

We fragmencie tym widać wyraźnie, że Goldoni w bardzo stanowczy sposób odcina się od tradycyjnie skonwencjonalizowanego użycia języka w komedii *dell'arte*, co najprawdopodobniej zarzucał mu Chiari. Cytowane przezeń wybiegi sceniczne (przekręcanie języka, zwłaszcza hiszpańskiego, francuskiego lub niemieckiego; udawanie języka obcego jedynie poprzez onomatopieczne naśladowanie intonacji i akcentu; stosowanie postaci *spalla*, która wzmacnia komizm postaci poprzez przekręcenie używanych przez nią słów obcych na podobnie brzmiące wulgarne słowa włoskie) to typowe elementy budowania komizmu słownego w komedii *dell'arte*, stosowane również przez dramaturgów tak zwanej „triady tokańskiej”²⁶. Goldoni świadomie używa uśrednionego języka – w ten sposób urealnia język postaci Zakochanych, czyni go jasnym i zrozumiałym dla wszystkich²⁷. Buduje komizm swoich postaci na charakterze dopełnionym poprzez styl wypowiedzi (Hiszpan używa stylu uroczystego, Francuz – pełnego galanterii, Anglik zaś – lakonicznego), zrywając z abstrakcyjną typowością postaci w komedii na rzecz coraz większego realizmu w przedstawianiu charakterów oraz scen z życia codziennego. Dramaturg wenecki w kolejnych swych utworach nada dialektowi rangę języka literackiego, czyniąc z niego ważny i nowatorski element swojej poetyki. Zerwie z tradycyjnym użyciem wielojęzyczności, pojmowanym jako podstawowy element budowania komizmu w *dell'arte*. Co istotne, w dalszej części swego tekstu polemicznego Goldoni odwołuje się do użycia konwencji teatralnej, odrzucając sugerowaną przez rywala nieco naiwną rekonstrukcję rzeczywistości:

„widzowie wyobrażają sobie, że słyszą je [postaci komedii] mówiące w swych ojczystych językach, tak należy też wyobrazić sobie w mojej komedii, że wszyscy mówią w swoim

języku przetłumaczonym na włoski; a to z wygody dla tych, co słuchają, i aby nie przedstawiać postaci mówiącej w sposób zniekształcony, ale też nie ośmieszać innych nacji²⁸.

I choć intryga komedii oparta jest na typowej dla *dell'arte* hierarchii ról, a postaci są nieco stereotypowe, to widać jasno, że Goldoni stara się stopniowo wprowadzać zmiany w warstwie językowej oraz w typologii postaci. Kolejne zarzuty przytaczane przez Prudenzia dotyczą zasady prawdopodobieństwa – krytycy zarzucają, że postać Rosauri biegle włada językami i nie daje się rozpoznać swoim amantom. Polisseno tłumaczy, iż strój oraz sposób zachowania, a także maska, która zmienia głos bohaterki, mogą oszukać mężczyzn rywalizujących o jej względy. Co do języka, powołuje się na wcześniejsze ustalenia. Broni się również przed zarzutami o nieumiejętne przedstawienie charakterów w swoim utworze, krytykując parodię rywala. Goldoni dostrzega ekonomiczne podłoże rywalizacji między teatrami, zauważa, że tak naprawdę walka toczy się o widza, a więc o wpływy do kasy impresariów. Skarży się także na niestałość widzów weneckich, którzy podążają jedynie za nowinkami oraz za skandalem („To niestety prawda: podoba się, gdy źle się o kimś mówi, a są i tacy, co namawiają się z oszczercami i obmawiają te same rzeczy, które wcześniej wychwalali²⁹). Mimo to odwołuje się do publiczności właśnie jako jedyne go trybunału, który może oceniać utwory pisane na scenę. Od władzy domaga się jednak zakazu wystawiania parodii innych utworów: „połóżcie kres na czas tym nadużyciom. Mówić źle w jednym teatrze o drugim, znieważać jednych komediantów przez drugich to sprawki szarlatanów, a jeśli rzecz dalej postępować będzie w takim tempie, to teatry staną się pęgierzami³⁰.

Nie znamy tekstu *Szkoły wdów* Chiariego – nigdy nie został opublikowany przez autora. I choć wydał on dwutomo-