

Arnaldo Momo

SERVETTE E MASSERE : EROTISMO E SESSUALITA'

Fra altre cose, la Riforma di Goldoni si propone di correggere i costumi -del Teatro e del Mondo- secondo il metro della morale borghese; e in tale senso egli viene celebrato come *uomo nuovo*, degno del titolo di "*citoyen françois*": "ses travaux dramatiques appartiennent aux temps voisins de ceux de la liberté" (Stefano Clavière, "Ministre des contributions publiques", "aux Citoyens Acteurs du Théâtre National", "l'an II de la République").

Ma Goldoni è un Poeta di Teatro, e la Poesia e il Teatro sono un doppio rischio: c'è la possibilità di trovarsi a dare insegnamenti non previsti dai programmi o addirittura contrastanti con le buone intenzioni.

Il personaggio che può essere in tal senso particolarmente pericoloso è forse quello della Servetta: per la sua ambigua posizione fra Teatro e Mondo, la Servetta può aprire infatti qualche pericoloso spiraglio tra la libertà trasgressiva del Teatro da cui proviene, e la moralità del Mondo messo in scena da Goldoni, e in cui viene ad agire.

Nel Teatro della Commedia dell'Arte, il Maestro del mestiere riconosciuto da Goldoni, la Servetta è in stretto rapporto con Arlecchino, la Maschera più irriducibile, il vero antagonista della Riforma goldoniana: "Quando trattasi dell'Arlecchino e della Servetta, molte cose si permettono i Comici, come se questi Personaggi non fossero della natura degli altri" (*Gli amanti timidi*, Prefazione).

E' dunque naturale che le scene più ardite fossero affidate ai duetti di Zanni e Servette, di cui troviamo un'eco nelle commedie goldoniane:

Truffaldino - L'ala visto?

Smeraldina - Chi?

Truff. - Quello che è innamorato delle so bellezze.

Smer. - Io non ho veduto altri che voi.

Truff. - Mah! (*sospirando*)

Smer. - Siete voi forse quello che dice di volermi bene?
Truff. - Son mi. (*sospirando*)
Smer. - Perché non me l'avete detto alla prima?
Truff. - Perché son un poco vergognosetto.
Smer. - Farebbe innamorare i sassi). (*da sé*)
Truff. - E cussi, cossa me disela?
Smer. - Dico che...
Truff. - Via, la diga.
Smer. - Oh, anch'io sono vergognosetta.
Truff. - Se se unissimo insieme, faessimo el matrimonio de do persone vergognose.
Smer. - In verità, voi mi date nel genio.
Truff. - Ela putta ella?
Smer. - Oh, non si domanda nemmeno.
Truff. - Che vol dir, no certo.
Smer. - Anzi vuol dir, sì certissimo.
Truff. - Anca mi son putto:

un incontro di due putti garantiti dai giochi teatrali, e che perciò, nel finale di scena, quando cercano di decifrare una lettera, non si preoccupano di innocenti coerenze:

Truff. - No dirà *mia*, dirà *mio*.
Smer. - No, che vi è la codetta.
Truff. - Giusto per questo: *mio*. (*Il servitore di due padroni*, II, 17):

è un doppio senso appena velato dalla *modestia* della forma, e che due putti *veri* non dovrebbero, non solo pronunciare, ma nemmeno comprendere: sicché è lecito supporre che "do persone vergognose" possa non avere il senso di pudiche, ma del suo opposto; e che abbia proprio ragione Truffaldino a interpretare lo scandalizzato "non si domanda nemmeno" di Smeraldina, a difesa della sua vantata verginità, come "Che vol dir, no certo".

Se Smeraldina è "putta" allo stesso modo del "putto" Arlecchino, il cerchio si chiude: gli innocenti, pensa a sua giustificazione Goldoni, non capiscono e quindi restano innocenti, e chi capisce già sa.

Ma fino dalla *Commedia dell'Arte*, la *Servetta* è come sospesa fra due mondi: collega delle *Maschere*, è insieme confidente della padrona. Incaricata di tenere i contatti fra *Amorosi*, traduce in *prosa*, data la sua condizione servile e il suo ruolo teatrale, i loro slanci lirici, e diventa, in tale maniera, maestra di vita e

d'amore: già un primo passo per passare dal Teatro dichiarato delle Maschere a personaggi -gli Amorosì- che, sia pure nei loro modi convenzionali, si presentano, in rapporto alle Maschere, come persone vere.

Tuttavia, finché si resta nella *irresponsabilità* dei "recinti di divertimenti" del Teatro, che Carlo Gozzi (*Appendice al Ragionamento ingenuo*) invocherà a giustificazione della sua Contro-Riforma, è evidente che il male resta circoscritto e che, al limite, può giovare a mantenere il "bell'ordine del Cielo" e della Società.

Il male si fa più serio quando, nel teatro realistico di Goldoni, la Servetta non sarà più in relazione con le Amoroze, intangibili nel registro *alto* del loro ruolo teatrale, ma con le "putte" destinate a diventare mogli nella vita di tutti i giorni.

Del resto la Servetta non porta il volto: il suo viso è dunque libero di riflettere i vari sentimenti senza alcuna fissità; e così, quando la Riforma goldoniana attuata avrà espulso le Maschere, non c'è per lei problema a mimetizzarsi nel mondo borghese.

Ora, la lezione fondamentale che la Servetta fa dal pulpito del palcoscenico alla platea del pubblico femminile -e, di conseguenza, maschile- è quella più definitivamente trasgressiva: la *libertà*; una libertà che, nei rapporti amorosi, può diventare *libertinaggio*, in tempi in cui queste due parole avevano un ambiguo significato comune; del resto, anche oggi in questo senso si dice *libertà di costumi*.

E non si tratta di puri giochi teatrali: il ruolo di Servetta nel Teatro viene in certo qual modo *confermato* dal ruolo di Vedova nel Mondo.

Quello di vedova è uno stato civile privilegiato nella galleria goldoniana di ritratti femminili: nelle *Donne gelose* la "siora Lugrezia", nonostante le occasioni, non ci pensa a rimaritarsi: "Oh, maridarme po no! Godo la mia libertà, e me par d'esser una regina" (sc. ult.): lo stato civile di vedova è per lei una scelta: a nessun costo vorrebbe retrocedere al mestiere di moglie, compiere la *viltà* di rinunciare alla sua Fortuna, degradandola a un puro e semplice caso.

Naturalmente tra Lugrezia e Colombina c'è una fondamentale differenza: Lugrezia, al di là del piacere -"I morosi i xe pezo dei marii, i vol comandar a bacchetta, e mi son una testolina che vol far a so modo. Chi me vuol, me toga, chi no me vuol me lassa. Rido, godo, me diverto, e no ghe penso de nissun una maledetta" (I,12)-, difende la sua indipendenza economica, l'autentico modo

di essere liberi nel mondo borghese; Colombina, più tradizionalmente, punta a farsi mantenere dagli uomini, e conquista la sua libertà rifiutandosi di fare una scelta definitiva fra gli *stati* di moglie e amante.

La scena del *Padre rivale del figlio*, messa in prova dagli attori del *Teatro comico* (II,8), nella quale Arlecchino e Brighella si disputano il cuore di Colombina, può essere, in questo senso, emblematica: Brighella si presenta come marito borghese e offre la sicurezza di una vita fondata sul lavoro, la cui onestà è garantita dal vantato sudore della fronte -"sfadigherò, sude-rò"-: quella *weltanschauung* che Brecht avrebbe rinfacciato ai suoi compatrioti; Arlecchino, l'opposto, si affida alla "fortuna" -"Mi se vederò qualchedun che te gira d'intorno, darò logo alla fortuna"- e cioè allo sfruttamento delle doti *naturali* della moglie, un dono del cielo per la sua vantata incapacità di lavorare.

Questo contrasto fra Brighella e Arlecchino, che ha per fine la conquista di Colombina, si può leggere anche in chiave di Teatro.

Brighella, infatti, propone a Colombina la *redenzione* nel Mondo della commedia borghese, la commedia riformata; Arlecchino, oltre che le risorse di quella che si usa chiamare *la vita*, offre a Colombina la *tentazione* del Teatro: la fedeltà al Teatro delle Maschere. L'incalzante ritmo scarica i significati delle parole che si risolvono in battute teatrali, valide solo sul palcoscenico: "*Brighella* - Mi, se troverò qualchedun in casa, el copperò. *Arlecchino* - E mi torrò el candelier e ghe farò lume"; e allo stesso modo il programmato impastamento finale dei tre -"faremo de tre paste una pasta da far biscotto per le galere"-, più ancora che la proposta di un equivoco *ménage*, è la proposta di un antico sodalizio di Comici.

Legittimamente, almeno secondo le leggi teatrali, Corallina rientra dunque nei piani di Arlecchino: assieme al collega Brighella -"semo paesani: avemo la patria in comun, podemo aver in comun anca la muier" (*La moglie saggia*)-; e, in modo già più equivoco, quando a Brighella si sostituisce un "patron", non più una Maschera di pari grado, ma un borghese che appartiene al Mondo -e cioè, alla realtà-: "Ho inteso. El la vol per lu; ma la discorreremo. Non digh miga de volerla menar via; la starà con lu: tra servidor e patron no ghe sarà gnente che dir." (*La serva amorosa*, I,8).

Arlecchino fa i suoi conti sottintendendo la disponibilità della Servetta, ma la Servetta, a sua volta, mette in conto l'u-

nica autentica dote di Arlecchino come marito: essere (vero o finto) "un poco sciocco": per la moglie -parola di Colombina- "non è male che il marito sia sciocco" (*L'uomo prudente*, II, 18).

Mentre un marito dà alla Servetta una certa rispettabilità, il marito "un poco sciocco" le consentirà ancora i liberi giochi amorosi, resi più piccanti, più fruttuosi, e assicurati insieme dal rischio di legami troppo impegnativi. Anche nel *ménage à trois*, insomma, non c'è la prospettiva della lussuria, che comporterebbe l'impegno sessuale, ma, all'opposto, la maggiore possibilità di gioco che offre il numero dispari. Il sesso non deve mai prendere il sopravvento, perchè possa offrire i suoi piaceri e consentire alle donne il pieno uso della loro civetteria, un'arma che dà il piacere più vero: quello del *potere*: "Tratto con tutti ma non m'innamoro mai di nessuno"; "Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne" (*La locandiera*, I, 9): così parla Mirandolina, una Servetta che ha fatto carriera diventando locandiera; e si noti che, come Colombina pensa ad un marito "sciocco", così, per un motivo simile, Mirandolina sposerà un suo sottoposto, un "cameriere di locanda".

Il sesso deve restare erotismo, passare attraverso lo *straniamento* del cervello altrimenti potrebbe diventare una diversa schiavitù, e non consentirebbe più alle donne la possibilità di ritagliarsi uno spazio di libertà dentro gli Ordini della Società, se non proprio contro l'Ordine del Cielo come voleva la sfida di don Giovanni.

Per liberarsi dalla sudditanza dei maschi le "femmes sçavantes" di Molière programmano addirittura l'esclusione del sesso e del matrimonio, ciò che "un tel mot à l'esprit offre de dégoûtant" (I, 1); le donne di Goldoni sono meno schematiche; *filosofi* più tolleranti, propongono una soluzione meno definitiva, ma, proprio per questo, anche più praticabile e adatta a fare proseliti.

Per difendere il "tesoro preziosissimo della cara sua libertà", nella *Castalda* Corallina è disposta a "sacrificare volentieri tutti gli stimoli dell'appetito", e a sposare cioè Pantalone; ma a Corallina -che è qui, benché giovane, ormai vedova- non si pongono di regola così drastiche scelte.

La sua stessa condizione servile offre alla Servetta un duplice vantaggio: da un lato le fa gustare maggiormente l'agognata "libertà"; dall'altro, poiché è evidente che l'*onestà* della serva vale sul mercato meno di quella della padrona, ha più occasioni di farsi nel Mondo la sua cultura, affilare le congeniali armi

della seduzione, gustare *liberamente* il "piacere", senza l'obbligo di giustificarlo con il *pianto* d'amore, voluto dalla cultura *letteraria* degli Innamorati di ruolo: "Io faccio all'amore, come si fa quando ascoltasi una commedia. Fin che mi dà piacere, l'ascolto; quando principia ad annoiarmi mi metto in maschera e vado via" (*La cameriera brillante*, I,4): una immagine che, proprio riferendosi alla possibilità di *mascherarsi*, non rimanda al Teatro, ma piuttosto alle *Vite* dei libertini, nel duplice senso erotico e filosofico: perché è sempre questo disimpegno sentimentale che consente, accanto al piacere dei sensi, l'altro, più sottile e forte, della propria potenza e *libertà*.

Insomma, la pratica del Mondo ha fatto diventare la Servetta *laica*: la francese Marionette, cameriera di Rosaura nella *Vedova scaltra*, non si lascia ingannare dalla virtù femminile esibita in grado eroico: tutte "le donne sanno molto bene dove il diavolo tiene la coda" (III,3), e Corallina, nell' *Amante militare*, proprio per la sua esperienza, per dir così, diretta -"Bisogna che i militari i gh'abbia infuso del gran coraggio" (Arlecchino,III,8)-, è altrettanto scettica sull'*analogo* eroismo dei soldati. "Lor signori hanno alzato la gambetta" (III,6).

Come tutti i *filosofi*, la Servetta cerca di fare proseliti e vuole che la sua esperienza diventi un'arma per rivendicazioni *femministe*: contro la rassegnazione della "moglie saggia", Corallina protesta: "Così le vorrebbero le mogli gli uomini vagabondi. Essi a spasso, e la moglie a casa" (*La moglie saggia*,I,10); denuncia, ma con orgoglio, la furberia femminile: "A conoscere una donna non bastano dieci anni" (*La serva amorosa*,III,5); incoraggia le padrone: "Finalmente siamo quattro donne, non abbiamo paura né di venti, né di trenta uomini" (*Le donne curiose*, II,26).

Il teatro è ancora maestro di vita, ma in un senso forse non proprio previsto, o almeno programmato, da Goldoni: non si impasta, per così dire, col Mondo, ma gioca sulla sua diversità, e pone, di fronte al Mondo -con le sue regole, i suoi Ordini, i suoi Stati-, la sua libertà e i suoi ruoli.

Non è forse insignificante, a tale proposito, che la Servetta, la Maschera bifronte e dunque più libera, esperimenti tutti i ruoli del Teatro: quello di attrice, naturalmente, ma anche quelli di regista, di autore, di insegnante di recitazione.

Come attrice la Servetta, la futura *Soubrette*, oltre all'applauso del pubblico in sala, esige anche l'applauso del *pubblico* dei suoi corteggiatori e adoratori sulla scena: è dunque il personaggio cui spetta a maggior diritto il titolo di attrice. non solo come mestiere, ma anche come tipo femminile.

Quasi per uno sviluppo naturale il *genio* del Teatro porta così la Servetta a gustare il piacere dell'applauso anche in veste di autore.

Nella *Cameriera brillante* Arzentina inventa quella specie di psicodramma intitolato *I spropositi*, in cui tutti sono costretti a fare "un carattere al loro temperamento contrario" (III,1), e in tal modo, con l'espedito del Teatro nel Teatro, a confessare i loro difetti. Non c'è dubbio che, in una simile situazione, la drammaticità dell'*Amleto* sia più alta; ma tuttavia bisogna riconoscere a Goldoni la modernità di non ricorrere a comici di professione, ma agli stessi *malati*: Arzentina come certi psichiatri contemporanei; il suo onorario: la conquista del talamo nuziale di Pantalone; che non ha tutti i torti ad avere un po' di paura: "Arzentina nol saria un cattivo scaldaletto; ma no vorria che, invece de scaldarme, la me brusasse" (II,24).

Il titolo di primo Zanni, che "ha da essere astuto, pronto, faceto, arguto" (A.Perrucci, *Dell'arte rappresentativa...*, Firenze 1961, p.215) e, soprattutto, deve essere capace di condurre la favola, nel teatro goldoniano spetta a buon diritto solo alla Servetta che può giustamente chiamarsi "capitan Colombina" (*Il cavaliere e la dama*, II,2), ed essere coronata "poeta" (*La cameriera brillante*, III,12): un titolo che ha un preciso significato nella Commedia dell'Arte: quello di inventore della favola a servizio delle compagnie di Comici.

Infine, spetta a Mirandolina l'onore di essere maestra di recitazione nel nuovo Teatro di Goldoni; a un duplice livello: finge, coscientemente, con tutti gli altri personaggi -almeno fin dove è possibile fingere, perché non c'è recita né piacere senza *compromettere* sé stessi-, e insieme "fa altrui vedere come s'innamorano gli uomini" (Prefazione), svelando, per questa sua "azione pedagogica", "la propria finzione al pubblico"; "una lezione fatta a teatro, e col teatro" (M.Baratto, *La letteratura del Settecento in Italia*, Vicenza 1985, p.128); ed anche una lezione di tecnica teatrale: il verosimile, non tanto nel senso filosofico di un vero ideale, ma piuttosto in quello, teatrale, di *credibile*, distrugge il vecchio stile del teatro *finto*: è lei, dunque, che insegnerà alle comiche di mestiere capitate nella sua locanda il moderno modo di recitare: una specie di nuovo *Teatro comico* nel quale Teatro e Mondo si specchiano e si scambiano i ruoli, entrano ed escono dal palcoscenico, di volta in volta attori e spettatori.

I giochi erotici sono concessi finché, appunto, restano giochi, in Teatro e nel Mondo: alla libertà del *ménage à trois*

-moglie, marito, cavalier servente- aspirano anche le donne "desmesteghe" dei "rusteghi". Ma il gioco erotico non può mutarsi in amore, e, di pari passo, non può attentare alla stabilità degli Ordini sociali: il peccato, in sostanza, più grave, non solo per il reazionario Carlo Gozzi, ma anche per l'illuminato Carlo Goldoni.

Così, i giochi per la Servetta devono restare nell'ambito del Teatro: la sola *carriera* che le è concessa è il passaggio da Arlecchino a Brighella, fino a Pantalone, la "Maschera preeletta". Ma se l'amore si fa serio, e, quasi di conseguenza, ha per oggetto non più una Maschera, ma un giovane borghese, allora la Servetta è condannata senza remissione: non ci sono per lei promesse che tengano: "Una serva presume che un giovane come me la voglia prender per moglie? E' vero che le ho date delle belle parole, e anche qualche buona speranza, ma l'ho fatto col secondo fine. Mi preme la padrona, e non mi preme la serva" (*La donna vendicativa*, I,2).

Invano Corallina è pronta a comperarsi Florindo -"Ti darò denari, roba, tutto, tutto (I,1)-; invano, per farsi la dote, sopporta il suo padrone, "vecchio pazzo stomacoso" che le fa "venire il vomito" (I,6); invano trama, quando si scopre tradita, invano tenta ricatti: non contano l'astuzia e la seduzione femminile in cui è maestra; non le serve il coraggio virile e il saper maneggiare la pistola: Corallina, donna vendicativa, sarà esiliata in "villa", mentre il fedifrago Florindo convolerà a giuste nozze con la sua Rosaura.

La malizia e l'erotismo possono essere concessi alla Servetta proprio a patto che resti *poco seria*, maestra in formato ridotto di *philosophie dans le boudoir*; il divieto scatta, quando la libertà non è più lezione di disimpegno, ma, di pari passo con la forza dei sentimenti, acquista il valore morale di un diritto dell'individuo rivendicato contro la società.

L'amore tra persone di diversa condizione sociale è dunque ammesso solo a patto che resti un segreto ed abbia uno spazio esclusivamente spirituale: allora la condanna della "donna vendicativa" potrà mutarsi nel pubblico plauso alla "serva amorosa". Così, proprio a difesa del suo amore, Corallina innalza intorno a sé dei muri fatti della stretta osservanza delle regole sociali, nella speranza di respingere l'assedio dei pettegolezzi e dei giudizi di coloro che non vogliono rispettare il segreto del suo amore: "Niuno vorrà credere ch'io ami tanto il signor Florindo, e lo ami senza interesse" (I,14); "E che credono? Ch'io sia una sfacciata, una donna scorretta, una poco di buono?" (II,3).

Corallina, "donna de proposito" (II,4), sottolinea più volte questa sua virtù che consiste essenzialmente nel restare al proprio posto: "A me preme l'onor mio sopra tutto, e a voi deve preme il vostro. Figlio unico di casa ricca e civile, vorreste avvilirvi collo sposare una serva?" (II,13).

Sarebbe un errore, per critici e registi, non credere a Corallina come fa quella "gran zente cattiva" (II,4) di cui parla Pantalone. Corallina non è un personaggio romantico da psicanalizzare per scoprire il *disordine* della passione sotto la superficie dell'*ordine*: il mondo esteriormente ordinato di Corallina non nasconde il disordine, ma all'opposto difende un *ordine* che è connaturato con il suo stesso amore: senza il mantenimento della sua condizione di serva, Corallina non potrebbe *gustare* in pace il suo dolce segreto: "vi sarò sempre amica, vi sarò sempre serva, sarò sempre la vostra amorosissima Corallina" (III,12).

Certo, la "disinteressata amicizia" di Corallina può essere chiamata, da lei stessa, "amore"; ma è un amore che ci appare quasi come l'amore della madre per il figlio.

E' intanto da notare che, inferiore per condizione sociale, Corallina è poi nettamente superiore a Florindo nei rapporti economici: vedova e ormai indipendente, Corallina non deve più servire: vive del suo in una casa propria, nella quale ospita e mantiene Florindo, il figlio del suo vecchio padrone, cacciato di casa per le trame della perfida matrigna; e si aggiunga che Florindo è, per carattere, poco più di un pulcino nella stoppa.

A tale proposito, è estremamente rivelatrice la coincidenza di certe battute di Corallina con quelle di siora Barbara, la "buona madre" dell'omonima commedia.

Le condizioni, nonostante la differenza di età e di stato, fra la siora Barbara e Corallina non sono dissimili in un punto capitale: vedove tutte e due, possono esercitare intera la loro autorità, nella quale si soddisfa anche la loro sessualità, il possesso sui *figli* condotti per mano, alla lettera, nel letto nuziale come cosa propria, quasi una conclusione del primitivo rapporto col figlio neonato: "Agnese - Oh, quel puto lo volemo far un ometto. Barbara - Altri che ela no lo pol agiutar. Agn. - Se se sapesse la so intenzion. Barb. - La so intenzion? La so intenzion no xe altro che de esser bon, e de far tuto quello che se ghe dise" (II,8); e Corallina: "Il signor Florindo è mio, ne posso far quel ch'io voglio. Lo posso vendere, impegnare, e donare. Io lo dono alla signora Rosaura" (sc. ult.).

Sono parole, più che di una innamorata, di una madre -ma non è detto che una parola escluda l'altra-; del resto, la *dichiarazione*

zione d'amore di Corallina a Florindo, orfano di madre e (quasi) di padre, parte appunto da questa richiesta: "Lasciate ch'io vi parli da madre"; e non è un modo di dire: "vi ho amato, signor Florindo, posso dir dalle fasce"; anche se, per ragioni di età, erano "ambi in quelle rivolti", e sono poi "insieme cresciuti" (II,12).

Allo stesso modo la "buona madre", nel momento in cui sta per affidare il figlio ad un'altra donna, sottolinea quella parte del figlio che è solo sua, che appartiene soltanto al suo erotismo: l'innocenza, direi, *di pelle* del figlio, un segreto che nessuno può contenderle; sicché la gelosia tace, e l'atto di consegnare il figlio a un'altra è ancora un atto d'amore tra lei e il figlio, non una rinuncia, ma il naturale compimento del suo amore, un'estrema dolcezza: *siora Barbara* ad Agnese, la ricca vedova con la quale cerca di sistemare il figlio: "Se la sapesse, sior'Agnesè! se la sapesse cossa che l'è inocente! Nol sa gnente, sala, gnente a sto mondo" (I,8); e *Corallina*, la serve amorosa, a Rosaura, che ha intenzione di far sposare con Florindo: "Se sapeste come è fatto! pare una ragazza allevata in ritiro...Beata quella, a cui toccherà questa gioia!" (I,10).

Anche le donne scelte da Corallina e Barbara come spose si somigliano: Agnese è una vedova "ricca" e "bona"; Rosaura è una "fanciulla savia, morigerata": una fanciulla che per Corallina è anche una specie di assicurazione contro quelle "vanerelle" che le potrebbero portare via il suo Florindo facendogli gustare un amore *diverso*.

A questo punto, è quasi naturale che Corallina non avverta come limitazione il fatto che Florindo, "povero, sì, ma grato" (II,12), provi per lei soltanto "gratitudine" (II,1); anzi, questo *difetto* di Florindo consente a Corallina un dominio più completo, una più gratificante pienezza d'amore. L'amore passionale di Florindo per lei sarebbe infatti un dono di natura, un *dato* indipendente dalla sua volontà; così, invece, l'amore di Florindo per Rosaura è una sua creazione, una parte di Florindo che Florindo deve a lei: non c'è violenza della gelosia in Corallina, non tanto perché questo sentimento sia represso, quanto perché, in sostanza, non c'è in chi si sente signore nel rapporto amoroso: "il mio cuore è di una pasta sì dolce, che chi ne assaggia una volta, non se ne scorda mai più" (I,14): una dolcezza nel più profondo dell'anima, che ci turba, affascina e perde, così inaspettata nella "serve amorosa"; ed una esperienza d'amore così sua che non ha bisogno di nessun rapporto, neppure quasi con l'oggetto d'amore.

La "serva amorosa" è una eccezione; di regola, la Servetta ha una natura estroversa che la fa agire nel Mondo: maestra di putte e consigliera di vedove, proprio per il suo femminismo che la porta a schierarsi dalla parte delle donne, proponendo un modello più libero, può suscitare l'inconscia invidia delle donne che sentono messi in pericolo i privilegi legati alla loro posizione sociale. Tuttavia, finché si resta in Teatro, non si va al di là delle "battute"; lo scontro *in campo aperto* fra padrone e serve avviene quando al posto dei ruoli teatrali -Amorose e Servette- subentrano i personaggi del Mondo, due condizioni della società: da una parte le *donne de casa soa*, e dall'altra le *massere*, le "serventi ordinarie" di Venezia.

Così l'erotismo, il piacere filtrato dal cervello, con i suoi *optionals* della bellezza e della giovinezza, lascia il posto al sesso: per le oneste borghesi, una sconcia esibizione, una vergogna segreta da rimuovere; e, quando protagoniste sono le serve, occasione di franca comicità, ma anche segreta dolcezza: sempre verità e vita; un diritto irrinunciabile da rivendicare contro l'Ordine che ci fissa in uno stato e nelle *divise* degli abiti quotidiani.

Nella commedia a loro intitolata, le *massere* difendono contro le padrone la "costumanza" veneziana "di avere la giornata di libertà in occasione del carnevale" (Introduzione): "Rosega - Se fa una mascherada;/ Vorria che la me dasse ancuò la mia zornada. Costanza - Vardé che vecchia matta! Ros. - Vecchia matta, per cossa?/ Fazzio gnente de mal? Cos. - Sè col pié in te la fossa./ Ros. - Cara siora parona, mi no so cossa dir;/ Se la me dà licenza, me voggio divertir" (II,8).

Non è senza significato che le serve conquistino il titolo della commedia nella stagione del carnevale: con una inversione dei ruoli che ricorda l'antico regno dei Matti e dei Fanciulli, le serve mascherate prendono il posto delle padrone: cacciate le Maschere del Teatro, queste Maschere del Mondo trionfano in piazza con la loro voglia di divertirsi, mentre le padrone, chiuse in casa, *ripetono* i conti delle loro perdite: "Co la mandava in tola, de quel che se magnava,/ A pizzatego magnifico de tutto la robava (IV,3).

Ed è una ulteriore trasgressione che la capo-banda delle *massere* sia la vecchia "donna Rosega" -"Il titolo di *donna* si dà in Venezia alle femmine ordinarie di età avanzata" (nota di Goldoni)-; gli uomini, e a maggior ragione le donne, "col pié in te la fossa" dovrebbero, come auspica il Manzoni, "adornare la canizie/ Di liete voglie sante" (*La Pentecoste*).

Non si discuteva allora dei diritti alla sessualità dei vecchi -e non si parla delle vecchie!-; il personaggio di donna ro-sega è dunque interamente comico, e infatti, secondo tradizione teatrale, al Teatro di San Luca tale parte fu sostenuta dal Gandini, Brighella trasformista: tutto si risolve nella sghignazzata.

Ma nello stesso anno 1755 Goldoni scrive un'altra commedia, dove il titolo spetta alle padrone, le casalinghe che tengono in mano le redini della famiglia: *Le donne di casa soa*: una commedia che, avendo a protagoniste le padrone, è, per ciò stesso, meno comica delle *Massere*.

E' questo il regno della virtù, dell'ordine che si contrappone al disordine del carnevale e delle "serventi ordinarie". C'è una scena, anche in questa commedia, in cui la padrona si oppone alla seva; ma non essendo più uno scontro collettivo, e non avendo più per scena la città, ma le quattro mura domestiche, ha minor significato sociale, e un peso psicologico maggiore, un più profondo valore esistenziale. Laura, la serva, ha per antagonista Anzola, una donna che è stata costretta a prendere in mano il governo della casa, che ha il merito, guardando il soldo, di tenere in piedi la baracca; con la malignità delle serve: "La xe de quelle/ che scortega el peocchio, per vadagnar la pelle" (II,3).

Certo, Anzola è dura: "Vòì che i se lo vadagna, chi magna del mio pan" (II,1); eppure non si può non provare simpatia per lei quando ordina la spesa:

Questi xe trenta soldi; vardè quel che spendè.
Vintiquattro in sardelle, se bone le se cata;
Un soldo de persemolo, do soldi de salata.
E il resto fenocchietti da far una poltrida. (II,1)

Ma poi arriva Laura, e la donna del popolo, la sua ricchezza di vita, eclissa la morale della borghese *donna de casa soa*, che ci si rivela, al confronto, miseramente avida e gretta:

Laura - Vorla che impizza el fogo?
Anzola - Siora no, xe a bonora.
De magro se fa presto. Podè filar ancora.
In cusina debotto no ghè più canevazze;
Se consuma a conzarle un diavolo de azze.
Bisogna darghe drio a filar sta stoppetta.
Lau. - No la se pol filar sta stoppa maledetta.
Anz. - Che no ve struppiè i déi, povera tenerina!

Ghe n'avè da filar do rocche la mattina;
 E co i zorni xe longhi, do de dopo disnar.
 Lau. - E quando le mie strazze m'oggio da taconar?
 La sera? colla luse?
 Anz. - Oh siora no; no voggio,
 Per tacconar le strazze, che me fruè el mio oggio.
 Per far quel che volè, gnancora no ve fa
 Un'ora, che ve dago, al di de libertà?
 Lau. - Quell'ora me la godo, cara siora parona;
 E no me dago un ponto, gnanca se i me bastona.
 Anz. - Ma cossa feu quel tempo in camera serrada?
 Lau. - Vago un pochetto in letto, stago là despoggiada,
 Discorro da mia posta, zavarìo, e vago drio,
 Pensando co gh'aveva al mondo mio mario,
 Che el gera tanto bon, che el me voleva ben,
 Che come lo ricordo, le lagreme me vien.
 Anz. - Vint'anni che l'è morto, non la ve xe passada?
 Lau. - Me l'arrecordo ancora, povera desgraziada.
 E su l'ora brusada, co penso che el vegniva...
 Anche mi qualche volta me sento che son viva.
 Anz. - Andè là cara vu me fè da gomitar.
 Lau. - Crédela che sia morta?...
 Anz. - I batte, andè a vardar. (II,1,2)

Anche la parte di Laura, la "vecchia serva di Angiola", ha poi risvolti decisamente comici, secondo esigenze di Teatro - e infatti era interpretata, ancora ai nostri tempi, da un celebre attore dialettale Gino Cavalieri-; ma la scena fra Laura e Angiola è uno dei punti più alti di poesia lirica goldoniana: di fronte alla padrona, Laura rivendica la sua piena umanità; e ci resta per sempre in cuore quella sua "ora brusada"; mentre la "siora Angiola" ^{rimane} ~~resta~~ lì, per sempre esclusa, nella sua aridità: "Vòi che i se lo vadagna, chi magna del mio pan"; "Andè là, cara vu, me fè da gomitar": l'economia ha cacciato il piacere, ed insieme al piacere l'amore.

Retrospettivamente, si riscatta anche la volgarità vitale di donna Rosega. I due nomi -Laura,Rosega- sono già due indicazioni della diversità di tono; ma in comune queste serve hanno due punti essenziali: l'amore della vita -e per Laura potrebbe venire in mente il verso di Saba: "e della vita il doloroso amore"- e, inscindibile, la gelosa difesa della propria libertà. Goldoni, uomo d'ordine, è dalla parte delle padrone e del loro eroismo piccolo borghese; ma più di una volta Goldoni poeta contraddice le sue

posizioni sociali, e perfino i suoi *programmi* d'autore.

Arnaldo Momo
Convegno: Goldoni e la cultura popolare veneta
Venezia, 4 ottobre 1991