

LA CARRIERA DI ARLECCHINO
nei TEATRI DI GOLDONI, CHIARI, GOZZI

AM 1968 C 94

conferenza
Milano, ottobre 1988

Ridimensionare del Titolo.

Fra le Maschere scelte di Arlecchino,
la Maschera più irriducibile, la più definita nel
carattere, quasi forse una persona viva
che può passare da un testo a un altro, da
un autore a un altro restando sempre
riconoscibile, restando sempre Arlecchino.

Se si pensa che i due maestri di Goldoni
sono il Teatro e il Mondo, e nel secondo che
la novità della Riforma, portate cioè sul palcoscenico
la società borghese del suo tempo, si capisce come
Arlecchino sia, in un certo senso, l'antipolo
di Gold.

C'è chi polemizza delle origini del titolo di Arl.,
ma è certo che questa Maschera viene da
un altro Mondo: se non proprio dall'Inferno,
certo dalle Vallate de Bp.

In questa sua esponente la fonte della sua (2)
comicità.

Nel mondo borpese, infatti, Art. rappresenta
l'innocenza fertile della Natura.

In due cit. goldoniane una sua copia d'identità:

"Notio - Animo, amico, che cosa avete?"

Art. - Feme.

Not. - Chi siete?

Art. - Feme.

Not. - Che nome avete?

Art. - Feme.

Not. - Chi vi ha serrato la dentata?

Art. - Feme.

Not. - Costui non vuol parlare. Leggete bene, e conducetelo
a Corte.

Art. - (Gridando fame, fame, si lancia dai birri strascinar via)

una copia d'identità che non ha nulla a che fare con l'empirico:
(L'Uomo pendente, ¹⁷³⁸ III, 15):
"Caro signor nodoso - dice Traccespino in un'altra commedia -
perché un metti el vostro nome, che porti proprio peste
de testimonio?" (La Madre amorosa, ¹⁷⁵⁴ I, 7): una battuta
che fulminante che distrugge tutta la burrasca -

Naturalmente ad Art. non può difendersi dalle
regole di quest mondo borpese che scellumbli
senza discutere: proprio perché viene dalla Natura,
è abituato a riconoscere il Ditt di chi è più forte.

METTERE
DATE
COMEDIA

] " Besice - Vieni qui, senti.

Alecchin - Suo pua.

Beati - (Giovanni?) (piu ad Alecchin)

Art. - Sione n°.

Beati - (L'ha detto io). (2-21)
Beati - (Gianni, si di veruno con le donne?) (piu ad Alecchin)

Art. - Sione n°.

Art. - (Ah, il cuore me l'ha detto). (2-21)
Elem. - E vero che fanno il lapis philosophorum? (" " ")

Art. - Sione n°.

Elem. - (Eh, io lo so). (2-21)
Conthina - (Lo cervello mi presta tutto?) (" " ")

Art. - Sione n°.

Art. - (Semplice ha detto la verità). (2-21)

Art. - (A dir sempre de n°, u d- prest a tutti). (2-21)

Elem. - Dite, Alecchin. Mio marito l'avete veduto?

Art. - Sione n°.

Elem. - E ora è morto a casa?

Art. - Sione n°. (Sempre de n°, finché vivo). (2-21, a parte)

(La donna curiosa, 1753, I, 7)

In T. Art. : l'arte dei latt'.

Nel Mondo, il mestiere del mezan, compito
tradizionale affidato al servo.

Il mestiere del servo ben si addice al carattere
possessivo di Art. e come servo è quasi sempre
indicato nell'elenco dei pers. pld. -

(5)

Ma se poi nell'elenco dei
personaggi sono indicati rapporti di parentela, questi sembrano
sottolineare il fatto che Arlecchino-Truffaldino vive alle spalle
dei familiari, sempre pronto a fare il suo mestiere di "mezan":
in questo senso, nell'Uomo di mondo, è precisato che Truffaldino
è "fratello di Smeraldina" lavandaia; nella Putta onorata Arlec-
chino, "baticchio da forza" (I, 3), è "marito di Catto", pure lavan-
daia nel Posta fanatico, è "fratello di Corallina".

Nella Com. classicista e nella C. D. A. il servo
spettava il compito di condurre a buon porto gli affari
del padrone. L'Atene si rivolge in questo
e si distingue per la sua eccezionalità:
la donna inventata del servo dove, infatti,
brillare per astuzia e invenzione (basta alla Mendregh).

Ma col passaggio dal Teatro al Mondo attual
dalla Riforma pld. anche il mestiere del ruffiano
cambia: anche i suoi caratteri: nel Mondo borghese
i mestieri suoi, per così dire, proibitivi, e
si privatizzano: in cert senso, dalle Pietre
alle Camere borghesi.

~~La commedia dell'arte in Goldoni e il teatro al mondo~~
~~Il rapporto fra Goldoni e la Commedia dell'arte è così comprensivo~~
~~che si potrebbe all'incirca tradurlo, con termini goldoniani, nel~~
~~rapporto fra Mondo e Teatro; dove il Mondo rappresenta grosso modo,~~
~~una volta trasferito sulla scena, la novità, e cioè la poesia, mentre~~
~~il Teatro rappresenta la tradizione, e cioè il mestiere.~~

Il rapporto fra Goldoni e la Commedia dell'arte è così comprensivo che si potrebbe all'incirca tradurlo, con termini goldoniani, nel rapporto fra Mondo e Teatro; dove il Mondo rappresenta grosso modo, una volta trasferito sulla scena, la novità, e cioè la poesia, mentre il Teatro rappresenta la tradizione, e cioè il mestiere.

Dentro questo rapporto è allora tracciabile una carriera delle maschere dal Teatro al Mondo, dal linguaggio "impressivo" dell'effetto al linguaggio "espressivo" del personaggio; ~~tenendo ben fermo~~

Fra le commedie di cui ho av^{uto} diretta esperienza teatrale ho scelto, per tracciare una carriera di Arlecchino dal Teatro al Mondo, i Pettegolezzi delle donne e le Donne gelose, ~~notte~~

^{La 1^a} questa commedia, infatti, che tuttavia Goldoni riteneva degna di traduzione "in toscano" per essere "forse la più regolare, e (...) la più ragionevolmente condotta", ha in realtà una

duplice struttura, come certe commedie del tardo Rinascimento: da una parte sta il dramma, le scene rappresentate direttamente nella forma del "dialogo assoluto" (^{Peter Szondi} ^{Teoria del dramma moderno}), i veri e propri pettegolezzi; dall'altra il romanzo, nella forma epica del racconto, che per buona parte si svolge fuori scena, la commedia che "si governa" secondo l'"ordine antico" dei "figliuoli perduti, figliuole ritrovate" (^{Andrea Zaccaria, Padova} Calmo); in termini goldoniani, Mondo e Teatro; e queste

~~Il Teatro e il Mondo, nelle loro distinte strutture, sono~~
chiaramente rispecchiate dai diversi linguaggi - il veneziano delle popolane, col suo peso quasi tangibile, fisico (basti la traduzione del velenoso "femmine" di Eleonora nell'orgoglioso "femena" di Catterina (I°, 2); l'artificioso toscano delle dame, ~~le~~ "lustrissime de favetta" nel giudizio di Sgualda (I°, 2); i linguaggi specialistici delle maschere e dei "caricati" ex

Spetta proprio ad Arlecchino sottolineare la parentela, al di là delle apparenze, dei due linguaggi, quello della C. I. A. e quello dei "caricati", cioè dei personaggi sono caricature del Mondo: in una ^{delle due} ^{quasi identiche} ~~vece~~ in cui deve annunziare l'arrivo del suo padrone Felio a Bechica ed Eleonora, una "caricata" e l'altra "romana", che mostra all'incirca lo st

Arlecchin's Stasera inizia con un vero e proprio lazzo: "O de casa!

Chi è? Se pel entrar? La resti servida. Grazie. Servitar umilissimo": velocissimamente Arlecchine fa due parti, riassumendo buffonescamente, con due voci, i toni e i gesti della conversazione di quel Mendo cui appartiene il suo "caricate" padrone.

E', questa, una conversazione che può trasmettere ormai un solo, convenzionale messaggio: l'appartenenza alla stessa *classe* *sociale* *classe sociale* società: una società che si identifica col suo abito e che perciò ha vita esclusivamente teatrale, "caricata", appunto, per usare il termine con il quale Goldoni *indica anche* caratterizza Lelio. E non per nulla Arlecchine, illetterato, ma uomo di teatro, può così efficacemente coglierne il senso.

Così, nei Pettegelezzi, Arlecchine non fa coppia con Pantaleno, ormai passate al Mendo, ma con Lelio, che ha fatto il cammino inverse, dal Mendo al Teatro. Anche la scena in cui si incontrano padrone e serve (III, 9) è un luogo comune teatrale: il serve affamato, il padrone innamorato, due pene che ne classificano la diversa origine sociale. Ma questa nascita appartiene al Mendo ^{solo} nel senso che i religiosi danno a questa parola dopo aver prese i veti: ~~in modo analogo~~ Lelio e Arlecchine, entrando in Arte, hanno ^{infatti} lasciate per sempre alle loro spalle il Mendo, e quando recitano non rimandano a nulla fuori dal Teatro, non vogliono essere presi sul serio, ma sono riconosciuti dal Pubblico come due attori che fanno il loro mestiere, colleghi in ruoli diversi.

Le battute, nei due distinti registri, si ripercuotono come un'E eco che ricorda certi effetti musicali:

« Lelio - Sfortuna ingrata!

Arlecchine - Sorte traditora!

Lelio - Un uomo del merite mie dalle femmine sarà deriso?

Arlecchine - Un nome della mia sorte merirà dalla fame? »;

e così avanti, col lazzo di Arlecchine che vuol battere alla porta dell' osteria, ^e di Lelio che vuole fargli battere alla porta dell' amata, e la prevedibile conclusione: " Qua i ha response, sette vu, qua l'è a morte, drente mi. Vu conselve i occhi, mi ne conselerò el nase, perché né vu, né mi, non avemo un quattrin da conselar el nestre appetito." (III. 10).

Sono come, queste due Arlecchini, che appartengono
al repertorio degli stori dell'Arte, tant che, con
poche varianti, spesso si ritrovano anche nel
Chiese. (9)

Si può dire dunque che Goldoni, quando nei Settecento
interviene l'Arlecchino, si limiti a mettere in bella la
Commedia dell'Arte; un Maestro che ormai si può solo citare,
proprio perché espunte dal contesto realistico del Mondo.

Alexander von...
~~...~~

24/66

(10)

~~...~~
~~...~~
~~...~~

* * *
Opposto è il caso dell'Arlecchino delle Donne Gelose, che hanno struttura completamente diversa. Goldoni, nella sua Prefazione, dice che si tratta di una "Commedia veneziana, venezianissima", alludendo non solo alla "nostra lingua", ma anche al "costume nostro"; e con queste parole si supera il concetto di colore, si allude a un Mondo che ha ormai raggiunto piena autonomia e non ha più bisogno di rapporti estranei col Teatro. Le Donne Gelose sono in tal modo perfettamente unitarie: non ci sono strutture diverse, né piani diversi; lo stesso passaggio dall'ambiente veneziano popolare dei Pettegolezzi all'ambiente di piccoli borghesi negozianti ^e artigiani comporta un'attenuazione delle punte più espressionistiche del ^{dialetto} linguaggio, che si articolano nei toni piuttosto della conversazione che del pettegolezzo, ~~sebbene pettegolezzi,~~ ^{naturalmente,} ~~se ne facciano,~~ e nel momento dell'ira pessa scappare a Siora Lucrezia un "cospetto de diana de dia..." - "Oe, senti come che la cospettizza!" - un "Sia maledetto..." - "Oe, la biastema." - (II, 20), ed anche uno "scagazzera" (II, 31).

Non è, naturalmente, un mondo uniforme, ma i rapporti non sono più cercati fra Mondo e Teatro, ma all'interno dello stesso Mondo, e in particolare nel paragone fra la Vedova Lucrezia che, magari con piccoli imbrogli, si arrangia da sola, approfittando dell'occasione che la Fortuna ^{le} ha offerto per esercitare la sua Virtù - "nissun me ne dà" (I, 6) - e le due maritate, siora Giulia e siora Tonina, con il rinforzo delle putte aspiranti mogli Orsetta e Chiaretta, che vedono nel marito, tradizionalmente, il loro capitale.

Così la commedia, che nel titolo sembra alludere all'amore - ma di erotismo ce n'è ben poco: Lucrezia è sempre stata "un poco rusteghetta" col marito (I, 6); Siora Giulia e Siora Tonina sembrano preoccupate più che altro della perdita economica - "e mio mario xe de quelli che li butta via co la payla" (I, 2) - , si risolve nella commedia dei bezzi, non ancora considerati corrottori della Natura, indizio della cattiva coscienza della borghesia, divenuta, nell'Ottocento, classe conservatrice o reazionaria: "Ciò che è mio mediante il denaro (...) questo sono io (...). Io sono brutto, ma posso

22
67
11

comprarmi la donna più bella. Quindi non sono brutto, perchè l'effetto della bruttezza, la sua forza repellente è distrutta dal denaro" (Marx^{Karl}, Manoscritti economico-filosofici del 1844).

Goldoni è all'incirca d'accordo, ma con tutt'altro tono, ottimistico e non pessimistico: ecco come la vedova Lugrezia prende congedo dal suo pubblico: "Passando i anni, passa la bellezza, / Ma de tutto ghe xe, co ghe xe bezzì. / Una povera donna se desprezza; / Ma quando la ghe n'ha, se ghe fa i vezzi. / Che i sia per interesse, o per amor, / Se accetta tutto, e se consola el cuor". Nel Settecento i soldi, filosofia incarnata dei borghesi, hanno ancora un valore progressista, correggono la Natura nel senso dell'eguaglianza che è, per gli illuministi, la legge stessa della Natura; e se è un'eguaglianza di ripiego, e non è a disposizione di tutti, è pur sempre meglio di niente, e ad ogni modo è legittima speranza per gli uomini di buona volontà.

E' un finale, questo delle Donne Gelose, fra i più belli di Goldoni, che quasi sempre chiude con le leggi prestabilite del Teatro - e quindi con moderata prudenza - le stupende aperture suggerite dal Mondo; ed è un bel finale proprio perchè trovato durante la commedia, proprio perchè appartiene al Mondo e ne approfondisce la critica.

Cosa ci fa in questo Mondo Arlecchino, in questa commedia dove è l'unica volta che non abbia la compagnia e il sostegno di qualche altra maschera? Non può far altro, evidentemente, che adeguarsi alla società in cui si trova, prendere a modello la piccola borghesia, cercare d'introdursi: "Procuro anca mi de farne merito col me mestier. El medego se introduse in te le case visitando qualche ammalà. L'avvocato per occasion de qualche lite. El mercante dando in credenza la so mercanzia. I poeti coi soneti. I signori grandi co la protezion. E mi me introdugo fazendo el fachin." (I, 8).

L'originaria amoralità di Arlecchino mezzano - "La vede ben che anca questo l'è un mestier, che se unisse perfettamente a quel del fachin" -, materialisticamente estraneo alla moralità borghese - "Centomille parole le pesa manco de un sacco de farina"; "La mia premura l'è che la voia ben a mi, e no m'importa che la voia ben a un altro" - per così dire si nobilita, da una parte, con la rivendicazione di una certa ^{a professionale} dignità personale - "Perché fazzo el fachin, no m'ha da piaser una bella donna? Mo coss'elo el fachin? Elo fatto de carne de aseno?" -, dall'altra, con l'esempio che viene dall'alto: "Lo fa un

lustrissimo, e no lo pol far un facchin?":che è appunto la strada praticata da Brighella. In termini filosofici, Arlecchino giustifica moralmente il suo comunismo naturale - "la mia premura l'è che la voia ben a mi, e no m'importa che la voia ben a un altro" - col comunismo sociale: "Hualtri facchini, che praticemo in certe case ricche, vedemo tutto, savemo come la va... Lo fa un lustrissimo, e no lo pol far un facchin?"

no e gli fanno pagar caro l'apprendistato: Sior Baseggio, il cortesan della Commedia, dopo aver puntualizzato le differenze insuperabili fra Arlecchino e ^{siora} Donna Lugrezia, meta delle sue aspirazioni - "Ma vu sè un facchin. Cossa v'ala da piaser o da despiaser"; "No digo che no la ve possa piaser, ma ela la xe quel che la xe, e vu sè quel che sè" (I,8) - sembra godere, nella fine della scena, a costringere sadicamente Arlecchino dentro la sua parte di Maschera, a mendicare la mancia per il suo ruolo di ruffiano:

"Arlecchino - Me par che la vegna. Vòlela parlar ela, o vòlela che parla mi?

Baseggio - No, no, quel che g'ho da dir, ghe lo posso dir anca mi.

Arlecchino - Vòlela restar sola, o vòlela che ghe sia anca mi?

Baseggio - Co la vien, voggio restar solo.

Arlecchino - Donca la me manda via?

Baseggio - Via, andè.

Arlecchino - No posso miga andar, se no la me manda.

Baseggio - Andè, che ve mando.

Arlecchino - No basta.

Baseggio - Ma cossa ghe vol?

Arlecchino - Bisogna mandarme a far qualcosa.

Baseggio - Ma cossa?

Arlecchino - Per esempio, mandarme a comprar del tabacco, mandarme alla posta, mandarme al caffè.

Baseggio - Via, andè a tor del tabacco.

Arlecchino - La me favorissa i denari.

Baseggio - Tolè sta lirazza.

Arlecchino - Bravo! Vago a tor el tabacco, e acciò che el sia fresco, lo fasso pestar, e no vegno se no l'è pestà. (parte) "X".

E' certo un duetto da Commedia dell'Arte, con Baseggio che finge di non capire dove vuol parare Arlecchino; ma il diverso peso di Arlecchino, che sotto il volto ha rivelato la sua faccia d'uomo, dà alla scena un sapore e uno spessore reale. Anche il mestiere di Arlecchino è quello solito di facchino; ma qui non si tratta più di un generico attributo della Maschera, ma del mestiere vero di un uomo: in un monologo sospeso fra Teatro e Mondo, Arlecchino

13 24 89

è cosciente di questa differenza, non vuole essere appiattito nella maschera di chi fa ^{il suo} lo stesso mestiere, ci tiene a distinguersi dagli altri facchini, è già, in un certo senso, un libero professionista: "Ho fatto la mia zornada, no vôi vadagnar altro. Vôi andar a véder se siora Lugrezia ha bisogno de gnente. I altri facchini i va la sera a far codega. Mi mo no me ne degno. Son un omo civil, e ghe scommettaria la testa, che me mader per far un fiol nobil, l'ha tolt in pre-stido la nobiltà da qualcun" (II, 15). La battuta finale può appartenere ai reper-tori d'Arlecchino; ma d'altra parte si può ricordare, fatte le debite proporzio-ni, che molte famiglie nobili si vantano delle loro illegittime origini regali.

Il rapporto fra Arlecchino e il mondo borghese, ^{grà} subito rappresentato nell'in-contro con sior Baseggio, ~~la prima scena in cui Arlecchino compare~~, si precisa e arricchisce quando Arlecchino si ritrova con Siora Lugrezia, suo costante ter-mine di paragone, inscindibilmente sociale e amoroso.

Sicura del suo ascendente, Siora Lugrezia sfrutta senza scrupoli Arlecchino, femminilmente consapevole del ~~suo~~ tono sadico che, in un rapporto a qualsiasi titolo erotico, si instaura quando uno dei due è in irrimediabile stato d' infe-riorità: "In verità che la xe da rider. Costù, più despetti che ghe fazzo, più ghe digo roba, el me xe più drio, el me fa tutto, e noi me costa un bezzo. Anca questo xe un utiletto, che no xe cattivo" (II, 17): l'annotazione sul disinteresse di Ar-lecchino barta a togliere [↑] uno dei caratteri necessari della maschera: questo Ar-lecchino è pronto a servire "in casa, fora de casa, in camera, sui coppì, dove che la vol" (II, 16), Siora Lugrezia e in cambio lei non gli dà "malignente" (I, 18), ~~gli mette in conto perfino il conteggio del volto con cui Arlecchino deve masche-rarsi per accompagnarla al Ridotto, e al Ridotto riesce a imbrogliarlo tenendo-si la vincita e affibbiandogli la perdita al gioco, con un lazzo che ancora og-gi si può ritrovare in qualche avanspettacolo. Ma Arlecchino non è poi così "mar-tufo" come pensa siora Lugrezia, e si accorge benissimo di essere sfruttato: "Non occor altro. Prima i mi [ducati], e i sòi gh'è tempo" (II, 24): il fatto è che essere consapevole o no degli imbrogli poco conta, ^{dato che} ~~tanto~~ Arlecchino è ad ogni modo impotente a liberarsi da siora Lugrezia: "Tutto quel che comanda. La me strapazza, la me daga: pasenzia! Basta che no la me cazza via. Cara siora Lugre-zia!" (III, 6).~~

Nel mondo
del s'ingente

(14) 25
70

Così, mentre nel rapporto occasionale fra Arlecchino e sior Baseggio il sadismo consiste essenzialmente nel ricacciare Arlecchino nei confini della Maschera, nel rapporto determinante fra Arlecchino e siora Lugrezia - è già la differenza dei sessi, svelata dalla coloritura erotica, conta per far superare le apparenze dei vestiti e dei costumi - il sadismo non si esercita più nei confronti della Maschera, ma direttamente nei confronti dell'uomo, del facchino rimesso al suo posto, ed è perciò tanto più crudele:

"Lugrezia - ...me basta che me compagnè a Redutto, e che stè là co mi, fin che vien le mie mascare.

Arlecchino - E po, co vien le so mascare?

Lugrezia - Anderè via, dove che vorrè.

Arlecchino - Starò anca mi in conversazion.

Lugrezia - Oh, no la xe conversazion per vu, sior. Andarè per i fatti vostri"; *e poi:*

"Lugrezia - La saria bella, che un tocco de facchin se metesse in ganzega"; *e ancora:*

"Lugrezia - Me vegnirè a tor qua da siora Tonina. (...) Ma senti; co vegni, battè e feme chiamar, ma no disè miga chi sè, savè?

Arlecchino - No? Per cossa, siora Lugrezia?

Lugrezia - Perchè no voggio che i sappia che me fazzo compagnar dal facchin."
(II, 16).

A siora Lugrezia, Arlecchino risponde con un linguaggio di dignità borghese: "Da resto... de mi no la se degna..."; "Vago via, perchè no son degno..."; "No vorria che la fusse troppa confidenza..."; sicchè è perfettamente legittima la sua protesta: "Siora Lugrezia, no la me diga carogna"; "No son miga un baron, siora Lugrezia" (II, 16).

il giudizio di Folena: (cit. p. 170)

Si può sostanzialmente sottoscrivere ~~il giudizio di Folena (170)~~ "Anche Arlecchino è qui in verità senza maschera, ~~È nella prima regia delle Donne gelose~~ ~~Arlecchino recitava infatti così; poi, mi ha preso la mano il Teatro~~, ha una dimensione reale, un povero Arlecchino (...), fedele come un cane e goffamente innamorato della sua 'siora' Lugrezia"; ma forse val la pena di precisare quell'avverbio "goffamente", e anche l'aggettivo "innamorato".

Arlecchino è certo goffo, come tutti gli snob che aspirano a un Mondo del quale non hanno ancora pratica: offre a Lugrezia di condurla al "moscato" (II, 16); e al Ridotto è causa che tutte le maschere diano "la baldona" a siora Lugrezia che, nonostante le replicate lezioni, Arlecchino si ostina a chiamare "Siora ma-

(15 26 71)

scara Lugrezia". Insomma, ha ragione la siora Lugrezia a dirgli: "alle mascare come vu se ghe dise mascarotto" (II,24).

Ma queste "siora Lugrezia", che è diventato quasi un intercalare di Arlecchino - ^{Lugrezia:} "Oh, m'avè pur seccà co sta siora Lugrezia" (II,16) - per Arlecchino è, oltre al nome dell'amata, il nome di colei che è prova vivente delle sue "pratiche" altolocate, ed è perciò, insieme, il suo vero modo di far "conversazion", il superamento del linguaggio della Maschera, ~~nonostante che tutte quelle "siora Lugrezia" che s'inseguono abbiano il ritmo teatrale della Commedia dell'Arte~~ -, la testimonianza della raggiunta conquista del linguaggio borghese che si articola su una musica lieve di ^{independent. Dal significato materiale.} cerimoniali: ricordiamo l'apertura delle Donne gelose:
"Tonina - Cara siora Giulia, la compatissa se son vegnu a darle incomodo.

~~Giulia - Oh siora Tonina, cossa disela! La m'ha fatto una finezza a vegnirme a trovar. Gh'avevo tanta voggia de vederla"; e la conclusione della siora Giulia: "Se disona, co la se pèta, no la la femisse più." (I, 4).~~

Perché l'amore di Arlecchino per Lugrezia è un amore tutto particolare: ad Arlecchino la siora Lugrezia, una "bella donna", certamente piace; ed è presumibile che il suo ideale di donna non sia di gusto preraffaellita; ma è anche vero che i concreti rapporti fisici sono esclusi dalle possibilità, e quindi dai programmi di Arlecchino; tanto più che l'erotismo della "rustegnetta" siora Lugrezia è tutto di testa.

che suona come l'antica "Madonna", &

Insomma la "siora Lugrezia" - e questo "siora" - diventa inscindibile dal nome - affascina Arlecchino, più che per la sua bellezza, per il Mondo che rappresenta, è una specie di donna angelicata che dovrebbe schiudergli il paradiso della "conversazion" borghese: un paradiso, dal punto di vista del Mondo, in confronto alla condizione servile di Arlecchino; e, insieme, dal punto di vista del Teatro, il paradiso della compiuta Riforma goldoniana, il passaggio di Arlecchino dal grado di Maschera al grado di Carattere, il completamento della sua carriera.

E allora perfino la tradizionale, materialistica amoralità di Arlecchino negli affari di cuore - "La mia premura l'è che la me voia ben a mi, e no m'importa che la voia ben a un altro" - può acquistare il significato completamente diverso di amor cortese: perché anche a Dante, infine, poco importava che Beatrice "la volesse ben a un altro"; che se poi si vuol restare nel Settecento, allora

~~XXXXXXXXXX~~

21 (16) *RL*

è chiaro che Arlecchine aspira ad essere, anzi lo è già, Cavalier servente: ancora una forma d'amer certese; con una aggiunta, se si vuole: che Arlecchine non può scegliere come il "giovina signore" pariniano, ma è costretta ad accontentarsi dell'amer certese.

~~Un'ultima osservazione sull'Arlecchine che si mette in maschera.~~
Che Arlecchine si travesta è un fatto del tutto normale: basta sfogliare i titoli delle vecchie Commedie a soggetto, che lo vedono protagonista in ogni parte del mondo, ed anche all'Altromondo. Come le "Prime Amerese", mettendosi in abiti maschili, e meglio, in quella specie di travestimenti senza limiti che sono offerti dalle allora fortunate scene di pazzia, ^(Melina?) potevano esaltare le loro virtù di attrici, così anche Arlecchine, vestendo i più svariati costumi, può dimostrare la sua bravura, moltiplicando gli effetti comici.

A parte fine
~~Per restare nelle commedie già citate, nella Famiglia dell'Antiquario Arlecchine si camuffa da Armeno, e nell'Amante militare indossa la divisa e si traveste poi da donna nel tentativo di disertare. Ma sono travestimenti del tutto occasionali e che non incidono sul rapporto verità-finzione, personaggio-maschera. Il travestimento può essere l'essenza stessa del Teatro, e perciò Arlecchine, travestendosi, non fa che moltiplicare le province del Teatro, e ne conferma il Regno. Così, nella Vedova scaltra, mettendosi la livrea del serve francese - "Oh magari! Anca mi deventerò monsignor!" (II, 4) - e del serve spagnolo - "Rispetto e gravità." (II, 16) - , e più ancora, nell'Uomo ~~XXXXXXXX~~ prudente, camuffandosi da Cavaliere - "Large, large al fier della nobiltà!" (II, 18) - , Arlecchine può bensì pavoneggiarsi e sentirsi salito di grado, ma si tratta di un grado doppiamente teatrale, che esclude ogni rapporto con la realtà del Mondo, sicché la varietà dei costumi non fa che evidenziare il carattere arlecchinesco della Maschera.~~

Non è questo il valore del mascheramento di Arlecchine

~~Arlecchino nel mondo reale e nella Commedia dell'Arte e nel mondo del carnevale veneziano~~
~~Arlecchino nel mondo reale e nella Commedia dell'Arte e nel mondo del carnevale veneziano~~
~~Arlecchino nel mondo reale e nella Commedia dell'Arte e nel mondo del carnevale veneziano~~

Un'ultima osservazione;
nelle Donne gelose ^{Arlecchino} ~~Arlecchino~~ ^{nella quale} ~~in questa commedia~~ non s'incontra con le
maschere teatrali della Commedia dell'Arte, ^{ma Arlecchino} ~~s'incontra~~ ^{invece} con le maschere del Mon-
do, del carnevale veneziano: e a sottolineare la differenza ricordiamo che nelle
Donne gelose ci si maschera travestendosi con vestiti presi a nolo, ma pur sem-
pre borghesi, e che il gusto non è, come oggi, quello di sbrigliare la fantasia,
di fare Teatro, ma quello di essere irricognoscibili sotto l'uniformità dei vol-
ti che permettono qualche piccola trasgressione: un carnevale, insomma, che appar-
tiene quasi tutto al Mondo e ben poco al Teatro, anche nella vita reale. E si ^{aggiunge}
che questo è un carnevale povero, e che, per così dire, quotidiano, agli antipo-
di del "famoso carnevale di Venezia": "Mo le gran poche mascare che se vede an-
cua a passar, e si mo no xe gnanca brutto tempo"; "Oh che mascare birole"; un car-
nevale dove "i gran spettacoli de mascare" sono offerti da sior Baseggio in co-
stume da "strazzariel" e da "siora Fabia mal vestita": "Quella vecchia xe la mia
tentazion. Pagarave do soldi a saver chi la xe" (II,1,2,3); un carnevale, infine, ^{quasi}
solo per le putte che sperano incontrare, col favore delle maschere, i loro "mc-
rosi", e che ^{per questo} sono sempre in ansia per il tempo che può rovinare la festa:
"Giulia - No avè visto che tempi che xe stai sto carneval?" (II,1); "Orsetta -
Oe, sior'amia, xe vegnù fora el sol!" (II,3).

Con queste maschere s'incontra Arlecchino al Ridotto; e può nascere il proble-
ma di come mascherare Arlecchino, che è già una maschera; noi abbiamo messo sul
volto nero di Arlecchino una mascherina bianca; e veniva sottolineato il fatto
che, se Arlecchino si può ^{come gli altri personaggi,} mascherare, ^{come gli altri,} vuol anche dire che si può smascherare; ed
è l'operazione, appunto, che Goldoni ha fatto nelle Donne gelose, giocando nello
spazio offerto dai suoi due Maestri: il Teatro e il Mondo.



~~XXXXX~~

CHIARI

Il pubblico cui idealmente si rivolge il Gold (18) è un "riformato": come sul palcoscenico gli attori si dovranno abituare a lasciare le loro tradizionali vesti ^{di Marchese} ~~tragediche~~, per indossare di i panni del Mondo, con il pubblico dovrà abbandonare le sue abitudini di pubblico e abituarsi a restare Mondo - Società - per potersi riconoscere nelle nuove commedie.

I goldonisti sono dunque il pubblico 'riformato', il Mondo in platea.

Nonostante gli spiriti illuministici ed enciclopedistici, e i suoi intendimenti di innovatore — «Comiche dee / già profughe da Roma, e pria da Atene, / voi mi reggete i passi, che monto anch'io le scene» —, l'abate Pietro Chiari invece non si fa, ma trova già fatto il suo pubblico: Ne è una spia il fatto che si riduce ad es-

in pare con Gold. e poi con Gatti, non sa fare altro

può che re-agire ed esasperare — cioè seguire, apparentemente precedendoli — i gusti del pubblico, accentuando i sapori del suo teatro che offre un menù completo: tragicommedia spagnolesca, commedia orientale moderna, commedia stravagante e lagrimosa, tragedia popolare; menù che per la sua (apparente) eterogeneità non può avere come destinatario un Mondo, ma, appunto, un Pubblico.

Il Chiari osserva questa sua inferiorità di Gold, e più volte si difende dall'accusa di plagio; ~~notando (a ragione, in estratto) che~~

ma, proprio difendendo — gli «autori più celebri, li legge, e li studio, non più per arricchirli, ma per imitarli» — definisce con esattezza crudele il suo ruolo: "In materia di lettere io fo il neppiente, non il corsaro" (osservat. critiche sopra la Venetia curiosa, Comedie in versi, T. I, p. 305)

documenti

I chiaristi, i ~~massimi~~ clienti - del « negoziante » Chiari,

I chiaristi sono dunque il Pubblico in assoluto, e questo Pubblico si può trovare solo in un Teatro caratterizzato dalla sua specificità di Teatro e che, di fronte al Mondo, può valere soltanto come evasione: ricerca di un luogo appagante proprio perché fuori dalla storia e dal tempo, nonostante al tempo e alla moda siano legati i modi e i costumi dell'evasione.

Il teatro di Goldoni rinvia alla società, che Goldoni vuole, col mezzo del teatro, riformare; il teatro del Chiari è un teatro che si digerisce nel teatro — nella sala del teatro —, un teatro « gastronomico ».

offerta per l'audience

Il pubblico

Il ~~buon borghese~~ ha bisogno della sicurezza — ed è perciò un moralista — Per compensazione, per non morire di noia ~~e di tristezza~~ ha bisogno di sognare il mondo degli eroi in cui senza rischio si identifica: « Dove son l'opre illustri degli anni tuoi più saggi? / Eccole in due parole: sangue, rovine e straggi » (L'amore della Patria, ovvero Cordova liberata da' Mori) e la doppia di « straggi » ci sta a pennello.

e frustrate del

Apparentemente fuggendo in luoghi immaginari o avventurosi, il pubblico si riconosce nello specchio delle sue brame, con un effetto ipnotico, in quanto vede sempre, ossessivamente, se stesso. Infatti, poiché è irraggiungibile, questa immagine in cui il pubblico si sublima sognandosi, è sempre immota, e il pubblico vi si riflette sempre uguale, nonostante il caleidoscopio dei colori, la cui indifferente varietà è anzi segno dell'immobilità, e addirittura della mancanza di fondo.

AS

Questa frustrazione non consente, naturalmente, divergenze; e gli intoppi non concessi solo se aumentano la suspence, la tensione verso la liberazione del finale.

Nel teatro tragico la « meta sempre più precisa », che nel teatro tragico è la « morte dell'eroe »; nel teatro drammatico è l'orgasmo della scena madre. (Dopo, l'animal triste non può che tirare deludenti somme; causa, questa, della congenita debolezza di tanti incontri amorosi e di tanti terzi atti).

AS

Quando Se poi il borghese non è travestito da eroe, ma si presenta nei suoi panni, allora, la scena madre, che occupa in linea di diritto il centro del dramma, predomina sul finale tragico: si tratta sempre di una condensazione, di una precipitazione, ma nella quale c'è il nodo drammatico dell'azione e non la fine che non consente scioglimenti, ma solo il tragico taglio.

non panni, o almeno in panni non troppo dissimili,



associazione

13/1 (20a)

La mancanza di peso del romanzesco — dell'evasione — consente di procedere in « linea retta » — la più breve —, nonostante tutte le eventuali complicazioni della trama ~~essi è possibile che il tempo lungo del romanzo venga compresso nel tempo del teatro.~~ Dalla mancanza di resistenza della materia possono derivarsi vertiginose accelerazioni, di cui si trova un divertente esempio nella microstruttura di qualche battuta che può rivelare la macrostruttura dell'intera opera, per così dire disidratata.

Ecco una piccola antologia di drammi in una battuta, una specie di involontario teatro 'futurista' del Chiari.

La Pastorella fedele:

"Ergasto (creduto pastore) — Rosmiro, ... Irene, io moro... Voi già sapete il resto." (III, 6);
La Pamela maritata:
"Mido Bonelli - son spuro, son inglese, e poi son disonesto." (In *Atti di partito*)" (II, 9);
L'amore della Patria, ovvero Cordova liberata da' Mori:

"Adalgiso (di nazione Goto, e primo Ufficiale dell'armata Africana) — Vado, bell'idol mio, a vendicarti a volo, E poi ti moro appresso." (III, 7):

(casa e bottega dell'Eroe);

La Marianna, o sia L'orfana riconosciuta:

"Il Marchese di Chilnare (Ministro di Scozia a Parigi) — Sì, il Padre io sono dell'infelice Marchese di Flacour... Non ne posso più." (Scena ultima):

(e sembra quasi un'autocritica, e un addio).

In questa raccolta la *Pastorella fedele* può diventare una professione di poetica, occupare il posto dell'*Impromptu de Versailles* e del *Teatro comico*. « Voi già sapete il resto »: le parole sono naturalmente rivolte ai personaggi che conoscono già i fatti, ma idealmente possono essere indirizzate a tutto il pubblico; un pubblico non differenziato, non 'riformato', che preesiste al teatro del Chiari e che dunque, conoscendo già « il resto », cioè la sostanza delle diverse vicende, ha già dettato la forma della sempre uguale favola dell'evasione: l'autore ha il compito di variarne i colori, ma deve lasciarla sempre riconoscibile:

all'incirca oggi, allo stesso modo,
Devono essere prevedibili i
western, i film e tutti quei
generi di spettacolo che sono
inseparabili da un preciso
rituale.

È il funzionamento di questo meccanismo che ha assicurato — assicurerebbe ancora? — la fortuna del teatro del Chiari. La sua *Pamela maritata*, in un certo senso, è tutta una scena madre:

Milord Bonfil — Figlia d'un vil plebeo la moglie mia si trova? (I, 9);
L'onor, l'onor, Pamela;

Ah Pamela, Pamela, perché dama non sei? (II, 5);

Jewe, governatrice — Mora col nome almeno di moglie vostra in bocca.

Milord — No.

Jewe — Mora a' piedi vostri.

Milord — No.

Jewe — Fate almen che mora per le man vostre istesse.

Milord — Sì, sì... va alla malora (III, 1)

ed ecco la scena madre propriamente detta: all'innocente Pamela non resta che morire: beve il suo tè nonostante sappia che è avvelenato, e Bonfil, soddisfatto, può finalmente commuoversi: « Per contentar me stesso? Ah cara moglie mia! » (III, 7): una scena che, *mutatis mutandis*, sembra fatta per Merola. Non occorrerà dire che nel tè non c'era veleno, come era falso il documento che accusava Pamela di non essere nobile, sicché tutto finisce bene « al suono dei sospiri » replicati col « pianto ».

(20)

che richiede, da parte del pubblico, un'esclusiva immedesimazione sentimentale,

Si capisce che in quest Tech,² le Maschere, (21
e particolarmente. Ad., che implicano sempre
una diverg., un rallentam. dell'azione, hanno
poco spazio.

Il ~~Grato~~ Chieri fa una difesa d'ufficio delle Maschere,
citando l'autorità degli antichi, ma di fatto il
loro ruolo è modestissimo; ^{il Chieri} spesso ~~l'autore~~
si limita a indicare i soggetti, senza scrivere
la parte, rinunciando alla sua qualità di autore
a favore dell'Atto; in quest senso le Maschere
del Chieri sono le vecchie Maschere della
C. D. A., sono Maschere senza carriera.

Significativamente, gli unici Alecchini ^{del Chieri} che si
ricordano sono due Alecchini, per cui dire, spariti.

Nella Concisteste moglie di Truffaldino Merito
tre volte Truff., Truff. lascia il primo post, fin
del titolo, alla moglie.

La famiglia e le corone di Ad., erano già entrate
con fortuna nel repertorio della C. D. A., e il libb
del Chieri prometterebbe una popolare concisteste, ma poi nel testo del

Chieri manca completamente l'allegra, esplicita feroce
degli ~~adisti~~ delle vecchie ^{maschere} rappresentazioni - Alecchino che
porta nella porta i figli a Dentalone - la Concisteste è,
all'opost, non solo una delle ^{la} più triste e lugubre in
tutti i suoi lavori, bensì che quest Truffaldino potrebbe
essere il prototipo di qualche ~~esemplare~~ personaggio del Tech
~~Abacostes~~ ^{altro esemplare} crepuscolare e ~~di~~ molto gottesco.

[La sua corpora ^{di Truffaldino} sembra essere d'istinto e il suo multo che
 verita, piuttosto che Mura d'attenzione, ~~sembra quasi~~
^{acquistata} ~~abbia~~ quasi la funzione di una tale mimetica: quando
 lo incontrano, gli altri, ~~materialmente~~ di fatto, non lo
 vedono, se non ^{come una specie} ~~una~~ ~~passiva~~ di cartello indicatore per
 che indichi la strada per arrivare a sua moglie:

Sil. - Lo so; ne dei cercar altro. E tu sai chi tu lo?

51

Truff. - Se lo me par' propi di di smelo.

Sil. - Son uno, che senza saputa tua, a te, e a tua
Mylie ha jett del bene." (IV, 5) ♀

(24)

[Intelletto] - Ecco la Truffaldino. Informat con Deshera,
se me Mylie sia jura di casa. To t' spellerò
colla risposta più dentu il coffe." (IV, 6) ♀.

[Anche] il jett che Truffaldino, nell' elenco dei ^{geni} ~~personaggi~~ ^{tipici} ~~personaggi~~, non
si indicò nessun mestier, e che ^{si parla di} ~~si parla di~~ ^{nella Comedia} ~~nella Comedia~~,
questa sua inconsistenza sociale; tant più che la moglie
Checchina esercitò un mestier dal nome plastico, nel
cursu unu de Siderot per i nomi che indicano, più che
un individuo, un tipo e una condizione sociale: "No vorave
Muffier - dice Truffaldino - che per vedeguar de più con poca
felicitati curassi la toca curca - to Merido." (I, 1).

① [Certo, non per niente e vivere alle spalle delle sue donne,
è un'antica aspirazione di Truffaldino, fin dal goldoni
Novum coloson; renouché questa aspirazione al mestier
di sufficuo ha qui loricchi il jost ad una patetica
conscienza morale: cosa avvertite degli ^{da qui} ~~altri~~ personaggi
che si accaniscono con m di lui ^{ad una ricerca, nuova} ~~con una serie di~~
maligui pettegolezzi, che danda il via ^{ad una} ~~ad una~~ ^{possibile} ~~possibile~~

~~argua di Checchina da parte di Truffaldino, speculare~~
~~della moglie, quella e della verità, quella di quella di coloro che, ^{ad una ricerca} ~~ad una ricerca~~~~
~~rispetto a quella dei veri clienti di Checchina~~
~~interessi d'affari con Checchina cercano Checchina~~
per i loro variati intellettivi:

[Timorio - Giacché sego sulla porta della mia kkepe buri
almeno un caffè.

Truffaldino - Lo tenerò mi' altra volta. Adesso te digo, che gho
prema, perché son aspetta.

Tib. - Dove?

Truff. - A casa mia.

" Smeraldina - ... Finiscila; cosa devo fare per te.

Truffaldino - Che ti me diresti la verita'. Sei una donna (25) ⁵³

Smer. - Sei una non e' nulla. Guarda pure che non te la dica anche

Truff. - Con voi?

Truff. - Mi Muffier fela qua a dimer?

Smer. - Cosi non e' fare.

Truff. - Perché?

Smer. - A me darette meno la schiuma; e a te prescribbe meno la besta.

Truff. - Di che! Cosa d'ista?

Smer. - La verita'.

Truff. - Mi Muffier e' una donna d'onore. Verda come ti parl.

Smer. - Se ha meche pure una donna d'onore, non verrebbe piu' butt il di a far la parona sott i occhi della d'onore; no' ricevibile delli abiti in regal del mio Ordine; e non farebbe insomma tutta la cosa. Sei sordo che non intendi quest linguaggio? Sei cieco che tu non vedi le tue vergogne? Oppure sei uno di que' Mariti buoni in valle, che vedono, e taciano?

Truff. - Smeraldina, ti dizi buff!

Smer. - Dica la verita'.

Truff. - Tanta verita' me dispare.

Smer. - Impara a parlare, che le donne sanno dirlo

→ finché Smeraldina lo condanna a respirare la verita': ~~E' verita' in materialista - "Nessuno e' il tempo di vedere se io t'ho detta la verita'" (Smeraldina, III, 6) - quando~~

⊙ Smeraldina fa entrare Truffaldino in un "pabinell oscuro" (III, 4) e da li' spedisce Checchina che si diverte al punto estremo alla sua compagnia: una verita' ignobile come il meteo e il tempo scelti per respirarla, i doppi sensi che si ricorrono per le comunicazioni erotiche - "Checchina - Entra e cusi. Checo - Non ne tro. Checo - dove hanno da essere? ^{ottimo} - In vista mano. Inbell - (E quella buona donna di mia cognata, non capisce la cifra.)";

Diversa e la strada che conduce alla morte naturale di Alecchino; e si individua nella sua stessa origine, ~~ad ma~~ in quel mestiere di Servo che era proprio dell'antica Ferris, ~~il quale~~ ~~ma che ora non e' piu' un ruolo del~~ ~~techo~~ ~~ma~~ un mestiere del Mondo.

Con Alecchino, nel Filozof Venerico, può proclamare che il ~~padrone e' tutto per lui~~, "ec mi son tutto servu" (II, 6):

[Leucette - La tua filosofia?...
Alecchino - Le e' tutto servu:
Mi no jersu che e' ello; mi vedo cri so occhi,
Magno colla so bocca; vepo cri so zurecchi" (II, 6)

Alecchino - ... Ho sentu a dir che i omeni se al fin tutti compari,
Ma che qualcun la tesh ph'he in juro dei calcagni,
Qualcun la ph'he de cervo, qualcun la ph'he de vottola,
Qualcun la ph'he in t'un scigno, qualcun in una cotta.

Lozbech - E lu sciocco oie l'hai?
Alecchino - Mi l'ho nel mio patron." (II, 8).

[A questa affermazione di filosofia di Alecchino, in ~~che~~ ~~si~~ ~~risponde~~ ~~in~~ ~~una~~ ~~delle~~ ~~Commedie~~ ~~risponde~~, in ~~una~~ ~~delle~~ "Commedie preliminari", e precisamente nel Octa Comica, che mette in scena la ~~poetica~~ ~~del~~ ~~Epico~~, la ~~nella~~ ~~pratica~~ di Alecchino; e una sola scena, ma memorabile,

nella quale Alecchino spiega alla comica Fiammetta perché ha abbandonato il Tesh e s'è messo a fare il servitore:

Fium. - N' ha la fisognina, il ceffo, la statura,
Del resto pi' Ti manca... (67) (28)

Art. - Me manca la bravura.
Questo lo so; ma pur dissemolo pian pian,
A Veneria manca a mi i mi ha statti le man,
Mi un avio cetteri. L' e sta una phambria,
Che mi ha obbliga la mor mestier e compagnia,
Ben o mal che abbia jetti: pentio no me son mai;
No voffio piu' pensayhe.

Fium. - Facesti male a mi.
Questo servir e duro.
Que che serie da dir.

Art. - Mettelo a desso o a roto, Fe l' e tutto un servir.
Mi servo un Ochou ro, e vu un' indieuu intiera;
Mi tutt el zorno servo, e vu servi la sera.
Un prest se contenta; per contentar effatto
Un misera de persone qualcun diventa metto,
... ..
Co de servir se tutta, chi sta meppio de nu?
Mi andro dal patron; e vu pensejhe su. (III, 2).

~~Capo in una di quelle Commedie in verso nelle quali
il Chirico sembra voler legittimare col verso la presenza delle
Maschere, l' Alecchino fa quest' ultima e quest' suo
definitivo congedo delle scene per il Alecchino che, per tutti
nonostante la modestissima parte, piu' si ricorda,
ammendo un significat quasi emblematico.
Il suo calcolo per lasciare il Teatro e un senso: un senso
che e' servio uno ro che Tent: e il mestiere di servo
che e' completamente annullat la Maschera. E con
Alecchino entra nel Mondo. Ma non nel significat
politico del Mondo solo sulla scena che ha conquistat
il teatro, e in quell di il Mondo connesso a Teatro
che non ha piu' motivo di contrappositi al Teatro, perche' anche
anche il Teatro non e' che un modo di sbarcare il
limonio.~~

^{griglia}
] Le ~~tratte~~ pagine del Serio] ^{è la mia storia} ^{e la sua storia} hanno completamente (16/29)
annullato il volto diabolico e ~~la~~ ^{veste} il costume
offensivamente anti-naturalistico della Maschera
che più di tutte rappresentava le grida trasgressive
del Teatr.

In polemica col Chiari, e spuntato con Goldoni,
 Carl Gotti fa a VE una terza proposta teatrale:
 Dopo il teatro realistico di Goldoni, e quell' d'eversione,
 sia pure ~~in~~ ⁱⁿ veste culturale, del Chiari, Gotti propone
 il Teatro della C. D. A., il T. puro, il T. spettacolo
 Goldoni, secondo il recensore Gotti, si è macchiato
 di un peccato capitale:

« Espone nel teatro tutte quelle
 verità che gli si potranno dinanzi, e spinte materialmente e
 bruscamente »; « Non sapeva, o non volle, separare le verità,
 che si devono, da quelle che non si devono fare in vista sopra
 un teatro, ma si è rapato con quel nel principio, che
 la verità piace sempre »; mettendo per ciò stesso in pericolo
 il necessario principio della subordinazione (p. 1075).
 non rispettando la gerarchia dei generi letterari
 delle classi sociali e dei generi letterari, ~~mettendo~~ ^{mettendo} ~~per~~
 ciò stesso in discussione il « necessario principio della
 subordinazione »: « Egli ha fatto risentire del vero nobilit
 lo specchio dell'impudenza e il ridicolo; e della vera plebe
 l'esempio della virtù e il serio in confronto » (p. 1075).

Contro quest Teatro che, mettendo in scena il Mondo con
 « Verità », mette per ciò stesso in discussione

quel « bell'ordine del ciel » (p. 1049)
 che si riflette nella gerarchia sociale, dai « consueti religiosi
 alle più intime dame », ai « nobilissimi pastori », alle « gentiliissime
 « plebaglia di minute » - ~~di « diverse impudenze »~~ (p. 1049)

un ordine che ~~Gott~~ ^{Gott} consiglia di mantenere con
 un ben ^{consegnato} ~~equilibrato~~ ^{alternarsi} di « confessionali e patiboli »

Ben al di là - delle frequenti occasionali (33)
- e noiose - prediche, l'insegnamento di Gotti
che nella struttura - divertente - del suo Teatr,
nel quale le azioni puramente tecniche acquistano
significato proprio per la loro materiale insignificanza.
Lo scarnimento è dunque l'essenza del Teatr
~~non solo del Teatr, anche della sua concezione~~
~~del Mondo di Gotti~~: nella matericità che il suo
insegnamento vuole, nell'insignificanza la sua filosofia.

Orpicio per lo stesso motivo per cui non poteva
vivere nel T. del Chicci, le Monache dunque hanno
legittimo posto nel T. del Gotti: non solo per lo
scarnimento provocato dai loro ^{intenzionali e linguaggi} costumi tecnici; ma
anche per la loro natura che le induce a divergere,
a divergere dalle trasfevole dei personaggi eroici,
a divertire il pubblico.

Per queste qualità, come la più eccitata, il primo
posto spetta ad Alecchino, che è poi quel
Truffaldino Antonio Sacchi, più ~~apocoina~~ protopopista
prima con Giotto e poi con Chicci.

Naturalmente in Gotti non c'è una possibilità
di carriera del T. al Mondo: la Comba - Rifonda
del Gotti ha per programma di restare nei limiti
del T.; ma ciò non vuol dire che non ci siano
qualche possibilità di sperimentazione in vari generi;
e con un ~~sembra~~ particolarmente interessante il

devo confrontare due Fichte, che sono l'una (34)
continuat. dell'altra, ma rappresentate a 5 anni
di distanza, 1761, 1765: L'amore delle 3 melarance
e l'Angelina Belverde.

Nella prima, scritta nell'ancorata forma di Anselmi
riflessiva, Fitti ci dà un rendicount dell'aspetto
in cui, accanto all'intreccio e a qualche battuta in versi,
ci sono i commenti dell'autore intorno al significato
dell'aspetto, agli attori, alle reatt. del pubbl. -
Truff. ha una parte descrittiva dell'interno della
trama. Il test è not. con intent polemico contro
i testi di Gold. e Gotti rappresentati rispettivamente
dalla F. del Map Celio e della Fata Morgana, sconfitti
dalla C. D. A. impersonata da Truff.

Truff. ha il compito di far riuscire a far ridere
il suo principe Tarbagli affetto da un gravissimo attacco
di ipochondria; da una parte, ha dunque il compito
che gli spetta particolarmente nella C. D. A.; ma dato che
questa è una Fichte e che ci si trova alla Corte del
Re, ne deriva che Truff. assume insieme le
funzioni dell'entico buffone.

5 suoi saliti caratteri - la fame, la paura, la
belordoppine - ~~diventano~~ ~~annunzio~~, nel meraviglioso
della favola, caratteri macroscopici. E - lui
che, per annunzio la veste del cuoco, condurrà l'azione
a terminare in cucina con una scena che, negli
intenti di Gotti, deve essere ancora più volgare delle

Paruffa chionotte : a dimostrazione che si vuole (35)
ben poco per ottenere quel successo di giubbil.
di cui Gold. e Chiari si vantavano.
Naturalmente, dal test del Gotti, noi non possiamo
avere che una pallida idea dell' spettacolo.
Leff, per curiosità dare un esempio, un brano del 3° atto:

156 Aprivasi la scena alla cucina regia. Non si vide mai una regia
cucina più miserabile di questa.

157 Il resto della rappresentazione non era, che, il resto della fola
minutamente rappresentata, in cui erano già interessatissimi gli ani-
mi degli spettatori.

158 La parodia non girava, che sulle bassezze, e trivialità d'alcune
opere, e sull'avvilimento di alcuni caratteri dei due poeti. (Gold. e Chiari)

159 Un'eccessiva mendicizia, improprietà, e bassezza formavano la
parodia.

X → 160 Si vedeva Truffaldino affaccendato a infilzare un arrosto. Nar-
rava disperato, che, non essendovi in quella cucina girarrosto, gi-
rando egli lo spiedo, era comparsa una colomba sopra un finestrino;
ch'era corso tra lui, e la colomba questo dialogo. Le parole sono del
testo. La colomba gli aveva detto: « Bon di, cogo de cusina. » Egli
le avea risposto: « Bon di, bianca colombina. » La colomba aveva
soggiunto: « Prego el cielo, che ti te possi indormenar: che el rosto
se possa brusar; perchè la mora, brutto muso, no ghe ne possa ma-
gnar. » Un prodigioso sonno lo aveva assalito; s'era addormentato;
l'arrosto si era incenerito. Questo accidente era nato due volte. Due
arrosti si erano abbruciati. Frettoloso metteva il terzo arrosto al fuo-
co. Si vedeva comparire la colomba, il dialogo si replicava. Il sonno
portentoso assaliva Truffaldino. Questo grazioso personaggio faceva
tutti gli sforzi per non dormire; i suoi lazzi erano facetissimi. S'ad-
dormentava. Le fiamme incenerivano il terzo arrosto.

161 Si chiedo all'uditorio, il perchè questa scena piacesse estrema-
mente.

Bisogna credere sulla parola al Gotti quando
dice: "Le maschere peccate della Com. all'improvv.
... fanno delle scene di spropositi tant'graziosi, di
scorci, e di latti tanto piacevoli, che ne sono
esprimibili dell'inchiro, nè superabili da' poeti."

Ma l'Amore delle 3 Mel. è intellettuale, (36
l'uffo legati alla polemica ^{personale} perché non ne
risentono ~~nesso~~ negativism. L'originalità dei personaggi,
che hanno bisogno dei loro bersagli per reggersi
in piedi.

Ben diverso è il caso dell'Angelina Belv.,
dove la polemica ha per oggetto tutt'altro
Mondo impost dalla moda di Francia e destinato
a portare alla rovina, secondo Gotti, la sana,
vecchia società veneziana.

In questa F. ha, ~~probabilmente~~ il capolavoro di Gotti,
Truffaldino ^{ha} esquisito il libro di FILOSOFO, ed
~~entrando~~ ⁱⁿ pieno diritto nel T. filosofico di GOTTI:
è, in quest senso, che fa carriera: non passando
del Teste al Mondo, ma esquisendo, all'interno
del Teste, coscienza della struttura filosofica della
F. di Gotti, diventando, pur con i soliti caratteri
della sua Marchese, una delle voci indispensabili
al discorso.

Il libro di filosofia nel 700 si sprecava
- rettere meno di oggi, ^{quando} si parla di
filosofia di Agnelli a proposito a proposito di
utilitarie e medie cilindrate - : erano, nel 700
filosofi non solo i filosofi ^{di professione} ~~professionisti~~ dell'epoca
ma tutti gli uomini di buon senso; ed anche

Tant che, ~~se~~ non nel Ont., che è ovvio, ma anche (37)
Art. poteva ritenersi tale pensando che la
paura piena è la miglior cosa del mondo.

Ma nell' Sup. Belv. ^{Truff.} ~~Truff.~~ è filon in senso
proprio, in quanto sostiene un preciso sistema morale.
Di fronte a Rens e Barbarina, i due piovelli
rinvolti dalle idee di Helvetius, Rousseau e Voltaire,
messi da Goffi in un unico fuoco; a Colmon, la
statua sapiente che difende la sua morale antica;
a Smeraldina, ~~proprio~~ l'ice della natura e insieme
della carità cristiana, che l'utilitarismo machiavellista
di Truff. ; e bisogna dire che è proprio Truff., il
personaggio fra tutti meno nobile, quell' cui, involontariamente,
Goffi dà maggior peso filosofico. Il termine
Machiavellista può essere usato all'incirca
come sinonimo di materialista; ma in realtà
Truff. assume qui piuttosto la funzione che un
March. de Sade poteva avere nei confronti
della filosofia ^{del suo tempo} ^{come} ^{il} ^{materialista} ⁱⁿ ^{natura} ^{morta}.
Sade, ^{alchemico} ^{disprezzato} ^{filosofico} ^{Tableaux vivants} ^{definito} ^{materialista} ⁱⁿ ^{natura} ^{morta}, mette in luce l'assoluta eguaglianza di chi
vive secondo Natura, brutalmente mascherando il
l'idealismo ^{mito} del Buon Selvaggio, con Truff.,
con la ^{stessa} ^{brutalità} naturale sincerità svela il materiale
fondamentale dei rapporti umani, che la buona educat.
può soltanto ^{poeticamente} mascherare.

I filmati, per così dire, ufficiali di
Gotti sono Caluon e, in un cert sens,
Smeraldina; ma la voce di Truffaut non
dovete essergli estranea, se pensiamo al fondamentale
femminismo di tutte i reazioni che vedono
nel nell' cubista e nei costumi la possibile
soluzione della società umana.

Per dare un'idea ^{di quel discorso} ~~di~~ leffers, dell' sup. bel.,
~~la~~ scena 3^a dell' Att. 3^a fra Truff. e Reus,
facendo presente che Gotti ha scritto soltanto
il script, e che dunque, per rappresentare
il text, ~~ho dovuto scrivere~~ ho dovuto scrivere
il di che -

ATT O III^o

SCENA 5^a

Truffaldino - O Renzo, dove sistu, asino, zucon, beco, cornuo ?

Renzo - Questa mi sembra lo voce di Truffaldino. Ma non avrò fronte di comparirmi dinnanzi dopo avermi scacciato di casa sua.

Truffaldino - E vualtri lasseme passar, che se no ve copo e fasso salami ! (Fracasso); (Entrando). Renzo, fio mio, dove geristu che no ti me gh'ha sentio ? Un momento che me cavo zozo la traversa da luganegher e son subito co ti. Xe zà prònto in tola ?

Renzo - Che temerità è la tua ? Cosa sei venuto a fare nella mia casa ?

Truffaldino - A far, gnente affatto. Mi son vegnù per magnar, beber e divertirme.

Renzo - Ma non ti ricordi che giusto iersera m'hai scacciato di casa con la tua solita asinità ?

Truffaldino - Oh bela, gerto che me ne ricordo : no gavaria mai credesto che un filosofo podesse far 'na domanda cussì da zucon.

Renzo - Perché da zuccone ?

Truffaldino - Perché la cossa xe cussì natural e patente , che la saria stada chiara chiarissima anca nei secoli senza lumi e mocoli : ergo io me te gh'ho cassà de casa perché ti gieri un povero orfano pitocco, item vegno adesso

Truffaldino (cont.) - in casa tua, perché gavendo savuo che ti xe diventà ricco sfondradon, penso de poder magnar e robar, che per grazia de Dio no me manca né appetito né vizi.

Renzo - (ride). La tua sicerità mi diverte : sei veramente un filosofo franco. Ma che diresti se ti rispondessi con un fracco di bastonate ?

Truffaldino - Diria che questi xé solidi argomenti da vero filosofo. Ergo riconosso che gh'ho fallà, e se el me permette in t'um momento me rimetto in regola . (Esce).

Renzo - Non intendo tal novità; ma è buona regola di filosofo cercare di apprendere sempre ed ovunque.

Truffaldino

- (da fuori). O de casa ! Chi è ? Se pol entrar ? La resti servida. Grazie . Servitor umilissimo. (Rientra col cappello in mano, col collo torto). La prego de scusarme illustriissimo, se in un punto fatale de imbragatura gh'ho fatto la baronada de scassarla co so sorea. (Piange). Adesso capisso quanto lustro che le loro magnificienze dava a la mia casa, so gemela femena lustrando piatti, bicieri e scuciari, che me faseva fin pecà magnarghe dren-
to, e lu, gemelo maschio, senza contar i conici e le galli-
ne^{che el robava a caccia,}, illuminandome coi lumi de la so filosofia, che da quan-
do nol ghe xe più, la mia casa xe diventada un tugurio,
'na spelonca cussì scura e cussì negra che ogni cantoni
~~A~~ xé mi^{te}, nel senso che ghe sbato contro e son tuto un
livido da la testa ai piè. (S'ingnocchia). Ma adesso
giuro e spergiuro che spargerò tante lagrime dai me oci
a le so piante fin che nasserà l'arboro de la soa pieto-
sissima, generosissima, eccellentissima, magnanimissima
compassion, commiserasion, comprension, pietà, carità e
toleranza.

Truffaldino (cont.)

- (Si alza). Cossa dissela, ghe par che possa bastar o tiro avanti de bruto ?

Renzo

- Basta così. Mi servirai d'alleviamento qualche ora nella mia intensa passione. Aver un buffone è cosa decorosa ad un mio pari.

Truffaldino

- Aver un buffone è una decorosa e un mio pari.
(Stella con la testa) Me ghe xe fannul!

LVCE
23

M17

Le ultime battute possono richiamare il mestiere
 di Buffone che Truff. esercitò nell' Aurore
delle 3 Melarance ; ma il tono è completamente
 cambiato. Anche nel Test del fatto Truff. ha
 fatto, a suo modo, carriera : passando dal
 tradizionale, modesto ruolo del Buffone nella
 1^a delle Fische gottiche, al polemico Aurore delle
3 Melarance, al ruolo di filosofo nella
 filosofica fische che ne è la continuazione
 e il superamento : l' Angellino belverde :
 Truff. fa ancora ridere, ma fa, insieme,
 pensare : il suo naturale materialismo
 si è organizzato in sistema -