo ricorrente e si innestano 'parassitariamente' sullo sfondo della trama seria della commedia. Sono evidentemente 'parassitarie' le violazioni di quegli standard di civiltà che erano stati catalogati come regole nei libri di buone maniere nella *La République des Lettres* sin dai tempi di Erasmo da Rotterdam. In seguito al suo *De civitate morum puerilium* del 1530, fu pubblicata in Europa una serie di libri sulle regole del Galateo, nei quali le maniere a tavola e i costumi furono minuziosamente descritti e perfezionati fino alla metà del XVIII secolo. Se nel Medioevo toccare, assaggiare, appoggiare e annusare il cibo in tavola erano azioni comuni, e lo era persino soffiarsi il naso e sputare sulla tovaglia, dal Rinascimento in poi si sono stabilite soglie di imbarazzo sempre più alte e definiti nuovi confini del pudore, a partire dalle quali il sociologo tedesco Norbert Elias trae delle vere e proprie norme nella sua nota analisi del processo di civilizzazione, tra i quali rientra il più importante codice di comportamento italiano, il cosiddetto *Galateo*,¹⁰ che ancora oggi mantiene ampiamente il suo significato originario. In effetti, come il suo omologo tedesco, il *Knigge*,¹¹ l'etichetta *Galateo* è usata per indicare tutti i possibili standard di condotta, e rimane anche oggi nell'immaginario collettivo degli italiani. Il mutamento prescrittivo delle buone maniere da osservare a tavola va di pari passo con un accresciuto impulso all'autocontrollo, che – e questa è la dialettica della civiltà europea – ha dato origine, molto prima di Freud, a un nuovo tipo di disagio moderno nei confronti della civiltà.

Un contemporaneo di Goldoni, Immanuel Kant, esprime questo disagio nelle sue *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (it. *Idee per una storia generale con intenti cosmopoliti*) quando scrive: "Wir sind im hohen

⁹ Goldoni (1979, 160–165). In merito alla relazione fra cibo e classe sociale nel teatro di Goldoni cfr. Coyle (2006).

¹⁰ Cfr. Della Casa (1990).

¹¹ Cfr. Knigge (1788).

Grade durch Kunst und Wissenschaft kultiviert, wir sind zivilisiert bis zum Überlästigen, zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit”.¹² Questo aspetto di ‘sovraccarico’ della civiltà è incarnato nel *Servitore* di Goldoni dalla figura di due gentiluomini aristocratici, ai quali viene servito un menu complesso e di alta qualità, ma che è vanificato dalle continue violazioni della civiltà messe in atto da Truffaldino. L’ormai anacronistico Truffaldino intinge il dito nel fricandò (“assagia”), annusa il budino (“l’odor l’è prezioso”), estrae dalla tasca la forchetta per assaggiare (“tira fuori di tasca una forchetta”)¹³ – gesto che Elias descrive come una pratica obsoleta¹⁴ – mordicchia più volte il budino (“mangia”), risponde ai suoi padroni con la bocca piena (“risponde colla bocca piena”) e ruba il dolce (“Sto bodin me lo metto via per mi”)¹⁵. Questi *ridicula* si nutrono della negazione ostentata delle regole applicabili alla pratica gastronomica contemporanea, e formano un netto contrasto comico con l’alta cucina dei maestri nobili.

Con il dessert, un budino inglese, il difetto caratteriale di Truffaldino si manifesta in modo particolarmente eclatante. Stordito dalla vista e soprattutto dall’odore del cibo, egli rimane in seguito così fissato sul cibo da trascurare i suoi doveri ufficiali mettendosi nei guai. La fissazione compulsiva sul budino si nota già dalla frequente citazione del lessema (se ne contano sei esempi). Tuttavia, la comicità si manifesta appieno solo quando il testo viene realizzato teatralmente. Per esempio, nella famosa produzione di Giorgio Strehler il lessema ‘bodin’ ricorrente nel testo scenico è rafforzato dal repertorio del codice ottico presente nella messinscena, dell’oggetto teatrale, poiché sulla scena il budino sembra assumere una vita propria, fatto che scatena in Truffaldino ondate di eccitazione infantile.

Le azioni compensative di Truffaldino per assaggiare il budino si moltiplicano e si accelerano, creando la meccanica del *jack-in-the-box*, ovvero del pupazzo a molla, che conosciamo dallo studio del riso di Bergson.¹⁶ Non è quindi un caso che il cameriere lo descriva come un diavolo, alludendo naturalmente anche al passato arcaico della figura dell’Arlecchino: “Cameriere: Salta di qua, salta di là; è un diavolo costui”.¹⁷ Ma non solo: con il riferimento alla forma fisica di Truffaldino, si fa esplicito cenno allo svantaggio positivo di una parziale rigidità mentale. Posta in contrasto con la rigidità dei vecchi, Truffaldino riesce a sopperire al suo difetto caratteriale, in

12 Kant (1981, 44). “Siamo altamente istruiti attraverso l’arte e la scienza, siamo civilizzati fino al limite dell’eccesso, sovraccaricati di ogni sorta di grazia sociale e decenza”, traduzione di chi scrive.

13 Goldoni (1979, 126).

14 Cfr. Elias (1980, 70).

15 Goldoni (1979, 160–165).

16 Nel testo originale “le diable à ressort”. Cfr. Bergson (1995, 53).

17 Goldoni (1979, 165). Per quanto riguarda il nesso fra cibo, *gula* e il diavolo in cucina cfr. Bauer (1987).

particolare attraverso una sorprendente agilità fisica e, in parte, comunicativa. Oltre alla commedia di carattere, nella scena del servizio si aggiungono altri dispositivi tipici del riso, che spingono a vette sempre nuove l'intensità del piacere comico. Naturalmente, la struttura di base dell'azione sintagmatica vi contribuisce in modo decisivo. Si tratta, del resto, del principio bergsoniano di "interference des séries indépendentes",¹⁸ cioè della sovrapposizione di due storie indipendenti, ovvero quella di Beatrice e quella di Florindo. Le storie dei due protagonisti si intrecciano in questa scena gastronomica e si sovrappongono a più riprese, tanto che Truffaldino viene costantemente messo in imbarazzo fino a trovarsi in affanno, quasi senza fiato, come si evince anche dalla disposizione dei discorsi.

Oltre alla sovrapposizione di due comicità serie, troviamo anche il comico classico nella forma delle bastonate ("[Beatrice] gli dà un calcio"¹⁹) e nell'uso del dialetto: l'incolto Truffaldino dice "fracastor"²⁰ ('fratello Castore') invece di 'fricandeau', corruzione del nome francese di moda, che nelle traduzioni tedesche è reso con 'Frühkassier'²¹ e – a mio parere – molto abilmente con 'Frakossée'.²²

Il finale della scena mostra che Truffaldino è abbastanza intelligente, nonostante il suo fondamentale difetto di carattere e nonostante i difetti sopra elencati. Per una volta genera comicità non a sue spese: "Togo su el me bodin; evviva, l'ho superada, tutti i è contenti, no i vol alter, i è stadi servidi. Ho servido a tavola do padroni, e un non ha savudo dell'altro. Ma se ho servido per do, adess voio andar a magnar per quattro (parte)".²³

Vino, donna e sensibilità (*Servitore*, II, 17)

Anche se le due scene appena interpretate ci presentano Truffaldino come un povero diavolo, che ha qualcosa di rozzo e di incivile per via della sua fissazione ossessiva per il cibo, egli raggiunge tutti gli obiettivi autoimposti grazie alla sua furbizia e, non ultimo, al suo autocontrollo. Perlomeno riesce – seppur con difficoltà – a sigillare con il pane la lettera accidentalmente aperta e poi a servire i suoi due signori, nonostante i piatti seducenti che li si presentano di fronte. Que-

¹⁸ Bergson (1995, 73).

¹⁹ Goldoni (1979, 164).

²⁰ Goldoni (1979, 161).

²¹ Goldoni (1995, 123).

²² Goldoni (1996, 82).

²³ Goldoni (1979, 165).

sto fa sì che lui si possa sistemare abbastanza bene nella città cosmopolita e civilizzata di Venezia.

La valenza della *gula*, ultimamente tenuta sotto controllo da Truffaldino, può essere compresa ancora meglio se viene presa in considerazione una scena simile presente del noto film *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone. Come chiaramente riporta il titolo con cui l'estratto del film è pubblicato come *trailer*, questa scena riguarda il legame tra cibo e sessualità – una relazione storicamente ricca di tradizione che può rifarsi a una lunga serie di descrizioni di afrodisiaci, oppure di cibo messo in scena in combinazione col sesso. Nella scena in pasticceria le torte alla panna si presentano come seni femminili e sono considerate nel mondo newyorkese dei piccoli delinquenti come mezzo di pagamento 'delicato' per il sesso con Peggy: cosa che non avviene nella presente scena nella quale la *gula* trionfa sulla *luxuria*.

Nel *Servitore* di Goldoni, invece, il passaggio tra la brama di cibo e il sesso è molto più evidente, seppur con qualche deviazione. All'inizio dell'incontro tra Truffaldino e la serva Smeraldina – suo oggetto del desiderio – nella scena II, 17, la figura del servitore bergamasco è sempre la stessa: dopo un abbondante pasto 'parassitario' successivo alla scena della cameriera, saluta Smeraldina con una bottiglia di vino ("fiaschetto") in mano e le dice piuttosto sgarbatamente che si è riempito la pancia ("ho la panza piena") e che i suoi begli occhi sono perfetti per dessert ("per farne digerir").²⁴ L'uomo vorrebbe conquistare il suo oggetto del desiderio letteralmente a scopo di una migliore digestione, fatto con il quale Smeraldina non è d'accordo. Lei risponde invece con l'ironica osservazione che lui possiede davvero una grande grazia. Ma Truffaldino è veloce nella comprensione e abbastanza intelligente per decifrare all'istante l'ironico rifiuto. Mette subito da parte la bottiglia di vino come segno visibile e cambia strategia. D'ora in poi allinea quest'ultima alla nuova cultura contemporanea della sensibilità, che, attraverso gli scritti di Rousseau, i drammi di Marivaux e i romanzi di Richardson, aveva trionfalmente conquistato la penisola italiana al più tardi negli anni Cinquanta del Settecento.²⁵ I *white old men* dell'*Ancien Régime* e i loro lacchè sono denunciati negli scritti degli autori citati: i primi come sofisticati libertini, i secondi come demoni controllati dall'istinto. D'altra parte, verso la metà del secolo, sono richiesti uomini empatici, sensibili, 'vulnerabili'. Ed è proprio questa strada che Truffaldino percorre quando mette in scena un complesso gioco metateatrale all'interno della scena con Smeraldina, in cui prende le distanze dal suo ruolo ar-

²⁴ Goldoni (1979, 132).

²⁵ Quanto alla ricezione di Rousseau e alla moda della *sensibilité* cfr. Rota Ghibaudi (1961) Steindl (2002) e Oster (2008).

caico e si presenta come amante incredibilmente timido (“sospirando”, “vergognosetto”)²⁶, completamente sotto l’incantesimo dalle inibizioni sensibili. In altre parole: Truffaldino inizia la corsa come un lupo affamato per terminarla vittorioso come un pudico agnellino, se si vuole credere alle parole di Smeraldina: “Farebbe innamorare i sassi”²⁷. La bottiglia di vino messa da parte simboleggia così la trasformazione di Arlecchino, che, nonostante la sua ruvidità, emergeva già nella prima commedia *Il servitore di due padroni* come una figura parzialmente civilizzata, come un *parvenu*, e apparirà anche in nuovi contesti gastronomici in questo percorso verso successo.

La gastronomia morale (*Bottega II*, 20, 23, I, 1)

La commedia *La bottega del caffè*, rappresentata per la prima volta nel 1750 e pubblicata nel 1753, offre nuovi e differenti contesti gastronomici. A prima vista, la commedia è nella tradizione del *Servitore*: l’attenzione è ancora una volta posta sul primo e sul secondo servitore, Brighella detto Ridolfo e Arlecchino detto Trappola. Entrambe le figure di servizio sono attive anche nella gastronomia. Come Brighella nel *Servitore*, Ridolfo è titolare di un’attività gastronomica, e il secondo domestico, Trappola, è il suo dipendente. Continua, anche in questa seconda opera, la commedia arcaica e sessualizzante del cibo. All’unico pasto della commedia, al “pranzo”²⁸ nella ventesima scena del secondo atto, gli avvenimenti precipitano – in un ulteriore parallelo con il *Servitore* – e all’incirca a metà della trama della commedia, improvvisamente compaiono sulla scena le due mogli trascurate dai mariti scanzonati, Eugenio e Leandro. Eugenio, fortemente indebitato, per una volta ha vinto una partita clandestina e in questa scena invita a mangiare tutti i soggetti coinvolti. Trappola offre i suoi servizi per i noti motivi:

EUGENIO (*Dalla finestra*) Trappola, evviva.

TRAPPOLA Evviva. Hanno bisogno d’aiuto?

EUGENIO Vuoi venire a dar da bere?

TRAPPOLA Darò da bere, se mi daranno da mangiare.

EUGENIO Vieni, vieni, che mangerai.²⁹

²⁶ Goldoni (1979, 136).

²⁷ Goldoni (1979, 136).

²⁸ Goldoni (1984, 155).

²⁹ Goldoni (1984, 20).

Eugenio incarica l'Arlecchino detto Trappola di servire. Questi è d'accordo a condizione che riceva qualcosa da mangiare. Si inserisce in questa immagine della fame tradizionale il fatto che i camerieri del ristorante seguono Trappola con occhi d'aquila perché temono che nasconda il cibo: "Badate ai piatti, che non si attacchi sui nostri avanzi".³⁰ Il timore dei camerieri è giustificato: quando poco dopo si verificano scene convulse, Trappola approfitta della confusione e Goldoni gli regala una classica scena d'azione: "Con un tondino di roba in un tovagliuolo, salta da una finestra e fugge nella bottega del caffè".³¹ Tuttavia, nonostante l'audace salto dalla finestra e il furto di cibo, in questo caso si tratta di una mera citazione, che allude alle elaborate scappatelle gastronomiche del *Servitore*, cioè di puri avanzi amorali. Significativamente, nella scena del tavolo qui presentata non viene menzionato nessun tipo di cibo, e per buone ragioni. Il *focus* della commedia non è più incentrato sul ridicolo paradigmatico come nel *Servitore*, ma si è spostato sulla trama della commedia organizzata sintagmaticamente; e questa ha un carattere prevalentemente serio.

Come ci si spiega questo riorientamento? A prima vista a predominare sono i parallelismi. In analogia con il *Servitore*, la grande tavola da pranzo apparecchiata si trova all'incirca a metà della trama della commedia e assume quindi una funzione tradizionale, cronologica e di controllo dell'azione. Un altro parallelo riguarda i commensali: la tavola rotonda è composta solo da gentiluomini: "CAMERIERE Tre galantuomini. Uno il signor Eugenio, l'altro il signor Don Marzio, napolitano, ed il terzo il signor conte Leandro Ardenti".³² Ma contrariamente agli indaffarati uomini d'onore del *Servitore*, che vogliono rafforzarsi con un pasto prima della pausa pomeridiana, Eugenio e Leandro usano la convenzione del pranzo come pretesto per una lunga bevuta, che dovrebbe riunire vino, donna e canto. L'attenzione qui si sposta dai cibi ridicoli ai liquori spiritosi. Mentre il servitore Trappola se la cava con i piatti senza nome, Eugenio è più volte al centro dell'attenzione, bevendo sempre con la bottiglia di vino in mano ("col bicchiere di vino fuor della finestra"³³). Si rivolge a donne mascherate e le invita a un banchetto ("Signora maschera, alla sua salute").³⁴ mentre canta ("fa un brindisi a Vittoria, non conoscendola").³⁵ Principalmente, il terreno sarebbe dunque stato preparato per un culmine comico, ma le cose si sono rivelate molto diverse. Perché contrariamente al *Servitore*, gli avvenimenti sono messi in scena fino al

³⁰ Goldoni (1984, 20).

³¹ Goldoni (1984, 159).

³² Goldoni (1984, 159).

³³ Goldoni (1984, 157).

³⁴ Goldoni (1984, 157).

³⁵ Goldoni (1984, 157).

tragico. Come se non bastasse, la donna sconosciuta a cui si rivolge Eugenio si offende gravemente (“Signora maschera, se non vuol venire, non importa. Qui abbiamo qualche cosa meglio di lei”).³⁶ Come conseguenza, sua moglie Vittoria vuole uccidersi davanti ai suoi occhi. D'altra parte, solo l'alcol più forte aiuta, motivo per cui Ridolfo consiglia alla disperata Vittoria di bere la bevanda di moda, ‘rosolio’, come fosse una medicina. Ma lei non vuole inebriarsi e risponde energicamente: “No, datemi dell’acqua”,³⁷ una bevanda che meglio calza con la moglie innocente e sensibilissima, non da ultimo per motivi di decoro, ma ancor più per quanto segue: cioè, il processo di illuminazione e di riconciliazione per mezzo di una terapia lacrimevole.

Per quanto riguarda il mutamento delle figure dei servi e della loro gestione di cibi e bevande, questo processo di trasformazione può essere profilato ancora più chiaramente se, oltre al *Servitore*, si guarda ad un altro ipotesto della commedia *La bottega del caffè*, ovvero l'intermezzo *La bottega da caffè* del 1736. Quest'ultimo parla di un proprietario di un caffè completamente immorale di nome Narciso, che prima persuade Dorilla, una donna romana mascherata, a sposarlo, e poi la incoraggia a prostituirsi per derubare i loro ospiti ricchi, tra cui il giovane Zanetto. Per questo approccio Goldoni si serve di metafore provenienti dal mondo della cucina. L'ospite Zanetto deve essere spennato o scuoiato (“pelarlo”) come un pollo grasso (“pollastro”) e verrà poi buttato fuori dalla bottega (“impiantarlo”) con una bella rasata (“con bella rasa”). Quando Zanetto entra nel caffè, Narciso chiede alla sua compagna Dorilla di attuare il piano: “Podé pelarlo e torvene solazzo”.³⁸ Il lessema ‘solazzo’ è ambiguo e associa ancora una volta il mondo della cucina a quello del sesso: una donna da sollazzo è una cortigiana. D'altra parte, ‘essere sollazzo’ sta ad indicare anche il bersaglio del ridicolo, e non ultimo contiene il termine tecnico ‘lazzo’ e rimanda quindi al registro metateatrale della Commedia dell'Arte.³⁹

L'esposizione dell'intermezzo è improntata in particolar modo dal lessico gastronomico, come vediamo nella presentazione di Narciso stesso:

NARC.
 Ànemo, spiritosi,
 Disinvolti, graziosi,
 Ché per spazzar la nostra mercanzia
 Sora tutto ghe vuol galantaria.
 Via, brusè quel caffè.
 Mettèghe drento

³⁶ Goldoni (1984, 157).

³⁷ Goldoni (1984, 157).

³⁸ Goldoni (1736, I, 2).

³⁹ Sui significati di *solazzo* cfr. Folena (1993, s.v. *solazzo*).

Quattro grani de fava,
 E acciò chel para fresco,
 Mettèghe una porzion d'orzo tedesco.
 Per burlar i golosi
 Che impenisse de zuccaro la tazza,
 Bisogna ogni mattina
 El zuccaro misciar co la farina.
 Chi no fasse cussì, no viverave:
 Tanto fitto de casa e de bottega,
 Mobili, capital, garzoni e lumi
 Xe una spesa bestial; ma questo è 'l manco.
 Per sticcarla coi altri,
 Vestir in gala e gòder dei pacchietti,
 Ghe vuol dei gran caffè, dei gran trairetti.
 Se no fusse, gramazzi,
 La protezion de certe paronzine
 Che in bottega ne fa conversazion,
 Anderessimo tutti a tombolon.⁴⁰

Retoricamente parlando, la frase di Narciso è una apostrofe. Si rivolge al pubblico sofisticato della vivace repubblica aristocratica di Venezia, che conduce una vita galante nei caffè alla moda ('spiritosi / Disinvolti, graziosi'). Ma in realtà Narciso descrive la situazione precaria dei gestori dei caffè, che soffrono per gli alti costi di affitto e personale ('Tanto fitto'). Per sopravvivere, quindi, sono necessari trucchi e frodi amorali, in particolare frodi alimentari: fagioli di verdure ('grani de fava') invece di chicchi di caffè, caffè di malto ('orzo tedesco') invece di caffè, farina invece di zucchero ('El zuccaro misciar co la farina'). Infine, ma non per questo meno importante, il reddito può essere migliorato attraverso la prostituzione clandestina, e per di più il caffè andrebbe in bancarotta senza 'certe paronzine'. Il cinismo di Narciso disegna un quadro nerissimo di una città che il celebre vedutista contemporaneo Canaletto ha più di una volta magnificamente messo in scena. Ma il lato oscuro di questo quadro brillante alla Canaletto consiste nella concorrenza spietata, nei disordini politici, nell'instabilità sociale e nella pura paura esistenziale, almeno così dobbiamo interpretare la commedia nera dell'intermezzo di Goldoni.⁴¹

A proposito della commedia *La bottega del caffè*, possiamo affermare che Brighella *alias* Ridolfo non è più né il clown della Commedia dell'Arte durante le pause, né il magnaccia amorale della *Bottega da caffè* dell'intermezzo degli anni Trenta, bensì il conduttore di una gastronomia morale. Sebbene le commedie *Il*

⁴⁰ Goldoni (1736, I, 2).

⁴¹ Quanto alla dimensione economica del libretto goldoniano cfr. Emery (1985).

servitore e *La bottega* mostrino somiglianze strutturali, poiché il primo servitore Brighella *alias* Ridolfo svolge in entrambi i casi un doppio compito, questo compito non potrebbe essere più diverso. Il primo caso riguarda la messa in scena di acrobazie comiche, il secondo la prevenzione di due suicidi e la salvezza di due matrimoni. Come nel *Servitore* e nell'intermezzo, la gastronomia fa da sfondo scenico alla commedia riformata *La bottega del caffè*. A causa dell'orientamento etico, questo è già disposto spazialmente come un riformatorio illuminato. Abbiamo a che fare con uno spazio scenico in gran parte pubblico. Il caffè borghese di Ridolfo, dove regnano la buona educazione e il pudore, è al centro di una pubblica piazza,⁴² e a destra e a sinistra di essa si trovano i covi del vizio di Pandolfo e Lisaura, rispettivamente una bisca e un presunto bordello. La primissima apparizione del gestore del caffè, Ridolfo, sottolinea la moralizzazione goldoniana dell'ambiente gastronomico:

RIDOLFO Animo, figliuoli, portatevi bene; siate lesti e pronti a servir gli avventori con civiltà, con proprietà: perchè tante volte dipende il credito di una bottega dalla buona maniera di quei che servono.⁴³

L'ex servitore Brighella *alias* Ridolfo si presenta qui come un educatore illuminato, i cui tratti caratteriali sono in netto contrasto con il servitore di due padroni. A differenza di quest'ultimo, egli si trova al vertice della "civiltà", che, come la pulizia ("proprietà") è un prerequisito per il successo dell'attività commerciale. Non vanno dimenticate le "buone maniere" dei camerieri, forme di civiltà che contrastano nettamente con il caos della scena del servizio nel *Servitore*. L'antitesi di Ridolfo è il suo dipendente Trappola, che vorrebbe lavorare con trucchi e inganni.

RIDOLFO Oh via, andate a tostare il caffè, per farne una caffettiera di fresco.

TRAPPOLA Vi metto degli avanzi di ieri sera?

RIDOLFO No, fatelo buono.

TRAPPOLA Signor padrone, ho poca memoria. Quant'è che avete aperto bottega?

⁴² Secondo la *communis opinio*, questa piazza viene considerata uno spazio positivo nell'ottica illuminista, cioè un forum che incorpora simbolicamente la trasformazione strutturale dello spazio pubblico nel senso di Habermas (1961). Ma Goldoni va oltre anticipando già la dialettica dell'Illuminismo, visto che la sfera pubblica, lo spazio per eccellenza della cultura settecentesca, si trasforma – alla lunga – in un luogo di osservazione dell'apparato statale. È questa la direzione in cui va l'interpretazione brillante di Fajen (2013, 203–221).

⁴³ Goldoni (1984, 85).

RIDOLFO Lo sapete pure. Saranno incirca otto mesi.

TRAPPOLA È tempo da mutar costume.

RIDOLFO Come sarebbe a dire?

TRAPPOLA Quando si apre una bottega nuova, si fa il caffè perfetto. Dopo sei mesi al più, acqua calda e brodo lungo. (*parte*)

RIDOLFO È grazioso costui; spero che farà bene per la mia bottega, perché in quelle botteghe dove vi è qualcheduno che sappia fare il buffone, tutti corrono.⁴⁴

Anche in questa scena si incontrano nuovamente elementi e strutture amorali tipiche della Commedia dell'Arte tradizionale. Inoltre, i suggerimenti di Trappola riguardo alla frode alimentare ricordano fortemente il comportamento di Narciso dall'intermezzo. Ma queste tendenze amorali sono esplicitamente bloccate: la bevanda nuova e illuminante, cioè il caffè, rimanda a un nuovo pubblico che si era sviluppato a Venezia nel XVIII secolo, un pubblico che voleva essere preso in considerazione. Con i suoi suggerimenti per risparmiare il caffè in polvere ("degli avanzi di ieri sera", "brodo lungo"), Trappola evoca l'inquietante rovescio della concorrenza capitalista, che ha portato alla rovina molti caffè contemporanei e quindi ha imposto misure di razionalizzazione, ma Ridolfo proibisce categoricamente ogni tipo di frode ricorrendo alla legge di purezza ("fatelo buono"). Di conseguenza, Trappola può vivere i suoi impulsi amorali solo nel gioco di ruolo come buffone della gastronomia ("tutti corrono").

Dopo che il *parvenu* Ridolfo si è presentato nell'esposizione della commedia come un ristoratore d'onore borghese, il suo compito principale nel proseguo della storia sarà quello di ricondurre i viziosi mariti sulla via della virtù. L'ultimo atto gastronomico della *Bottega del caffè* ha luogo a metà della commedia, nella suddetta scena del pranzo, quando Ridolfo porge il già citato bicchiere d'acqua alla devastata Vittoria. In seguito, la commedia divertente si trasforma in una commedia seria. Il punto di riferimento non è più la risata, ma la compassione, perché le misure terapeutiche di Ridolfo evocano ripetutamente lacrime di sensibilità in tutte le persone coinvolte, e alla fine portano a un grande quadro di 'perdono reciproco'. In sintesi, possiamo affermare che la riforma goldoniana della commedia italiana va di pari passo con una corrispondente messa in scena della gastronomia.

Per il testo liminale *Il servitore di due padroni* si potrebbe fare una doppia diagnosi. Da un lato, Truffaldino è presentato come una figura di servitore gui-

⁴⁴ Goldoni (1984, 87).

data dall'istinto, in parte arcaica, che – spinta dalla fame, dalla *gula* e dalla *luxuria* – deve ripetutamente lottare con le esigenze del bassoventre. Così facendo, non è in grado di rispettare regole e costumi dello *state of the art*, ridicolizzando *nolens volens* il processo di civilizzazione. Allo stesso tempo, la diversità dei piatti elencati offre occasioni altrettanto varie per una commedia 'parassitaria', organizzata in modo paradigmatico. D'altra parte, il personaggio di Truffaldino preannuncia già la futura figura dell'arrampicatore sociale, perché riesce sempre all'ultimo momento a civilizzare il suo appetito attraverso azioni compensatorie comunicative in relazione al cibo e all'amore sessuale.

Nell'intermezzo *La bottega da caffè*, la figura del servo Narciso è assurta a diventare proprietario di un caffè. Ma Narciso è un personaggio nerissimo. La concorrenza capitalista spietata impone la manipolazione del cibo, e i potenziali ospiti sono concettualizzati con la metafora gastronomica del 'pollastro' che deve essere spennato e sventrato attraverso la prostituzione.

Infine, nella commedia riformata *La bottega del caffè*, entrambi gli 'ipopersonaggi' si incontrano e si incarnano in modo nuovo, ovvero nella figura dell'onorevole proprietario del caffè Ridolfo, che coltiva una gestione troppo corretta delle risorse gastronomiche della casa. Come nel *Servitore*, c'è un pasto di mezzogiorno nel mezzo dello spettacolo, ma la precedente varietà di piatti non viene mostrata sul palco. Come accenno alla commedia vecchio stile, viene brevemente menzionato solo Trappola, che ruba un pasto e riesce a fuggire dai camerieri. Vengono invece poste in primo piano le bevande spirituali, cioè, da un lato, vino e liquore come inebrianti per la comunità di signori depravati e, dall'altro, un bicchiere d'acqua, con l'aiuto del quale si avvia la terapia della ragione pura. Il caffè si rivela un'istituzione morale in cui, sotto la direzione del proprietario del caffè Ridolfo, i mariti viziosi vengono corretti e ricondotti alle loro mogli. Bertold Brecht una volta disse: "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral."⁴⁵ ("prima viene il cibo, poi viene la morale"). Nella gastronomia di Goldoni, invece, la moralità viene prima di tutto, e con essa solo caffè puro e acqua chiara.

Bibliografia

- Alonge, Roberto. *Goldoni. Dalla commedia d'arte al dramma borghese*. Milano: Garzanti 2004.
- Bauer, Gerd. "In Teufels Küche". *Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit*. A cura di Irmgard Bitsch, Trude Ehlert e Xenja von Ertzdorff. Sigmaringen: Thorbecke 1987, 127–142.
- Bergson, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF 1995 [1900].
- Brecht, Bertolt. *Stücke 2. Die Dreigroschenoper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

⁴⁵ Brecht (1988, 285).

- Coyle, Margaret Anne. *The Sauce is Better Than the Fish: The Use of Food to Signify Class in the Comedies of Carlo Goldoni 1737–1762*, 2006, <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3473> (10.03.2023).
- Della Casa, Giovanni. *Galateo ovvero De' costumi*. A cura di Emanuela Scarpa. Modena: Panini 1990 [1558].
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 voll. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 [1939].
- Emery, Ted A. "Da 'La bottega da caffè' a 'La bottega del caffè'. Le contraddizioni del mercato e la riforma goldoniana". *Studi goldoniani* 7 (1985), 46–59.
- Fajen, Robert. *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink 2013.
- Folena, Gianfranco. *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*. La Garangola: Padova 1993.
- Goldoni, Carlo. *La bottega da caffè*, 1736, https://vec.wikisource.org/wiki/La_bottega_da_caff%C3%A8 (01.03.2024).
- Goldoni, Carlo. "L'autore a chi legge". Goldoni, Carlo. *Arlecchino. Servitore di due padroni*. Milano: Rizzoli 1979 [1753], 95–99.
- Goldoni, Carlo. *La bottega del caffè*. Milano: Rizzoli 1984 [1753].
- Goldoni, Carlo. *Il servitore di due padroni. Der Diener zweier Herren*. Italienisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 1995.
- Goldoni, Carlo. *Diener zweier Herren*. Traduzione di Werner Buhss. Hamburg: Henschel Theaterverlag 1996.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied: Luchterhand 1961.
- Kant, Immanuel. "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht". Kant, Immanuel. *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*. Werkausgabe Vol. XI. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, 33–50.
- Knigge, Adolph von. *Über den Umgang mit Menschen*. Hannover: Schmidtsche Buchhandlung 1788.
- Mehnert, Henning. *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Oster, Angela. "Goldonis *La Pamela* und die (Wieder)Geburt des Komischen aus dem Geiste der Empfindsamkeit". *Ein europäischer Komödienautor. Carlo Goldoni zum 300. Geburtstag/Carlo Goldoni commediografo europeo nel terzo centenario della nascita*. A cura di Richard Schwaderer, Rita Unfer Lukoschik e Friedrich Wolfzettel. München: Meidenbauer 2008, 21–52.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink 1988 [1982].
- Rota Ghibaudi, Silvia. *La fortuna di Rousseau in Italia (1750–1815)*. Torino: Giappichelli 1961.
- Scholler, Dietrich. "Goldonis *Servitore di due padroni* in neuer Übersetzung". *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*. A cura di Olaf Müller e Elena Polledri. Heidelberg: Winter 2021, 161–170.
- Steindl, Elisabeth. *Pamela im Wandel. Carlo Goldonis Bearbeitungen des Romans Pamela: Or, Vitruv Reward von Samuel Richardson*. Frankfurt am Main et al.: Lang 2002.
- Warning, Rainer. "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie", in: *Das Komische*. A cura di Wolfgang Preisendanz e Rainer Warning. München: Fink 1976, 279–333.

