

Alice Petrocchi

SPADE, BASTONI E PISTOLESI.
LA RAPPRESENTAZIONE SCENICA DEL DUELLO
NELLE PRIME COMMEDIE GOLDONIANE (1738-1749)

Sinossi: Il presente contributo esamina il tema del duello nelle prime commedie di Carlo Goldoni, evidenziando come il topos, ereditato dalla tradizione della commedia dell'Arte e della commedia spagnola, subisca un rinnovamento grazie alla capacità dell'autore – che, fino al 1750, esercitò la professione di avvocato – di affrontare questioni centrali legate all'onore e alla natura delle offese. Il contributo si propone inoltre di individuare una sequenza rappresentativa codificata per la rappresentazione delle sfide presente nelle prime commedie. Le opere oggetto di studio includono: *L'uomo di mondo*, *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra* e *I due gemelli veneziani*.

Parole chiave: Goldoni, duello, onore, soddisfazione

Abstract: This contribution examines the theme of the duel in Carlo Goldoni's early comedies, highlighting how the topos, inherited from the tradition of the commedia dell'Arte and Spanish comedy, undergoes a renewal thanks to the ability of the author, who until 1750 practised the profession of lawyer, to deal with central issues related to honour and the nature of offences. The analysis also focuses on the identification of a codified representational sequence within the early comedies. The comedies under study include: *L'uomo di mondo*, *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra* and *I due gemelli veneziani*.

Keywords: Goldoni, duel, honour, request for satisfaction

Il topos classico del duello, già proprio della commedia dell'Arte e di quella spagnola,¹ si ripresenta nell'opera di Carlo Goldoni,² innovandosi grazie alla

¹ Per il «lazzo della disfida», cfr. N. CAPOZZA, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, D. Audino, Roma 2006, p. 234. Sulla presenza della commedia spagnola nel repertorio italiano, cfr. P. VESCOVO, «A quei tempi». *Spagnolismo e teatro all'italiana. Miti e stereotipi*, in *Ricerche sul teatro classico spagnolo, in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. Antonucci, S. Vuelta García, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 421-434.

² Tralascieremo la produzione per musica dell'autore, nella quale il duello riveste un ruolo

capacità che l'autore ha di sfruttarne le potenzialità narrative e, soprattutto, alla destrezza che egli dimostra nell'indugiare, con positivi esiti comici, sulle numerose contraddizioni che la pratica duellistica porta con sé, in sintonia con il dibattito illuminista, che, a partire dal dirompente trattato maffeiano *Della scienza chiamata cavalleresca*,³ pone le basi per un ripensamento della natura e della legittimità dei codici cavallereschi e si interroga su quell'«orribile labirinto» in cui il duellista si trova recluso, perso tra le strade indicate dalla «legge civile», dalla «religione» e dall'«onestà».⁴ Goldoni, che attende alla pratica forense fino al 1750 e che, fatta eccezione per la Pitteri, appone l'etichetta di mestiere sul frontespizio di tutte le sue edizioni,⁵ impiega il tema del duello con una spiccata sensibilità per le questioni legali e concettuali afferenti al concetto di onore e di onorabilità. Tali riflessioni si intensificano e si precisano attorno alla stagione teatrale del 1749-1750, quando sono proprio la critica del duello e la messa in questione dell'idea di riparazione dell'onore

importante; inoltre limiteremo l'analisi alle commedie rappresentate prima della stagione delle cosiddette *Sedici commedie nuove*. Segnaliamo la presenza del tema della «sfida» e del duello nelle seguenti commedie: *L'uomo di mondo*, *Il servitore di due padroni*, *Il frapattore*, *I due gemelli veneziani*, *La vedova scaltra*, *La putta onorata*, *Il cavaliere e la dama*, *L'erede fortunata*, *Il bugiardo*, *L'incognita*, *La donna stravagante*, *Il cavaliere di testa debole*, *L'apatista*, *La sposa sagace*, *Il Campiello*, *L'avventuriere onorato*, *La locandiera*, *La villeggiatura*, *Il Cavaliere e la dama*, *Le femmine puntigliose*, *La dama prudente*, *L'amante militare*, *Il filosofo inglese*, *Il vecchio bizzarro*, *L'impostore*, *La donna forte*, *L'osteria della posta*, *La donna sola*, *Pamela*, *Il ventaglio*.

³ S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre. Alla santità di nostro signore papa Clemente undecimo*, presso Francesco Gonzaga, Roma 1710. Sull'opera cfr. C. DONATI, *Scipione Maffei e la 'Scienza chiamata cavalleresca'. Saggio sull'ideologia nobiliare al principio del Settecento*, in «Rivista Storica Italiana», 90, 1978, pp. 30-71. Sulla trattatistica sull'onore nel Settecento, cfr. M. CAVINA, *L'educazione all'onore nella trattatistica nobiliare del Settecento*, in *Educare la nobiltà*, Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 18-19 giugno 2004), a cura di G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2005, pp. 43-52.

⁴ «Un'altra legge presiede al mondo ed è quell'opinione universale degli uomini che chiamasi onore [...]. Ho ricevuto un'offesa, la religione mi ordina di perdonare. La legge civile mi prescrive come debba far punire l'avversario dal giudice; l'onore ordina ch'io me ne vendichi col mio braccio: sono fra l'infamia, la prigionia, e il peccato! [...] Come condurrommi in quell'orribile labirinto?», P. VERRI, *Meditazioni sulla felicità*, Londra [Livorno 1763], p. 15.

⁵ Sul forte legame che intercorre tra la pratica di avvocato e l'opera cfr. C. COZZI, *Note su Carlo Goldoni, la società veneta e il suo diritto*, in *La società veneta e il suo diritto: saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto veneto nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 3-18; P. VESCOVO, *La "terza parte" in commedia. Goldoni, la procedura penale, la triangolazione mimetica*, in «Acta Histriae», XXII, 1, 2014, pp. 57-76; A. SANSÀ, *Carlo Goldoni «Avocat vénitien». Droit et théâtre à Venise au XVIII^e siècle*, Sorbonne Université presses, Paris 2023. Per l'attenta architettura delle edizioni goldoniane, cfr. R. TURCHI, *Le maschere di Goldoni*, Aracne, Roma 2017.

ad essere portate sulle scene, soprattutto in quelle commedie incentrate sulla critica dei vizi della nobiltà: nel *Cavaliere e la dama* (1749) – unica commedia goldoniana nella quale è presente un biglietto di sfida – un duello viene ricusato dallo specchiato Don Rodrigo, che fa appello alle leggi cavalleresche che dichiarano «infame il cavaliere duellista»;⁶ nelle *Femmine puntigliose* (1750) il saggio Pantalone sconsiglia a Don Florindo di «sfidare alla spada» il conte Onofrio colpevole di aver umiliato la moglie, poiché ritiene frutto di «pregiudizi, errori, pazzie» il credere che «un duello possa resarcir ogni offesa». La critica del duello interessa inoltre preoccupazioni di carattere pratico ed economico: in caso di uccisione, il duellante è sottoposto alla pena dell'esilio e, come notano alcuni personaggi femminili, alla confisca dei beni, compresi quelli dotali.⁷ A queste preoccupazioni di ordine finanziario si aggiungono poi i danni arrecati alla reputazione delle donne contese, le quali temono che le ragioni della sfida possano essere rese pubbliche.⁸

La chiarezza nella formulazione di una critica del duello va di pari passo però con l'assenza sulla scena di una sua rappresentazione: il 1750 determina in questo senso uno spartiacque. Se è vero che dopo questa data il tema del duello è presente ed è possibile rintracciarlo sino alla commedia veneziana scritta a Parigi, *Il ventaglio* (1764), altrettanto vero è che nelle commedie scritte a seguito dell'avvio della riforma, che prende avvio proprio nel 1750 con la *Prefazione* all'edizione Bettinelli e con il *Teatro comico*, non ritroviamo duelli in scena. Per sfide d'onore rappresentate nell'interezza del loro svolgimento e secondo un rituale codificato – dall'ingiuria all'ottenimento della soddisfazione – è infatti necessario condurre un'indagine tra le commedie scritte prima di tale data, nelle quali la sfida d'onore non solo sollecita riflessioni circa il concetto di onore e di soddisfazione, ma costituisce anche un elemento narrativo che consente di far progredire la vicenda e di caratterizzare i personaggi.

È importante sottolineare che la presenza di un codice ritualizzato risulta imprescindibile per la rappresentazione di un istituto come il duello, rigidamente normato. Affinché la resa scenica possa essere realistica ed evocare il

⁶ C. GOLDONI, *Il cavaliere e la dama*, III, 3. Per i testi delle commedie goldoniane si è fatto riferimento alla seguente edizione: ID., *Tutte le Opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1935², voll. 1-2.

⁷ «DONNA CLAUDIA: Oh, meschina me! Che sento mai! Se don Flaminio uccide il rivale, sarà esiliato come don Roberto; si confischeranno i suoi beni, ed io diverrò povera come donna Eleonora!», C. GOLDONI, *Il cavaliere e la dama*, III, 8.

⁸ «EULARIA: Dirà, chiunque avrà notizia del vostro duello, due rivali gelosi si son battuti per donna Eularia. Chi potrà giustificare, che donna Eularia non fosse impegnata né coll'un, né coll'altro? Pensate meglio al vostro dovere, alle mie convenienze, al carattere che sostenete. Siate più cauti, siate più cavalieri», C. GOLDONI, *La dama prudente*, II, 12.

significato simbolico e culturale nello spettatore, è dunque necessario che la sequenza ritualizzata si mantenga.⁹ Nelle commedie goldoniane tale schema è così riassumibile: a seguito di un'ingiuria subita, un personaggio manifesta la volontà di riparare all'affronto per mezzo di una sfida; tale intenzione è espressa mediante una formula che può essere verbale («Giuro al ciel», «Fuori», «A noi», «A me, temerario?» o gestuale («mette mano alla spada»). Successivamente, gli sfidanti si accertano di disporre di armi pari e adeguate, privilegiando le spade, simbolo di nobiltà e che ben si adattano al duello, rispetto ai legni, ai bastoni, ai pugnali o ai pistolesi (lungi pugnali), strumenti che sono associati alle classi inferiori e in quanto tali estranei alla pratica nobile della disfida. Stabilite le condizioni, gli sfidanti si spostano all'esterno delle abitazioni o delle mura cittadine per affrontarsi. L'esito dell'incontro viene commentato, specificando se il perdente abbia accettato la sconfitta, come si conviene a un cavaliere onorevole, o se stia invece covando propositi di vendetta.

Tale svolgimento sembra corrispondere a quelle «sfide improvvise» fatte per «punto d'onore» testimoniate dall'avvocato veneto Giuseppe Antonio Costantini nelle sue riflessioni apposte alla traduzione di *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle*:

In oggi non vi sono duelli appuntati con Cartelli, e Padrini; perché se avvi qualche pazzo, che faccia la disfida, d'ordinario lo sfidato se ne ride, e non l'accetta; nascono soltanto delle disfide improvvise, e queste non sono, che un residuo dell'antica barbarie. In questi attacchi entra sempre il punto d'onore, cosicchè se uno rifiutasse di por mano alla spada, chiamerebbesi disonorato.¹⁰

Il primo esempio di tale sfida è individuabile nell'*Uomo di mondo*, commedia a soggetto rappresentata da Goldoni nel 1738 al Teatro San Samuele con il titolo veneziano *Momolo cortesan* e riscritta successivamente per intero in occasione della pubblicazione a stampa. In questa commedia la sfida d'onore, fatta per difendere la donna promessa in sposa e, insieme a lei, l'onore della sua famiglia, ha la funzione di caratterizzare il personaggio, che, come

⁹ Su questo aspetto cfr. B. RONCHETTI, *Il duello come spettacolo. La teatralizzazione dello scontro singolare*, in «Europa Orientalis», XIX, 2, 2000, pp. 135-159.

¹⁰ G. A. COSTANTINI, *Riflessioni*, in *I caratteri di Teofrasto coi caratteri, o costumi di questo secolo del Sig. De La Bruyere, e la difesa di questo e de' suoi Caratteri fatta dal Sig. Costa. Il tutto tradotto dalla lingua Francese, ed illustrato con Riflessioni Critiche, e Morali adattate ai costumi correnti dall'Avvocato Giuseppe Antonio Costantini autore delle Lettere Critiche*, Tomo Quinto, Giambattista Novelli, Venezia 1758, p. 28.

dichiara lo stesso Goldoni, vuole essere «l'uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento»,¹¹ ossia un uomo che benché non possessore di onore innato, abbia le qualità dell'uomo nuovo e onesto di cui parla Maffei.¹²

La struttura della commedia è volta a sottolineare la cortesia del protagonista, e si articola nel confronto con il disonesto Ludro – nome che ben si presta al calembour *Ludro-ladro*, e con l'arrogante Ottavio che insidia Eleonora, promessa sposa di Momolo. Se la trama è semplice – Momolo, ancora giovane e dedito alle passioni, non è intenzionato a sposarsi per godere della «libertà» concesse dall'età, possiede le virtù del mercante onorato e civile ed è destinato a maturare e quindi sposare la promessa sposa Eleonora – complesso e stratificato risulta invece l'intreccio delle offese e delle ingiurie che portano ai due duelli presenti nella commedia. Una prima offesa giunge da Eleonora ed è rivolta allo «sguaiato» Ottavio, che molto trattiene del capitano spagnolo.¹³ Nonostante il divieto imposto dalla famiglia, Ottavio si è appostato alla finestra di Eleonora: la donna non solo nega il saluto al pretendente, ma chiude con forza la finestra, provocandone l'ira («Anche di più? Serrarmi la finestra in faccia? Non son chi sono, se non mi vendico»)¹⁴ Colpevole di tale ingiuria è, secondo Ottavio, Momolo, poiché promesso sposo della donna e in quanto tale capace di alienare le sue pretese di possesso. Prima però che egli possa vendicarsi con Momolo, sopraggiunge un nuovo motivo per richiedere soddisfazione; il fratello di Eleonora, Lucindo, rimprovera Ottavio per il fatto di trovarsi nuovamente sotto la finestra della donna, nonostante gli fosse stato chiaramente intimato di non sostarci. Ottavio ingiuria Lucindo e Momolo provocando l'ira del primo, il quale, mediante la formula di sfida («A me temerario») e mettendo mano alla spada («cacciando la spada»)¹⁵ dà avvio al duello.¹⁶ L'arrivo di Momolo sembra metter fine al combattimento («Alto, alto, fermève; tolè su el fodro, che i cani no ghe pissa drento»)¹⁷ anche se, nonostante sia inizialmente contrario allo scontro, cede nel momento in

¹¹ C. GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, in *L'uomo di mondo*.

¹² S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca* cit., p. 398.

¹³ Sulla fortuna del soldato spagnolo in commedia, cfr. M. PIERI, *Il soldato spagnolo in commedia nel '500: dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale*, in *Leyendas negras e leggende aeree*, a cura di M. G. Profeti, D. Pini, Alinea Editrice, Firenze 2011.

¹⁴ C. GOLDONI, *L'uomo di mondo*, I, 12.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

cui Ottavio formalmente lo invita alla sfida; è questa l'occasione per il giovane di dimostrare di essere un mercante onorato capace di «manizar la spada»:

MOMOLO: Voleu fenirla, o voleu che ve daga una sleppa? (*ad Ottavio*)

OTTAVIO: A me? Se non fosse viltà ferire un uomo disarmato, v'insegnerei a parlare. Provvedetevi di una spada. (*a Momolo*)

MOMOLO: Eh, sangue de diana. Lassè veder. (*leva la spada a Lucindo*) A vu sior bravazzo. (*si tirano con Ottavio, e Momolo lo disarma*)

OTTAVIO: Ah, maledetta fortuna!

MOMOLO: Tolè, sior, la vostra spada; andè da vostra sorella, e diseghe da parte mia, che se sto sior averà più ardir de vegnirla a insolentar, ghe lo inchiederò su la porta. (*a Lucindo*) E vu tolè el vostro speo; e andè a imparar avanti de metterve coi cortesani della mia sorte. (*ad Ottavio, dandogli la sua spada*).¹⁸

La rivalità tra i due personaggi non è però da considerarsi risolta: essa si trascina per tutta la commedia, interamente giocata su una costante sfida tra i due. Nella scena quinta del terzo atto, Momolo – il quale, come è stato notato, si mostra disinvolto nella pratica di malavitoso e possiede i caratteri del «bullo» della tradizione seicentesca¹⁹ – inizia a pensare che l'unico modo per non esser più infastidito da Ottavio sia ricorrere alla pura violenza fisica («Velo qua, per diana. Nol xe contento, se no lo fazzo spuar un poco de sangue»).²⁰ Il *topos* del duello riappare ora parodiato, con la funzione di mostrare come la violenza fisica possa avere la predominanza anche sull'onore e sulla superiorità data dall'appartenenza a una classe sociale superiore. L'incontro sfrutta il motivo del duello in chiave parodica: da un lato Ottavio utilizza le formule che rimandano all'onore e alla superiorità di classe, con parole e formule come «galantuomo», «A me?» «Non savè chi sono?», dall'altro lato Momolo risponde ironicamente sottolineando come la violenza possa più delle questioni d'onore («No savè chi son? Vel dirò mi chi son. Son uno, che se non anderè lontan da sti contorni, ve darà tante sberle, che ve farà saltar i denti fora de bocca»). Mette mano «ad un legno, che tiene attaccato alla cintola, sotto al ferrajuolo», e minaccia Ottavio, che fugge, ritenendo, secondo le norme cavalleresche, ignobile affrontare un uomo con un'arma «sì diseguale». ²¹

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. G. PADOAN, *L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità*, in *Putte, zanni, rusteghi: scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio, P. Vescovo, Longo, Ravenna 2001, pp. 11-44; G. GERON, *Goldoni libertino*, Mursia, Milano 1970; R. ALONGE, *Goldoni libertino: eros, violenza morte*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 5-16.

²⁰ C. GOLDONI, *L'uomo di mondo*, III, 5.

²¹ *Ibid.*

La rivalità tra i due conduce Momolo a sfoderare come arma la sua intelligenza. La terza carica di Ottavio, infatti, si presenta nella forma dell'invio di due bravi incaricati di bastonare l'avversario. Momolo mostra però astuzia da mercante rispondendo con la beffa: egli convince, dietro lauto compenso, i due bravi a riportare le bastonate al mittente. La natura dell'ingiuria diviene nuovo argomento di discussione: chi e perché può pretendere soddisfazione? Goldoni ricorre alla distinzione giuridica tra violenza come *via di fatto*, ossia come diretta verso una persona, e l'*intenzione* di ingiuriare, riconosciuta come ingiuria nel caso in cui essa sia provata. Momolo è stato offeso dall'«intenzione» di Ottavio, provata dalla confessione dei bravi stessi, mentre Ottavio per il «fatto», ossia le percosse ricevute. Momolo affronta e sconfigge ora l'avversario sul piano dell'argomentazione logica dimostrando come tali pretese di soddisfazione siano entrambe legittime e perciò si annullino a vicenda («Vu domandè sodisfazion del fatto, mi la pretendo per l'intenzion. Semo dal pari per la pretesa»).²²

Nella rappresentazione del duello, gran parte dell'effetto comico scaturisce dalla natura dell'offesa e dall'assurdità di certe pretese di soddisfazione; per questo motivo, l'autore insiste nel definire con precisione il motivo della disputa, accentuandone il carattere grottesco, come nel caso dell'*Uomo di mondo*, oppure giocando con piccole sottigliezze terminologiche o di legge, come avviene in una delle commedie goldoniane di maggior successo scenico, *Il servitore di due padroni* (1745). In questa commedia, scritta per Antonio Sacco e strutturata attorno agli equivoci generati da Truffaldino, il tema del duello ricorre più volte ed è strettamente legato alla vicenda principale che trova soluzione nello scioglimento della commedia: l'impedimento del matrimonio tra Clarice, figlia di Pantalone, e Silvio, figlio del Dottore, stabilito con regolare contratto avvenuto per stretta di mano e davanti a due testimoni.²³ A rovinare i piani dello sposalizio è il ritorno inaspettato di Federigo Rasponi, precedente promesso sposo di Clarice, creduto morto. Di fronte a tale riapparizione, Pantalone ritira la parola data. Si tratta in realtà di uno dei numerosi equivoci della commedia: Federigo è realmente deceduto in un duello con il fidanzato della sorella Beatrice, un particolare perturbante non presente nello scenario *Arlequin valet de deux maîtres* di Mandajors a cui l'opera si ispira.²⁴ Beatrice ha dunque preso le vesti del fratello per poter disporre del denaro che le spetta e per cercare il fidanzato, fuggito a seguito dell'omicidio

²² Ivi, III, 13.

²³ C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, I, 1.

²⁴ Cfr. P. VESCOVO, S. BONOMI, *Introduzione*, in C. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, a cura di P. Vescovo e S. Bonomi, Marsilio, Venezia 2020, p. 65.

commesso. Il secondo atto si apre con le disquisizioni di Silvio e del padre, il Dottore, attorno all'affronto subito e sulla necessità che Pantalone mantenga la parola data. Il dottore, pur comprendendo l'indignazione del figlio, rivolge a lui parole di ammonimento: non è decoroso lasciarsi sopraffare dall'ira né sfidare Pantalone dentro la sua stessa casa, poiché ciò violerebbe le convenzioni d'onore.²⁵ La discussione sull'affronto si approfondisce nella seconda scena: può ritenersi lecita la rescissione di un contratto dovuta al venir meno di quegli elementi che ne avevano giustificato la stipula, ovvero la morte di Federigo, oppure tale rescissione è da ritenersi un affronto? Quale contratto matrimoniale prevale tra i due stipulati? La scena è costruita intorno alla verbosità del dottore, che cesella il dialogo con massime e parole latine, da un lato, e alle incertezze di Pantalone. Il primo ritiene che il secondo contratto prevalga in virtù del consenso di Clarice, il secondo ritiene che il primo contratto prevalga in ragione della sua priorità cronologica. Il Dottore, nonostante le sue formulazioni, non riesce a far desistere Pantalone, e dalle argomentazioni logiche passa all'ingiuria:

DOTTORE: Gli sponsali contratti questa mattina fra la signora Clarice ed il mio figliuolo *coram testibus* non potevano essere sciolti da una semplice parola data da voi ad un altro. Mi darebbe l'animo colle ragioni di mio figliuolo render nullo ogni contratto e obbligar vostra figlia a prenderlo per marito; ma mi vergognerei d'avere in casa mia una nuora di così poca riputazione, una figlia di un uomo senza parola, come voi siete. Signor Pantalone, ricordatevi che l'avete fatta a me; che l'avete fatta alla casa Lombardi; verrà il tempo che forse me la dovrete pagare: si verrà il tempo: *omnia tempus habent*.²⁶

La collera domina ora la scena, spingendo Silvio ad accusare Pantalone di essere un «uomo senza parola, senza riputazione». I due si scambiano insulti, tacciandosi di viltà e di codardia, finché Silvio mette «mano alla spada», comunicando irrevocabilmente la volontà di sfidare l'offensore. Pantalone, che non ha radici nobili, è però privo dell'abilità e delle armi consone a un duello. Egli reagisce pertanto chiedendo aiuto e afferrando il pistolese per difendersi:

SILVIO: Sono dunque stabiliti gli sponsali della signora Clarice col signor Federigo?

²⁵ «Se l'huomo non per habito, ma da ira spinto oltraggia altrui di parole, com'è detto, volendo sprezzare per cotal via l'avversario, avvilisce se stesso con farsi ridicolo, e tutto lo sprezzo rivolge contra se stesso», F. ALBERGATI, *Trattato del signor Fabio Albergati del modo di ridurre à Pace l'inimicitie private*, Per Giacomo Dragondelli, Roma 1664, p. 583.

²⁶ C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, II, 2.

PANTALONE: Sior sì, stabiliti e conclusi.

SILVIO: Mi meraviglio che me lo diciate con tanta temerità. Uomo senza parola, senza riputazione.

PANTALONE: Come parlela, padron? Co un omo vecchio della mia sorte la tratta cussì?

SILVIO: Non so chi mi tenga, che non vi passi da parte a parte.

PANTALONE: No son miga una rana, padron. In casa mia se vien a far ste bulae?

SILVIO: Venite fuori di questa casa.

PANTALONE: Me maraveggio de ella, sior.

SILVIO: Fuori, se siete un uomo d'onore.

PANTALONE: Ai omeni della mia sorte se ghe porta rispetto.

SILVIO: Siete un vile, un codardo, un plebeo.

PANTALONE: Sè un tocco de temerario.

SILVIO: Eh, giuro al Cielo... (*mette mano alla spada*).

PANTALONE: Aiuto (*mette mano al pistolese*).²⁷

Per poter condurre il duello è necessaria la presenza di qualcuno che, grazie alla sua estrazione sociale, sappia difendersi con una spada. È infatti Beatrice, nelle vesti di Federigo, ad intervenire e a condurre il duello. Il fatto che il duello sia condotto da una donna, se da un lato richiama nello spettatore la grande tradizione epica, dall'altro genera un effetto comico nel mostrare la sopraffazione fisica di una donna su un uomo: il duello, il cui svolgimento è delegato agli attori per mezzo della didascalia, si conclude infatti con Beatrice che sovrasta fisicamente l'avversario, puntando verso di lui la spada.

Nei *Due gemelli veneziani* (1747) il duello si arricchisce ancor più esplicitamente di riferimenti letterari, coniugandosi al contempo con elementi del costume contemporaneo, attraverso l'inserimento della figura del cavalier servente o cicisbeo. Tale pratica, radicata nella figura del *Petit-maitre* francese, diffusasi in Italia tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, consisteva nel servizio di un giovane uomo che aveva il compito pubblico e dichiarato di vivere accanto alle donne sposate. La relazione cicisbeale non era percepita alla stregua di un adulterio, tanto che il servente veniva scelto dal marito, determinando di fatto un triangolo programmato e voluto.²⁸ La commedia in prosa, che vide Cesare D'Arbes interpretare il ruolo di entrambi i gemelli Zanetto e Tonino, porta in scena un duello tra due cavalieri serventi, Florindo e Lelio, entrambi desiderosi di servire Beatrice. Goldoni sfrutta la comicità che nasce, da un lato, dall'ambiguità della pratica cicisbeale, dall'altro dall'abbassamento

²⁷ Ivi, II, 3.

²⁸ Cfr. R. BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2008.

parodico del motivo. La contesa si svolge nel primo atto ed è anticipata dalla decima scena, nella quale Florindo si dichiara difensore di Beatrice, su richiesta del promesso sposo Tonino («Il signor Tonino a me v'ha indirizzata»). Lelio si propone a servizio di Beatrice, offrendole numerosi servigi («Calesse, cavalli, staffieri, lacchè, denari e quanto volete»),²⁹ un atteggiamento che produce effetti comici poiché la sua adulazione e il suo eccessivo zelo appaiono ridicoli nella loro esasperata deferenza. Se da un lato Florindo comunica con forza di esser lui l'incaricato di «custodire» la donna, tale ruolo non gli viene riconosciuto da Lelio, in virtù della giovane età («Lelio: Ci vogliono altre barbe»);³⁰ Lo scontro si inasprisce quando il vecchio libidinoso cerca di trascinare per la mano Beatrice («a che servono tante inutili cerimonie? Via andiamo»);³¹ La sfida si configura come un duello all'ultimo sangue:

FLORINDO: Abbiate creanza vi dico. (*gli dà una spinta*)

LELIO: A me questo? a me, temerario? a me, che uomo del mondo può vantarsi d'avermi guardato con occhio brusco, che non abbia anche pagato col sangue il soverchio suo ardire? Sai tu chi sono? Sono il marchese Lelio: signore di Monte Fresco; conte di Fonte Chiara; giurisdiscende di Selva Ombrosa. Ho più terre che tu non hai capelli in quella mal petinata parrucca: ed ho più centinaia di doppie che tu non ha avuto bastonate.

FLORINDO: Ed io credo che tu abbia più pazzie nel capo di quel che vi sieno arene nel mare e stelle nel cielo (Chi non lo conoscesse? Si vanta conte, marchese ed è nipote del Dottor Balanzoni (*da sé*)).

FLORINDO: Questa donna vien da me custodita: e se hai da pretendere da me, ti risponderà colla spada.

LELIO: Povero giovine! Tu vuoi morire, non è così?³²

Lelio, che adotta un comportamento violento e disonorevole, dissuade Florindo dal battersi, sostenendo che la vita è una sola, a differenza delle donne. Florindo si attiene però alle leggi cavalleresche e recita il copione del cavaliere ingiuriato. I gesti adottati durante lo scontro, a differenza di quelli visti precedentemente, vengono qui specificati in didascalia; il tema della nobiltà delle origini viene ora ridicolizzato per mezzo di Lelio, che esibisce un lessico e un attaccamento a valori nobiliari pur non avendone diritto per nascita:

²⁹ C. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, I, 11.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

FLORINDO: Stimo più della vita l'onore. O partite, o impugnate la spada. (*mette mano*)

LELIO: Non sei mio pari, non sei nobile, non mi vo' batter teco.

FLORINDO: O nobile, o plebeo, così si trattano i vili tuoi pari. (*gli dà una piattonata*)

LELIO: A me questo! Dei tutelari della mia nobiltà, assistetemi nel cimento. (*pone mano*)

FLORINDO: Ora vedremo la tua bravura. (*si battono*).³³

La scena successiva mostra l'esito del duello, con Lelio pronto a uccidere il rivale. A questo punto, interviene però il veneziano Tonino, che accampa il diritto di difendere l'onore dell'amico Florindo. Tonino ferma lo scontro pronunciando la locuzione di comando tipica dell'interruzione degli scontri militari («alto»),³⁴ che nell'ambito dei duelli verrà poi sostituita nell'Ottocento dall'«alt» pronunciato dai testimoni.³⁵ L'offesa da vendicare, secondo Tonino, è il fatto che Florindo sia disteso a terra e che il rivale stia approfittando di tale posizione per ucciderlo:

LELIO: ma qual è l'affronto ch'ho fatto a questo vostro sì grande amico?

TONINO: Ghe disé poco! manazzar un omo in terra? Ghe disé gnente, dirghe “muori” co l'è colegà? Via metté man a quella spada.³⁶

La critica sollevata da Tonino sembra essere priva di validità quando si esamina attentamente il contesto: il duello era stato concordato in precedenza con regole ben definite, stabilendo chiaramente che si sarebbe combattuto fino all'ultimo sangue. In questo contesto, la caduta di Florindo risulta essere una conseguenza diretta e inevitabile del combattimento stesso. Nonostante ciò, appare evidente come Tonino sia estraneo a queste logiche. Il secondo duello si articola infatti su un doppio registro, che vede da un lato Lelio impiegare le formule classiche («Giuro al ciel») e dall'altro Tonino deriderle («Ah giuro alla tera!»). Terminato lo scontro, l'onorato veneziano impartisce una lezione di onore a Lelio, negando di fatto la legittimità del duello all'ultimo sangue:

L'è disarmà e tanto me basta: vedéu come se tratta? No ve manazzo, no digo “muori”! Me basta l'onor d'averve vinto. Me basta la spada per memoria de sto

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, I, 12.

³⁵ Cfr. J. GELLI, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana*, Loescher & Seeber, Firenze 1886, p. 123.

³⁶ *Ibid.*

trionfo. Cioè la lama, che la guardia ve la mandarò a casa, acciò la podié vender e podié pagar al cerusico che ve caverà sangue per el spàsemo che avé abùo.³⁷

A sigillare la correttezza delle sue massime, Tonino appone alcuni versi tratti dalla *Gerusalemme liberata*: «Va' pur e per tua gloria basti / il poter dir che contro me pugnasti».³⁸

Non è soltanto la disponibilità a cimentarsi nel duello, ma anche l'atteggiamento assunto durante la sfida a conferire onorabilità ai contendenti. Ciò emerge con nettezza nella *Vedova scaltra* (1745), l'ultima, sebbene non per cronologia, delle commedie che qui analizzeremo. In questa commedia, l'autore sfrutta il fatto che il duello sia regolato da un codice d'onore ben definito e carico di significati precostituiti per delineare i tratti caratteriali dei personaggi, in base al loro modo di affrontare la sfida. Al centro della commedia c'è donna Rosaura, una vedova che vuole risposarsi e che deve scegliere tra quattro pretendenti, ognuno appartenente a una nazionalità diversa e caratterizzato dallo stereotipo legato alla propria provenienza. Il duello tra l'italiano e l'inglese viene condotto secondo le regole della cavalleria, in modo così scrupoloso da apparire comico. Dopo regolare quanto di sfida, i due si recano all'esterno e danno avvio al combattimento mediante la formula «A noi», unita al gesto della mano sulla spada.³⁹ I rivali decidono di comune accordo per un incontro al primo sangue. La didascalia non fornisce dettagli precisi sullo svolgimento del duello, ma informa che l'italiano rimane ferito a un braccio. Secondo i patti precedentemente presi, l'inglese si ritiene soddisfatto, con una freddezza che priva la scena di epicità.⁴⁰ Nel duello tra il pretendente francese e quello spagnolo, al contrario, la comicità nasce proprio dall'incapacità dei contendenti di rispettare le regole cavalleresche. Riprendendo un motivo classico della tradizione epico-eroica, Goldoni raffigura i due contendenti rinviare per ben tre volte il confronto a causa delle erotiche distrazioni architettate dalla stessa Rosaura, desiderosa di testare la fedeltà di tutti i pretendenti. Giunti alla conclusione di essere rivali, i due decidono di contendersi la donna nel «cimento» e a tal fine scelgono di dirigersi in un «luogo opportuno».⁴¹ Durante lo spostamento, però, il francese viene distratto

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VI, 32.

³⁹ C. GOLDONI, *La vedova scaltra*, III, 9.

⁴⁰ «CONTE: Ecco il sangue. Siete soddisfatto? MILORD: Sì (*ripono la spada*) CONTE: vado a farmi visitar la ferita», *ibid.*

⁴¹ *Ivi*, III, 5.

da una «bella donna», che viene così preferita al duello.⁴² Il secondo impedimento è ancora dovuto al comportamento del francese, che deve valutare se la dama che sembra volerlo – in realtà si tratta di Rosaura travestita – sia di suo gradimento. In quel caso potrà cedere Rosaura allo spagnolo. Per stipulare questo accordo, si appella alle leggi della cavalleria:

MONSIEUR: è lecito a' cavalieri il patteggiar col nemico.

DON ALVARO: le regole di cavalleria da noi si studiano prima dell'alfabeto.

Sentitevi, che ve l'accordo (*ripone la spada, e si ritira nella bottega*).⁴³

Il terzo e ultimo impedimento proviene infine dal comportamento dello spagnolo, che su richiesta di Rosaura – donna che sembra possedere le doti magiche capaci di distoglierlo dai suoi doveri cavallereschi e di allontanarlo dalla razionalità,⁴⁴ – interrompe nuovamente il duello, ponendo così come aveva fatto il francese la questione d'onore in secondo piano.

Dopo la metà del Settecento, pur persistendo in misura non trascurabile come tema nelle opere dell'autore, i duelli formalizzati e rappresentati secondo una precisa ritualità cessano progressivamente di trovare spazio sulla scena. L'interesse dell'autore, come anticipato, si sposta infatti verso la rappresentazione della critica del duello, delineandolo come oggetto di riflessione piuttosto che come elemento narrativo predominante. Il duello viene poi relegato al mondo della finzione piuttosto che a quello della realtà contemporanea. Emblematica, in questo senso, è l'affermazione contenuta nel *Ventaglio*, che sancisce il carattere anacronistico del duello alla spada, ponendolo al di fuori della realtà contemporanea:

CONTE: Che maniera di parlare è codesta (*si scalda*)

BARONE: E ne voglio soddisfazione.

CONTE: Da chi?

BARONE: Da voi.

CONTE: Come?

BARONE: Colla spada alla mano.

CONTE: Colla spada? Sono vent'anni che sono in questo villaggio, e che non adopero più la spada.⁴⁵

⁴² Ivi, III, 7.

⁴³ Ivi, III, 14.

⁴⁴ Ivi, III, 17.

⁴⁵ C. GOLDONI, *Il ventaglio*, II, 11.