



associazione
culturale
TEATRO 7
di venezia

La carriera di Silecchi
nei Teatri di Globai, Chieri, Gotti.

Nel 1973 la Marsilio ha pubblicato un mio libro intitolato
Globai e i militari: un romanzo che mette ~~in~~ ⁱⁿ ~~scena~~ ^{scena} di un qualche
interesse mettere ~~a confronto~~ ^{il "comique raisonné"} ~~del~~ pacifista Globai - ^{"Tutte le tentazioni ho}
sufferte fuori di questi: « il mestiere del militare » (breve, alla guerra) - ^{a confronto con un realista, almeno a prima vista, estremo.}
~~il "comique raisonné"~~ ^{il suo} ~~con~~ ^{il} ~~l'irrazionalità~~ ^{l'irrazionalità} del gioco ^{in cui puntano}
~~dei~~ militari - « lo horror de la muerte » - : « ~~Baroli al sette~~ » è
la prima ~~battuta~~ ^{battuta} della guerra. « In fatti la guerra non è altro
che un gioco della fortuna. (...) quando tratto cogli uff'ziali che
hanno d'andar a combattere, mi par d'hallare con delle ombre »
(Le roman, I, 8): « ~~Baroli al sette~~ » è la prima battuta della
guerra: Globai era pacifista e ingenuo, ma di gioco, per
una fortuna, se ne intendeva.

Ora è in preparazione per il prossimo anno, sempre per
la Marsilio, ^{la pubblicazione di} un altro mio libro che sarà intitolato
La carriera delle Maschere nei Teatri di Globai, Chieri, Gotti:
si tratta di un volume, ^{piuttosto} voluminoso del quale qui posso dire
solo un cenno.

La molla che ha fatto scattare il mio interesse è sempre
la stessa: mettere a confronto Globai - e dopo di lui
Chieri e Gotti - con le Maschere: gli autori, cioè, con
personaggi come le Maschere che agli autori preesistono,
tant che al limite possono ferme a meno, incorrere
direttamente, senza mediazioni di scrittura, con il corpo
degli attori.



associazione
culturale
TEATRO 7
di venezia

(2)

Nel libro parlerò di tutte le Maschere che si incontrano in quei Testi, qui mi limiterò a dire qualcosa di Alecchius che, perfino nella Commedia a raffell, aveva, per così dire, un suo di bellibro libero, indipendente, o quasi, da quelle premeditazioni concertate cui erano tenuti anche i Comici dell'Arte.

La duplice espressione di Alecchius, morale e strutturale, ne fa il vero antefatto della Riforma goldoniana: i suoi lati - e tutta la parte di Alecchius è in realtà un latto-offenduo, insieme, l'autore e il torpore.

Di Alecchius, però, Goldoni deve tener conto: per le ragioni della «cometia» cui un professionista come lui non può sottrarsi, per il ~~materiale~~ ^{potenziale} attori con cui doveva lavorare, ma certo anche per il fascino del Teatro, no ~~secondo~~ maestro assieme al Mondo: ed Alecchius anche a Goldoni poteva apparire come il Teatro «tout-court», un Teatro, dunque, da riformare a ventaglio dell'Autore e della Morale.

Ora, l'idea guida del mio libro è questa: che possibilità di sviluppo hanno le Maschere dentro strutture ben definite come sono i Testi di Goldoni, Chiari, Gozzi?

Per quanto riguarda Goldoni, la sola possibilità di «far carriera» per una Maschera è, a mio avviso, il passaggio dal Teatro al Mondo, cioè ^{di quella che, almeno a Goldoni, appariva come la} della ripetizione di pure forme teatrali, alla vita di un Mondo «teatrabile».

Come esempio citerò l'Alecchius delle Donne gelose. Questa «commedia veneziana, venezianissima» ambientata nel mondo della piccola borghesia nel tempo del Carnevale, mette a confronto due donne maritate, che vivono col tradizionale mestiere di moglie, e la ~~madona~~ «Siora Lucretia», che si erompe da sola, con la sua virtù, approfittando dell'occasione che la Fortuna le ha offerto: quella di restar vedova.



associazione
culturale
TEATRO 7
di venezia

Le Comedie, note come Comedie della gelosia, finisce ~~per~~
dunque come ~~la~~ ^{la} comedie dei "betti", che hanno la virtù
di «consolare il cuore», prendo sempre meno i beni della
Natura.

(4)

no, ottimistico e non pessimistico: ecco come la vedova Lu-
grezia prende congedo dal suo pubblico: "Passando i anni,
passa la bellezza, / Ma de tutto ghe xe, co ghe xe bezzi. / U-
na povera donna se desprezza, / Ma quando la ghe n'ha, se ghe
fa i vezzi. / Che i sia per interesse, o per amor, / Se accet-
ta tutto, e se consola el cuor." Nel Settecento i soldi, fi-
losofia incarnata dei borghesi, hanno ancora un valore pro-
gressista, 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 le-
gittima speranza per gli uomini di buona volontà¹¹.

E' un finale, questo delle *Donne gelose*, fra i più bel-
li di Goldoni, che quasi sempre chiude con le leggi presta-
bilitate del Teatro e dalla morale - e quindi con moderata pru-
denza - le stupende aperture suggerite dal Mondo; ed è un bel
finale proprio perché trovato durante la commedia, proprio
perché appartiene al Mondo e ne approfondisce la critica.

• Cosa ci fa in questo Mondo Arlecchino, in questa comme-
dia dove è l'unica volta che non abbia la compagnia e il so-
stegno di qualche altra Maschera? Non può far altro, eviden-
temente, che adeguarsi alla società in cui si trova, prende-
re 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'avvo-
cato per occasion de qualche lite. El mercante dando in cre-
denza la so mercanzia. I poeti coi soneti. I siori 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 perfetta-
mente a quel del fachin"-, materialisticamente estraneo alla
moralità borghese - "Centomille parole le pesa manco de un
sacco de farina"- per così dire si nobilita, da una parte,
con la rivendicazione di una certa dignità personale e pro-
fessionale - "Perché faccio el facchin, no m'ha da piaser una
bella donna? Mo coss'elo el facchin? 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 ap-
punto la strada praticata da Brighella.~~ In termini filosofici,
Arlecchino giustifica moralmente il suo comunismo natu-
rale - "la mia premura l'è che la me voia ben a mi, e no
m'importa che la voia ben a un altro"- col comunismo socia-
le: "nualtri facchini, che praticemo in certe case ricche,
vedemo tutto, savemo come la va...Lo fa un lustrissimo, e no
lo pol far un facchin?"

• I personaggi borghesi sembrano avvertire queste aspira-
zioni di Arlecchino e gli fanno pagar caro l'apprendistato:
sior Baseggio, il *cortesan* della commedia, dopo avere pun-
tualizzato le differenze insuperabili fra Arlecchino e siora
Lugrezia, meta delle sue aspirazioni - "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 costrin-

gere sadicamente Arlecchino dentro la sua parte di Maschera, a mendicare la mancia nel suo ruolo di ruffiano.

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

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

Ar1.- Vòlela restar sola, o vòlela che ghe sia anca mi?

Bas.- Co la vien, voggio restar solo.

Ar1.- Donca la me manda via?

Bas.- Via, andè.

Ar1.- No posso miga andar, se no la me manda.

Bas.- Andè, che ve mando.

Ar1.- No basta.

Bas.- Ma cossa ghe vol?

Ar1.- Bisogna mandarme a far qualcosa.

Bas.- Ma cossa?

Ar1.- Per esempio, mandarme a comprar del tabacco, mandarme alla posta, mandarme al caffè.

Bas.- Via, andè a tor del tabacco.

Ar1.- La me favorissa i denari.

Bas.- Tolè sta lirazza.

Ar1.- Bravo! Vago a tor el tabacco, e acciò che el sia fresco, lo fasso pestar, e no vegno se no l'è pestà.
(parte)

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

Il rapporto fra Arlecchino e il mondo borghese, subito rappresentato nell'incontro con sior Baseggio, la prima scena in cui Arlecchino compare, si precisa e arricchisce quando Arlecchino si ritrova con siora Lugrezia, suo costante termine di paragone, inscindibilmente sociale e amoroso.

6

Sicura del suo ascendente, siora Lugrezia sfrutta senza scrupoli Arlecchino, femminilmente consapevole del tono sadico che, in un rapporto a qualsiasi titolo erotico, si instaura quando uno dei due è in irrimediabile stato di inferiorità: "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 nol me costa un bezzo. Anca questo xe un utileto, che no xe cattivo" (II,17): l'annotazione sul disinteresse di Arlecchino basta a togliere uno dei caratteri fondamentali della Maschera: questo Arlecchino è pronto a servire siora Lugrezia "in casa, fora de casa, in camera, sui coppi, dove che la vol" (II,16), e in cambio lei non gli dà "mai gnente" (I,18).[●] gli mette in conto perfino il noleggio del volto con cui Arlecchino deve mascherarsi per accompagnarla al Ridotto, e al Ridotto riesce a imbrogliarlo tenendosi la vincita e affibbiandogli la perdita al gioco, con un lazzo che ancora fino a ieri si poteva ritrovare in qualche avanspettacolo.[●] Ma Arlecchino non è poi così "martufo" come pensa siora Lugrezia, e si accorge benissimo di essere sfruttato: "~~Non occor altro. Prima i mii (ducatelli), e i sòì gh'è tempo~~" (II,24): il fatto è che essere consapevole o no degli imbrogli poco conta, dato che Arlecchino è ad ogni modo impotente a liberarsi da siora Lugrezia: "Tutto quel che la comanda. La me strapazza, la me daga: pasenzia! Basta che no la me cazza via. Cara siora Lugrezia!" (III,6).

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 — e 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 sè là co mi, fin che vien le mie mascare.

Arlecchino - E po, co vien le so mascare?

Lug. - Anderè via, dove che vorrè.

Ar1. - Starò anca mi in conversazion.

Lug. - Oh, no la xe conversazion per vu, sior. Andarè per i fatti vostri. (...)

Lug. - La saria bella, che un tocco de facchin se metesse in ganzega. (...)

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

Ar1. - No? Per cossa, siora Lugrezia?

Lug. - Perché no vogio 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, perché no son degno ..."; "No vorria che la fusse troppa confidenza..."; sicché è perfettamente legittima la sua protesta: "Siora Lugrezia, no la me diga carogna"; "No son miga un baron, siora Lugrezia" (II,16).

Si può sostanzialmente sottoscrivere che "anche Arlecchino è qui in verità senza maschera, ha una dimensione reale, un povero Arlecchino (...), fedele come un cane e goffamente innamorato della sua 'siora' Lugrezia"⁴²; 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 mascara Lugrezia". Insomma, ha ragione la siora Lugrezia a dirgli: "alle mascare come vu se ghe dise mascarotto" (II,24).

Ma questo "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 e il titolo 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 si 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 cerimoniali indipendenti dal significato *materiale*: ricordiamo l'apertura delle *Donne gelose*: "Tonina - Cara siora Giulia, la compatissa se son vegna a darghe in-comodo. Giulia - Oh siora Tonina, cossa disela! La m'ha fatto una finezza a vegnirme a trovar. Gh'avevo tanta voggia de vederla": tutte parole che non comunicano assolutamente nulla di più del "siora lugrezia" di Arlecchino, tanto è vero che poi la siora Giulia, uscita l'amica Tonina, ne annullerà il significato letterale: "De diana, co la se petta, no la la fenisse mai" (I,4).

E' un linguaggio, questo, che, al suo ultimo stadio, sarà distrutto dal "Cacatoè, cacatoè, cacatoè, che cascata di cacate" della *Cantatrice calva* di Ionesco, ma per il neofita Arlecchino la verità sta proprio in quella convenzione, che gli appare come via iniziatica alla sua *spiritualizzazione*: 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'eroticismo della "rustegheta" siora Lugrezia è tutto di testa.

Insomma la "siora Lugrezia" - e questo "siora", che suona come l'antica "madonna", diventa inscindibile dal no-

(8)

me - 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*: per restare nel Settecento, allora è chiaro che Arlecchino aspira a essere, anzi lo è già, *ca valier servente*; con una aggiunta, se si vuole: che Arlecchino non può scegliere, ma è costretto ad *accontentarsi* dell'amor cortese.

Un'ultima osservazione sull'Arlecchino che si mette in maschera. Che Arlecchino 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, e anche all'altromondo. Come le "Prime Amorse", mettendosi in abiti maschili, o meglio, in quella specie di travestimento senza limiti che è offerto dalle allora fortunate scene di pazzia, potevano esaltare le loro virtù di attrici, così anche Arlecchino, vestendo i più svariati costumi, può dimostrare la sua bravura, aggiungendo nuovi effetti comici

43 .

Il travestimento può essere l'essenza stessa del Teatro, e perciò Arlecchino, travestendosi, non fa che moltiplicare le provincie del Teatro, e ne conferma il Regno. Così, nella *Vedova scaltra*, mettendosi la livrea del servo francese - "Oh magari! Anca mi deventerò monsu" (II,4) - e del servo spagnolo - "Rispetto e gravità" (II,16) -, e più ancora, nell'*Uomo prudente*, camuffandosi da Cavaliere - "Largo, largo al fior della nobiltà!" (II,18) -, Arlecchino 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.

Ma Non è questo il valore del mascheramento di Arlecchino nella *Donne gelose*: proprio mascherandosi, Arlecchino vuol diventare come gli altri, si mette *in borghese*: il suo mascheramento annulla la Maschera, è una Maschera mascherata per non farsi riconoscere come Maschera. E infatti, in questa commedia, Arlecchino non si incontra con i suoi soci, le Maschere teatrali della Commedia dell'Arte, ma si incontra invece con le maschere del Mondo, del carnevale veneziano. ~~e a sottolineare la differenza ricordiamo che nelle *Donne gelose* ei si maschera travestendosi con vestiti presi a nolo, ma~~

Con, se nelle mie prime edizioni delle *Donne gelose* (1966) (9) avevo anche io tolto la maschera ad Arlecchino, nella 2^a edizione (1976) ^{con Gian Campi} ho rimesso: non so perché in tal modo raccomandando i gusti del pubblico, ma anche perché senza partire da un vero Arlecchino, non avrei potuto rappresentar la mia metamorfosi.

~~pur sempre 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 volti che permettono qualche piccola trasgressione: un carnevale, insomma, che appartiene quasi tutto al Mondo e ben poco al Teatro. E si aggiunga che questo è un carnevale povero, per così dire, quotidiano, agli antipodi del "famoso carnevale di Venezia": "Mo le gran poche mascare che se vede ancuo a passar, e si mo no xe gnanca brutto tempo"; "Oh che mascare birole"; un carnevale dove "i gran spettacoli de mascare" sono offerti da sior Baseggio in costume da "strazzariol", con la sua maliziosa canzonetta, 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, solo per le putte che sperano incontrare, col favore delle maschere, i loro "morosi", e che sono sempre in ansia per il tempo che può rovinare la festa: "Oè sior'amia, xe vegnù fora el sol" (II,3).~~

Con questi personaggi in maschera s'incontra Arlecchino mascherato al Ridotto; e viene sottolineato il fatto che, ~~se~~ ^{se} Arlecchino si può mascherare come gli altri personaggi, vuole anche dire che, come gli altri, si può smascherare: l'operazione, appunto, che Goldoni ha fatto nelle *Donne gelose*, giocando nello spazio offerto dai suoi due maestri: il Teatro e il Mondo. ©

GLI ULTIMI ANNI DI ARLECCHINO

Nelle *Donne gelose* è colta la carriera di Arlecchino nel passaggio dal Teatro al Mondo. Poi l'equilibrio si spezza e in Francia la schizofrenia dell'Arlecchino si divaricherà al massimo, con un Goldoni sospeso fra le sue ambizioni di Autore e i suoi doveri di Poeta fornitore di nuovi scenari per la *Comédie italienne*.

Le ultime due commedie in cui era apparso l'Arlecchino prima che Goldoni lasciasse la sua ingrata Venezia, sono il *Raggitatore* e il *Buon compatriotto*.

Il *Buon compatriotto* è proprio Traccagnino bergamasco, che ha dunque l'onore del titolo. E' una commedia nella quale molte scene e tutta la parte del protagonista sono lasciate all'improvvisazione - e probabilmente per questo, o per il suo insuccesso, il *Buon compatriotto* non è neppure ricordato nei *Mémoires*. La cosa forse più interessante che, oggi, possiamo notare è che Traccagnino è presentato in chiave, per dir così, sociologica, nei due momenti estremi della sua carriera: la partenza da Bergamo come emigrante, e la decisa vocazione a diventare borghese (in strana contraddizione, quest'ultima, con una parte a soggetto).

Delle natie vallate Traccagnino conserva l'ingenuità - "Che non gli dia del signore, perché è un poveruomo" -, ma ha già fatto suo il fondamento della morale borghese, la fa-



Nel Teatro di Gotti, il restauratore della Commedia dell'Arte, per Alecchiuso ~~Donette~~ non dovrebbero esserci problemi.

Senonché, quando, in polemica con Goldoni, Gotti esultava al Mondo il Teatro, non lo fa per amore del Teatro, ma anzi perché lo disistima: i teatri devono restare puri « recinti di divertimento » e di « passatempi », per non turbare quel « bell'ordine del cielo » che si riflette nella « subordinazione » della gerarchia sociale.

La scelta del teatro ingenuo della Commedia dell'Arte non è dunque ingenua, ma corrisponde a un preciso programma ideologico: la « indispensabile incultura » del Teatro è presente che il Teatro non si muti in veicoli di « educazione popolare » (Steuere, in ^{Carlson} Opere, 1962):

« impedire le novità permissive e lasciare le cose come sta », raccomandava Marco Forcari nel 1761, l'anno delle prime Fiche teatrali.
 Il « Teatro pastorale » di Gotti (cf. Processo a Goldoni..., Opere, ^{Venezia} 1801-3, T. XIII, p. 158) è il suo « Teatro filosofico »: le « fole, che si narrano e si ripetono » ne sono la prima allegoria morale, la difesa dell'Italia « chiusa dal talismano dell'ignoranza » e messa in pericolo dalle ~~nuove~~ filosofie che vengono dalla Francia e dai riformatori interni.

Con, proprio perché si oppone nettamente, il Teatro di Gotti non può nascere che all'ombra dell'Illuminismo: per combattere le nuove idee, Gotti è condotto ad appropriarsi della stessa struttura mentale dei suoi avversari, trasferendola in una originale struttura teatrale; e in questo senso il suo Teatro è in un rapporto più diretto con l'Illuminismo dello ^{stesso} Teatro richiesto di Goldoni, che dell'Illuminismo copia l'erezione borghese - « la forme morale, la physique expérimentale » (Mém., I, 6), ma non la struttura programmatica, ideologica.



associazione
culturale
TEATRO 7
di venezia

Naturalmente nel Teatro di Gozzi non c'è possibilità di carriera
del Teatro al Mondo, ma sì, all'interno del Teatro, nella
sua filosofia. Non è dunque un caso che l'Alecchino
di maggior peso si trovi nelle due opere più dichiaratamente
intellettuali di Gozzi, l'Amore delle Tre melarance e
l'Angellino bello.

Nell'Amore delle Tre melarance a Truffaldino spetta il compito di
degradare la Ficca dei Principi e dei Maghi al mondo «triviale»
della Commedia dell'Arte, ma Truffaldino è insieme abilitato
intellettualmente dal fatto di essere, in un certo senso, il portavoce
di Gozzi, della sua poetica - la Commedia dell'Arte - in polemica
con il Teatro del Chiese - la Fetta Moyana della Ficca - e di

colui - Celio Mago -
^{significativamente,}
+ questa «carriera» di Truffaldino si conclude nell'Angellino bello,
dove la battaglia...

tre melarance; ma nel midollo di questa la sostanza era ben differente. Sotto un titolo fanciullesco, e in mezzo ad un caricatissimo ridicolo, non credo, che nessun uomo bizzarro abbia trattato con più insidiosa facezia morale le cose serie, ch'io trattai in questa fola. (...) I punti gravi, moralmente trattati in questo audace teatrale trattenimento, cagionarono per la città tante dispute, e d'una spezie tanto particolare, che infiniti religiosi regolari degli ordini più austeri si trassero le lor tonache, e postisi in maschera, andarono ad ascoltare l'*Augellino belverde* con somma attenzione" (Prefazione).

~~E infatti~~ la battaglia non è più fra poeti, ma tra filosofi: "I due moderni filosofi, Renzo e Barbarina, principali personaggi di quest'azione, imbevuti delle massime de' perniziosi signori Elvezio, Russò, e Voltere, che sprezzano e deridono l'umanità col sistema dell'amor proprio, con somma ingratitudine, che affamati desiderano, e lodano i benefizi degli uomini caritatevoli, che, fatti ricchi, folleggiano, e vogliono a forza gl'impossibili"; e sull'altro fronte, "Calmone, antica statua morale, parlante", portavoce di Gozzi, *contra* lo "stolto filosofastro" Renzo (e cioè -tutti insieme!- Elvezio, Russò, e Voltere), è l'uomo parte / del sommo Giove, celeste forza / è amor proprio nell'uom, ma il proprio amore / nessun più sente di colui, che, oprando / colla compassion, colla virtude, / colla pietà, felice, eterna vita, / sé nell'origin sua, nel centro suo, / amando, a sé procura, e si compiace / nella virtù, che gli empì tuoi maestri / fanatismo chiamar per propria scusa" (I,10).

Questa disputa, a un registro più basso, si ripete fra Smeraldina, "evangelica pietosa", e suo marito Truffaldino salsicciaio "macchiavellista".

Appunto in una baruffa con Smeraldina, Truffaldino comincia a spiegare le sue idee, ~~rimproverandola che gli ha mangiato "i capitali" fatti "con quelle oneste ruberie, solite del suo mestiere" e rinfacciandole "ch'ella aveva voluto per forza raccogliere quei due fanciulli, trovati nel fiume rivolti in quella tela incerata, allattarli tutte due, rovinarsi, e dimagrirsi"~~ (I,2) - Renzo e Barbarina, figli di Tartaglia e di Ninetta, erano stati condannati a morte da Tartagliona, madre di Tartaglia, per gelosia della nuora, falsamente accusata di tradimento; "Che non sa di pianti, e di tenerezze eroiche; che la sua miseria non ammette eroismi. (...) "ch'egli non ha colpa della loro miseria, e che il cielo sa, che protesta al cielo, che dal canto suo ha procurato, che la moglie ricuperasse quel poco di tela incerata, e li tornasse a gettar nel fiume ad annegarsi, perchè non patissero le infinite miserie di questo mondo. (...) Ch'egli dalla sua parte non avea da render conto al cielo di non aver loro data un'educazione umana, e necessaria. Ch'è persuaso, che abbiano imparato a mangiare, a bere, e sgravare il corpo; che però dovevano prevalersi delle virtù, insegnate loro dal canto suo, partire immediatamente, e non

affermando, contro la costatibile moglie, ch'egli

ardire di por più piede nella sua casa; altrimenti ec. (*entra*)" (I,3)⁵⁹.

Ma la presenza dell'interlocutrice -Smeraldina, tutta cuore e natura- tende a portare la discussione filosofica sul piano personale di un litigio fra coniugi; sicché del Truffaldino filosofo c'è soltanto la spia di una certa ferocia programmatica e l'accento, accanto alla sua solita vocazione di ruffiano, a una invidia da intellettuale di mestiere: "Conclude non volerli, perché Renzo ha delle massime da filosofo più di lui, e perché Barbarina è troppo modesta, e non si può sperar nulla d'utilità, ecc." (I,2).

Truffaldino, ed è un ^{chiaro} significativo segno della sua nobiltà filosofica, si ritrova a suo agio nella disputa, ad altezza di principi, con i personaggi nobili della Fiaba: il re Tartaglia e Renzo (figlio ancora sconosciuto di Tartaglia, ma già ricchissimo per opera di magia).

Nella scena terza dell'atto secondo Truffaldino "da salsicciaio" va a far visita a Tartaglia, con la scusa di rievocare i bei tempi dell'antica amicizia, ma Tartaglia dubita che l'esibito affetto di Truffaldino sia disinteressato e "lo esamina con gravità". Parlando male di Smeraldina, con la quale "non si è mai potuto accordare (...) perché non è niente filosofa", Truffaldino si rivela "un filosofo moderno da guardarsene", "un briccone pieno d'amor proprio illecito", e Tartaglia lo mette alle corde:

"Chiede a Truffaldino con austerità, che gli dica il vero; se no gli farà cavar le budella, e il cuore. Se non avesse l'appetito, che lo tormentasse tanto, se amasse ancora sua moglie, se il negozio della bottega andasse floridamente, se sarebbe venuto in traccia di rinnovar seco amicizia? *Truffaldino* Che lo lasci riflettere un poco. *Tartaglia* Che si spicci e risponda il vero, o lo farà tagliare a pezzi. *Truffaldino* Che parla col cuore in mano; che se non avesse bisogno, non avrebbe né men per mente né lui, né la sua amicizia. *Tartaglia* Suo furore; lo scaccia con calci nel preterito. *Truffaldino* Fugge, gridando che il re è divenuto matto, che non è filosofo, ec. ec.

La scena si ripete, all'incirca, nella scena quinta dell'atto terzo; ma non si tratta di una ripetizione meccanica come nella *Commedia dell'Arte*: è piuttosto una conferma della solidità delle idee di Truffaldino, con un arricchimento, da parte sua: e che cioè, anche nel secolo dei lumi, è bene non esprimere chiaramente le proprie idee, soprattutto se sono la verità:

Truffaldino Di dentro chiama: o di casa: con franchezza, e possesso chiama: Renzo, dove sei? asino, becco cornuto, ec. ec. *Renzo* Che gli sembra di sentire la voce di Truffaldino; che non crede, che avrà fronte di

(14

comparirgli dinanzi dopo averlo scacciato, ec. *Truffaldino* Entra con franchezza, lo saluta con confidenza, lo sgrida, che non ha risposto. Si leva il grembiale da salsicciaio, si rassetta, chiede a Renzo, se sia in tavola. *Renzo* Che temerità sia quella? che sia venuto a far in quella casa? *Truffaldino* A mangiare, bere, dormire, ec. *Renzo* Se siasi dimenticato d'averlo scacciato di casa con quell'asinità la sera innanzi? *Truffaldino* Ricordarsi benissimo; che domanda sciocca sia questa in bocca ad un filosofo? *Renzo* Stupisce della franchezza; vuol sapere, perchè l'abbia scacciato, perchè la domanda sia sciocca. *Truffaldino* La cosa esser naturalissima, e patente. L'ha scacciato perch'era un orfano, pitocco, che non aveva nulla da farsi mangiare alla luce del sole. *Renzo* Stupisce sempre maggiormente della franchezza; vuol sapere, dopo una tal azione, come abbia coraggio di venire in casa sua. *Truffaldino* Ride sgangheratamente della sciocca ricerca, vuota affatto di moderna filosofia. *Renzo* In ismanie delle risa di Truffaldino, vuol sapere, com'abbia avuto fronte di venire. *Truffaldino* Perchè ha saputo, che divenuto ricco, e che ha modo di lasciarsi mangiare, e rubare assai da chi ha appetito, e vizi, com'egli; ride, e non si sa dar pace di così stolido ricerca, che non sarebbe stata fatta ne 'secoli più ignoranti. *Renzo* Sulle furie. *Truffaldino* Ch'è matto; che s'informi con tutto il mondo sincero, ed illuminato; ognuno gli risponderà, che i pitocchi si scacciano e che ai ricchi si mangiano le viscere, sino che sien pitocchi; che questo è il giro della macchina mondiale. *Renzo* Si mette a ridere; che non ha sentito mai un filosofo più franco. E' voglioso di trattenerlo, perchè la sua sincerità non gli dispiace; ma risolve di scacciarlo per l'animo cattivo. Lo sgrida della scellerata sfacciataggine, lo minaccia di farlo bastonare se non parte. *Truffaldino* (tra sé) Maravigliato di questa stravaganza non intende tal novità. Pensa; si ricorda di aver fallato nell'ordine, si ricorda, che la sincerità gli fruttò male anche con Tartaglia. Cambierà; corregge se stesso; dà ragione a Renzo, ma chiede che gli permetta un momento, e si rimetterà sulla buona regola".

Punto e a capo: "*Truffaldino* Si rimette fuori della porta" e si esibisce in una "Scena d'adulazione caricatissima. Poi chiede a Renzo se così vada bene"; Renzo "ridendo" acconsente a tenerlo con sé, magari in qualità di "buffone", e Truffaldino conclude "Da sé ch'è una gran disgrazia di non poter esser onesto, e di cuore aperto colle persone ricche".

Certo, la filosofia di Truffaldino è sempre quella - "magnar, beber, e no far gnente"-; e anche per questa semplice affermazione Truffaldino avrebbe potuto ritenersi fi-

quando, come offi
 filosofo nel Settecento, questo titolo si sprecava; sebbene forse meno di oggi, quando si parla di filosofia della FIAT a proposito della scelta utilitarie/medie cilindrate; e poi da Agnelli, giù discendendo... - erano allora detti filosofi non solo quelli che lo facevano di professione, ma tutti gli uomini di buon senso: Pantalone, naturalmente, ma anche Arlecchino, dal momento che si accontentava di avere la pancia piena. Ma qui Truffaldino non è filosofo *gratia Dei sive Naturae*: ha preso, da vero filosofo, coscienza di sé; e tanto meno si tratta di quella inverosimile filosofia letteraria, ornamentale, fatta di citazioni, che sfoggiava il Truffaldino Sacchi ottenendo effetti comici dal contrasto cultura dell'Attore/ignoranza della Maschera: questa, nell'*Augelino belverde*, è la vera filosofia di Truffaldino elevata a sistema; e così legittimamente gli spetta il titolo tecnico di "macchiavellista" (Prefazione).

Il termine "macchiavellista" è usato evidentemente come sinonimo-peggiorativo di materialista; ma in realtà Truffaldino assume in questa Fiaba piuttosto la funzione che un Marchese de Sade poteva avere nei confronti della filosofia progressista del suo tempo: all'incirca come, alternando disquisizioni filosofiche e *tableaux vivants* - destinati magari a mutarsi in *nature morte*, il divino Marchese metteva in luce l'assoluto egoismo di chi vive correttamente secondo natura, smascherando con ferocia il falso mito del Buon Selvaggio, così Truffaldino, alternando esempi pratici e teorizzazioni del suo egoismo, svela il fondamento materiale dei rapporti umani, che la buona educazione può soltanto ipocritamente mascherare.

La struttura filosofica del teatro di Gozzi ha provocato la carriera di Truffaldino da filosofo naturale a filosofo in senso proprio. Truffaldino si è maturato, non è più portavoce dell'autore nella sua polemica teatrale, come nell'*Amore delle tre melarance*: è diventato voce autonoma, addirittura in contrasto con l'autore: una voce che si oppone insieme, da una parte, alla voce di Calmon, "antica statua morale", che meglio impersona le idee dell'autore - obbedienza all'ordine di Dio e alle leggi del Mondo-, e alla voce di Smeraldina, espressione della Carità *naturaliter* cristiana; e, dall'altra, alle voci pappagallesche dei giovinetti Renzo e Barbarina, prodotti petulanti del Secolo dei Lumi.

Truffaldino
 Arlecchino è il solo che combatte, con pari autorità, su un duplice fronte, e così si pone in una posizione diversa dalla polemica *semplice* del suo autore: egli non contrappone teoria a teoria, ma contrappone alle teorie teoriche la teoria della *pratica*, e per questo i suoi avversari possono essere, insieme, i rappresentanti del Bene (Calmon e Smeraldina) e del Male (Renzo e Barbarina).

Le posizioni, fra Gozzi e Truffaldino, in tal modo, si invertono: non è più Truffaldino che viene strumentalizzato come portavoce della polemica del suo autore; è Truffaldino

che conduce Gozzi a scoprire la verità, con la forza della sua filosofia.

Certo, il filosofo ufficiale di Gozzi resta Calmon, ma si tratta di un filosofo che si è redento dalla filosofia, accettando la Legge; un filosofo che filosofo non è, visto che è stato eletto a portavoce dell'autore in quanto ha già ragione, indipendentemente dalla filosofia, ridotta a *opus oratorium maximum*; ma se teniamo conto della verità, allora l'autentico filosofo di Gozzi è proprio Truffaldino, basta ricordare il binomio "confessionali - patiboli": ogni buon reazionario è giustificato dal fondamentale pessimismo sulla natura umana che può essere salvata soltanto dall'autorità e dai minacciati castighi.

Certo, il lieto fine comporta il ravvedimento di Truffaldino; ma si tratta di un ravvedimento, per così dire, *in articulo mortis*, nell'ultimo atto, quando la favola è ormai finita, e si entra nella cronaca senza storia: "E da allora vissero tutti felici e contenti... ": chi potrebbe prendere per buona la dichiarazione di Truffaldino a Smeraldina: "Ah, mia diletta, / io son pieno d'idee di tenerezza, / come se il primo giorno fosse questo, / che tu m'hai posto al collo la cavezza" (V, 1)? Sembra quasi che Gozzi, scrivendogli la battuta in versi, abbia imposto a Truffaldino questo atto di penitenza, togliendogli l'arbitrio di parlare a soggetto, di dire la verità.

"Per Gozzi, contrariamente a Voltaire (e a Goldoni, beninteso!) la *verité* non doveva avere nulla di *vraisemblable*: era adesso, radicalmente alternativa": così, nella *Turandot* e nella *Donna Serpente*, i "sentimenti alti" degli eroi si erano imposti sulle mediocrità borghesi, il "melodramma s'era confrontato con il piano della commedia ed aveva imposto il suo primato scenico"⁶⁰ : conferma dell'immutabile gerarchia dei generi letterari, della società terrena, della *civitas dei*.

Ma l'*Augellino biverde* non è una "fiaba teatrale tragicomica", è una "fiaba filosofica": al posto degli eroi dell'amore c'è il principe Tartaglia che, dopo aver sognato evasioni erotiche, da buon marito borghese in assenza della moglie, si accontenta della sua Ninetta, finalmente liberata dalla prigionia "sotto il buco della scaffa" (I,6) cui l'aveva condannata Tartagliana: "Oh chi vedo, chi vedo! La mia sposa! / Mi par, ch'ella sia fatta un po' vecchietta, / ma non importa; sono un buon marito, / e voglio far quel, che mi si conviene (V, sc.ult.).

Con la filosofia di Gozzi non si rappresenta più, liricamente e indirettamente, nell'amore degli eroi che trionfa sulla mediocrità borghese e la volgarità popolare: qui, in questa "fiaba filosofica", significativamente eroi non ce ne sono, e la filosofia deve dunque esprimersi, direttamente,

per bocca dei filosofi. C'è Calmon, con la sua oratoria filosofica; e c'è la *verità* di Truffaldino che tiene Gozzi ancorato alla terra, e gli impone la sua -di Truffaldino, ma anche di Gozzi- filosofia "macchiavellista": il *fondamento* che rende possibili i voli degli eroi: "Le Religione e il Patrio" (Ululati profetici... opere, Venezia, Colnaghi, 1772, T. VI, p. 24).

FAMILIA HERLEQUINI

Una carriera di Arlecchino è rintracciabile solo all'interno delle "fiabe filosofiche"; un segno, questo, che il Teatro del Gozzi è *esplicito*, nel suo contenuto, ma anche nella sua *forma*, quando la struttura è filosofica; nelle "fiabe tragicomiche" e, più chiaramente nelle "tragicommedie" spagnolesche, la sua poetica è solo *indirettamente* espressa, *in negativo*, come assenza -si badi, voluta, programmata- di impegno; e se questo carattere *programmatico* dà un tono intellettuale allo stile della scrittura, non può produrre però un discorso: il ritrarsi dell'autore, il suo *disinteresse* -confermato dall'esibito disinteresse economico-, crea una specie di *vuoto*, partendo dal quale sono possibili varie sperimentazioni senza progetto e senza gerarchia di valore, senza possibilità di sviluppo: *storie* senza *storia*, proposte che l'autore Gozzi fa all'attore-capocomico Sacchi, lui, sì, responsabile della vita, non solo teatrale, dei suoi soci.

Questo disinteresse dell'autore si distingue dalla pratica tradizionale soltanto per la dichiarata presa di posizione del Gozzi; perché, per il resto, era consuetudine che il poeta della Commedia dell'Arte lasciasse il campo alle Maschere che impersonavano l'Improvisa: il linguaggio, in senso lato, era affidato all'attore, che poteva prendere sulla scena uno spazio ben più ampio di quanto appaia oggi dal canovaccio⁶¹: un diritto che il Gozzi era ben disposto a riconoscere, proprio perché si accordava con il suo programma ideologico e la sua poetica avversa alle riforme borghesi: "Le Maschere facete della commedia all'improvviso in una circostanza simile fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che né sono esprimibili dall'inchiostro, né superabili da' poeti" (*L'Amore delle tre melarance*, III). Nasce, così, proprio dal disimpegno dell'autore a vantaggio dell'attore, una ricca galleria di ritratti della *Familia Herlequini*, caratterizzata dalla *varietà*, perché ogni volta si riparté da zero, senza possibilità di successione e di crescita: la Maschera assume il colore che deriva dalla vicenda e dalla situazione proposta, ed è sempre pronta ad abbandonare una veste per un'altra.

Nel *Corvo* Truffaldino e Brighella sono "cacciatori del Re", nella parte ignobile di "servi cattivi" - "Brighella è avaro", "Truffaldino è un parasito" (V,1), confinati, quasi per condanna estetica, nel registro del *comico basso* dei lazzi (II,1,2,4); e si può solo immaginare il partito che il

inizio della scena seguente:

Sofia - Per carità lasciatemi.
 Ulrica - Non mai, finchè son viva.
 Sof. - Il mio persecutore, se più tardiamo, arriva.
 Ulr. - E per questo, Signora?
 Sof. - Fuggiam dalle sue braccia:
 Io qui morrei d'orrore solo a vederlo in faccia.

L'ADDIO DI ARLECCHINO ALLE SCENE

Le sole commedie in cui Arlecchino potrebbe passare dal contro-canto al canto sono l'*Arlichina* e la *Conciateste moglie di Truffaldino, marito tre volte buono*, una in versi, l'altra in prosa; ma qui Arlecchino lascia il primo posto, fin dal titolo, alle sue donne, la sorella e la moglie.

La famiglia e le corna di Arlecchino erano già entrate con fortuna nel repertorio nella Commedia dell'Arte, tanto che ne abbiamo anche significativi documenti iconografici. Una serie di incisioni, con didascalie francesi in versi, ci racconta la storia, rappresentata da Comici italiani sul finire del XVI secolo, delle disgrazie di Arlecchino innamorato^o; Pantalone lo aveva fatto sposare con la sua amante, già da lui messa incinta; quando poi Arlecchino se ne accorge e vorrebbe restituire al vero padre gli otto figli, Pantalone lo caccia e continua la tresca con la *Belle Francesquine*; il buffonesco duello fra i due viene scongiurato dall'intervento della ruffiana che tacita Arlecchino con l'*argent* di Pantalone: con una significativa inversione dei ruoli consueti, il Vecchio cornuto diventa qui il cornificatore - a dimostrazione del potere erotico del denaro, tanto prima di Marx?-. Nella *Conciateste* abbiamo una situazione in certo qual modo analoga, nel senso che Traccagnino cornuto si trova a rivestire i panni che normalmente sono di Pantalone.

^{Della prima} Il titolo, che spiega esaurientemente la situazione secondo la consuetudine della Commedia dell'Arte, prometterebbe una popolare comicità, ma poi nel testo del Chiari manca completamente l'allegria, esplicita ferocia delle vecchie Maschere -Arlecchino che porta nella gerla i figli a Pantalone-; la *Conciasteste* è, all'opposto, il più triste e borghese fra i ^{del Chiari} suoi lavori, tanto che questo Truffaldino potrebbe essere il progenitore di qualche personaggio del teatro crepuscolare o grottesco.

La sua corposità sembra essersi dissolta e il suo multicolore vestito, piuttosto che attrarre l'attenzione, acquista quasi la funzione di una tuta mimetica: quando lo incontrano, gli altri, di fatto, non lo vedono, se non come una specie di cartello segnaletico che indichi la strada per arrivare a sua moglie^x, ^{avviso di presenza} ~~funzione~~ dispensabile di questo.

Servitore - Sior Truffaldin la riverisso. La me fazza grazia. Credela che la siora Checchina, sua Moglie adesso sarà a casa? (...) Me saveravela dir dove posso trovarla? (I,5);

Tiburzio - Bondi Truffaldin: Ghè in casa la Siora Checchina to Mugger? (II,6);

Cellio - C'è nessuno? Buondi Galantuomo.

Truffaldino - Servitor umilissimo. Chi commandela?

Celo. - La Padrona di Casa.

Truf. - Ghè dubbio, che la falla?

Cel. - Non fallo no, cerco Checchina.

Truf. - Un po de Siora, no starave mal.

Cel. - Ella no sta meco su queste cirimonie.

Truf. - Ghe stago ben mi.

Cel. - Bene, come vuoi. La Signora Checchina dov'è?

Truf. - L'è impedida.

Cel. - Non importa. Mi preme parlarle.

Truf. - Cossa ghe volla dir?

Cel. - Sei troppo curioso.

Truf. - Son suo Marido.... la vede ben...

Cel. - Lo so, che sei suo marito, ma voglio parlar con lei. Con licenza. (Volendo entrare) (II,7);

Silvio - Ho piacere Galantuomo d'averti incontrato. Una parola.

Truf. - Me cogniossela mi Sior?

Sil. - Ti conosco sicuramente. Non sei tu Truffaldino?

Truf. - Chi ghe l'ha ditto?

Sil. - Non hai tu per moglie una Conciatete?

Truf. - Cossa v'ha da importar a vù, Sior?

Sil. - Questa tua moglie non si chiama Checchina?

Truf. - Come saveu vu tutte ste belle cosse?

Sil. - Lo so; né dei cercar altro. E tu sai chi son io?

Truf. - Se la me farà grazia di dirmelo.

Sil. - Son uno, che senza saputa tua, a te, e a tua Moglie ho fatto del bene. (IV,5);

Isabella - Ecco là Truffaldino. Informati con destrezza se sua Moglie sia fuori di casa. Io t'aspetterò con la risposta qui dentro il Caffè. (IV,6)

Anche il fatto che di Truffaldino, nell'elenco dei Personaggi, non sia indicato nessun mestiere, e che di nessun suo mestiere si parli nella Commedia, conferma questa sua inconsistenza sociale; tanto più che la moglie Checchina esercita un mestiere dal nome filosofico, pressapoco nel senso usato da Diderot per i nomi che indicano, più che un individuo, un tipo e una condizione sociale: "No vorave Mugger - dice Truffaldino - che per vadagnar de più con poca fadiga ti conzassi la testa anca a to Marido" (I,1).

~~Certo~~, Non far niente e vivere alle spalle delle sue donne, è un'antica aspirazione di Truffaldino, ^{ma} ~~fin dai gol- doniano Momolo cortesan; se non che~~ questa aspirazione al mestiere di ruffiano ha qui lasciato il posto a una ~~patetica~~ coscienza morale. ~~La sua innocenza è storicamente incredibi-~~ ^{le} ~~le~~, e tuttavia deve essere sotto sotto avvertita da ~~quei~~ ^{dei} personaggi che si accaniscono su di lui, tanto è il gusto sadico dei pettegolezzi e della maligna chiamata di correo. Da qui prende il via una ricerca, da parte di Truffaldino, della moglie e della verità, parallela a quella di coloro che cercano Checchina per i loro svariati intrallazzi.

si direbbe ereditata dalla Manobba del Santolone.

Tiburzio - Giacché semo sulla porta della mia bottega bevi almanco un caffè.

Truffaldino - Lo beverò un'altra volta. Adesso te digo, che gho pressa, perchè son aspettà.

Tib. - Dove?

Truf. - A casa mia.

Tib. - Chi t'aspetta?

Truf. - Mia Mugger.

Tib. - E ben? Poco più, poco manco ti ghe anderà. Za, non la morirà de malinconia.

Truf. - Perché?

Tib. - Perché non la sarà sola.

Truf. - Cosa sastu ti?

Tib. - Cosa soi? quando i mii zovani de Bottega ghe porta el caffè, i me dise, che i ghe trova sempre qualcun.

.....
Truf. - ... Se qualcun ghe va in Casa, i ghe anderà per farse far delle scuffie.

Tib. - Sicuro. Per farse far delle scuffie; per farse incollar delle camise, e delle cascade. Anche questo per ti l'è un bell'utile; e quando torna conto se pol serar un occhio, e interpretar tutto in ben.

.....
Truf. - Ti ze una mala lengua; e basta che ti sii un Caffettier per pensar sempre mal.

Tib. - Mi pensar mal! Ohe, Paesan, nu altri Caffettieri, disemo quel, che sentimo a dir in bottega da chi va, e da chi vien.

Truf. - Chi va, e chi vien cossa polli dir de mia Mugger? Me meraveggio.

Tib. - Niente affatto de mal. I dise, che la ze una bella zovene; che l'è una donna de spirito; che la sa far de tutto colle sue man; e che a sposarla ti è sta de bon gusto.(...) Va là, va per i fatti tuoi. Saludeme to Mugger, e lassa andar le cosse per la so strada. (I,3);

Tib. - ... No t'ho ditto mi, che a certe bagattelle un bon Marido no gha da pensar?

Il contrasto fra i due coniugi sfocia in una scena

madre (II,5): segno decisivo che Truffaldino è passato dalla periferia -suo spazio naturale- al centro della commedia: lo spazio che compete ai personaggi seri.

Certo, anche a Truffaldino poteva spettare la scena principale, come il pranzo del goldoniano *Servitore di due padroni*; ma si trattava pur sempre di un lazzo amplificato: non una scena madre, ma, se così si può dire, in ricordo delle vecchie serate d'onore, una *scena d'onore*, dove lo Zanni poteva esibire la sua clownesca virtù. Questa scena della *Conciatoste*, invece, è chiamata da Truffaldino "una scena de careghe": una disputa fra gente che sta seduta, che affida alle parole i suoi pensieri e i suoi sentimenti! ~~Ed è una scena che non ha conclusione: a Truffaldino potrà restare, quando sarà tempo, il Regno dei Cieli; Checchina fra tanto, in terra, continuerà a spassarsela: le minacce che Truffaldino blatera -"Te bastonerò come el baccalà" (I,1)- non l'impressionano affatto: "Mio marito strepita, grida, minaccia; ma poi fa tutto a mio modo" (IV,4): per lei Truffaldino resta un "asino": "Il vedermi a fianco quell'asino vestito da Uomo, è proprio la mia morte. Son Giovine, non sono il diavolo, ho dello spirito... oh figuratevi se voglio durarla così" (I,1).~~

un
Truffaldino
onesto
e di
conseguenza?
senza
l'att'.

Nonostante qualche lazzo, come quello del rivale cacciato di scena a tempo di marcia e con la scopa al posto del fucile (II,7), è questa una commedia nella quale Truffaldino sembra avere rinunciato all'orgoglio della sua Maschera, e- splicitamente rivendicato in una scena della *Marianna o sia l'orfana riconosciuta* (I,3):

Truffaldino - Poco de bon? Saveu vu cossa vol dir Truffaldin?

La Fontaine - Sì. Uno sciocco.

Truf. - Me maraveggio. Truffaldin vol dir più che un Poeta, che un Filosofo, che un Dottor.

Font. - Avrei piacere che me rendessi la ragione.

Truf. - Perchè tutti sti omenoni no xe capaci de far rider la zente, come faccio mi.

Font. - A far ridere le persone poco ci vuole.

Truf. - No ze vero. Ghe vuol più inzegno a farle rider, che a farle pianzar.

Font. - Va là, che sei pazzo.

Truf. - Son matto? Voleu che ve lo faccia vedar? Deme qua sto baston, che mi con una legnada sola ve faccio pianzar una settimana; ma se vorrò farve ridar, bisognerà che sua una camisa.

Eppure, proprio della *Conciatoste* il Chiari riconosce Truffaldino come co-autore. Può apparire strano. Conoscendo un poco gli attori, azzardo un'ipotesi: che il Sacchi, ormai oltre la quarantina, abbia voluto cimentarsi, da primo attore, in una parte patetica che il suo ruolo normalmente non gli consentiva, mescolando in qualche modo le Maschere

dell'antico sodalizio Zanni-Magnifico, ed entrando così, *travestito da Pantalone*, nel teatro borghese.

"Da capo a fondo ridicola"⁸¹ voleva invece essere l'*Arlichina*, altra commedia che nel titolo richiama l'Improvvisa e la proliferazione della famiglia Arlecchinesca. Qui Arlecchino è *doppiato* da Arlechina, sua sorella col finto nome di Truffaldina, forse un omaggio al Sacchi che nel 1759 non si trovava a Venezia.

Per la sua trama, l'*Arlichina* potrebbe essere un tipico canovaccio di Commedia dell'Arte, con Truffaldina alla caccia del promesso sposo che l'ha abbandonata, i buffoneschi travestimenti da donna di Arlecchino e don Cirillo, il vecchio innamorato e beffato, le gelosie, i riconoscimenti, le finte dichiarazioni d'amore e la notte degli equivoci; il tutto governato da Arlechina-Truffaldina, in veste di un primo Zanni, al quale ha evidentemente giovato la tradizionale furberia del sesso femminile: "Sibben che mio fradello l'è alloco più de mi/ Quelli della mia razza no sé tutti cusi (III,7).

Eppure tutti questi ingredienti non valsero a salvare la commedia: "Bisogna dire, che quella sera il Caso fosse vestito a lutto, e non avesse voglia di ridere", come dice il Chiari nelle sue *Osservazioni*. Ma il Caso, questa Fortuna senza appigli nè di sesso nè di età, e che governa imprevedibile i successi del Teatro, aveva forse quella sera dato un segno dell'innestabile declino del comico delle Maschere; e il Chiari, mettendo nella rigida misura dei versi la vecchia storia farsesca, l'aveva già *vestita a lutto*, con gli inadatti abiti del decoro letterario.

Anche spalleggiato dalla sorella, Arlecchino non riesce più a dominare la scena; nè può valere il tentativo di Sacchi-Chiari a fargli indossare le vesti del Pantalone: Arlecchino, come Goldoni dimostra, può naturalmente passare dall'amoralità della Natura all'immoralità del Mondo: l'assunzione della moralità di Pantalone è un rimedio contro natura che non può dare che frutti sterili.

Diversa ^{però} è la strada che conduce alla morte naturale di Arlecchino; e si individua nella sua stessa origine, in quel mestiere di Servo che è proprio dell'antico Zanni.

Mano a mano che il Teatro perde forza e ne acquista, sulla scena, il Mondo, sotto la maschera traspare sempre di più la faccia del servitore. Nella vecchia Commedia i due ruoli, del Padrone e del Servo, restavano ben distinti: al Servo spettava il diletto intellettuale dell'invenzione della trama, e come ricompensa la soddisfazione della pancia;

del resto poi ti manca....

Arl. - Me manca la bravura.
Questo lo so; ma pur disemolo pian pian,
A Venezia anca a mi i m'ha sbattù le man. (...)
Mi no avevo cattarri. L'è stà una stramberia,
Che m'ha obbliga lassar mestier e compagnia.
Ben o mal che abbia fatto: pentio non me son mai;
No voggio più pensarghe.

Fiam - Facesti male assai.
Questo servire è duro.

Arl. - Qua ghe saria da dir.
Mettèlo a lessò o a rosto, za l'è tutto un servir.
Mi servo un Patron solo, e vu un'udienza intiera; ~~mi~~
tutto el zorno servo, e vu servi la sera.

Un presto se contenta; per contentar affatto
un miera de persone qualcun diventa matto. (...)
Co de servir se tratta, chi sta mèggio de nu?
Mi andarò dal Patron; e vu penseghe su. (III,2)

nel Poeta Comico, che mette in scena la politica stessa del Chiari,

Proprio ~~in una di quelle commedie nelle quali il Chiari~~
~~sembra voler legittimare col verso la presenza delle Masche-~~
~~re, l'Arlecchino fa questo suo definitivo congedo dalle sce-~~
~~ne, ed è l'Arlecchino che, fra quelli del Chiari, nonostan-~~
~~te la modestissima parte, più si ricorda, assumendo un si-~~
~~gnificato quasi emblematico.~~

Il suo calcolo per lasciare il Teatro è misero: meno
fatica servire uno solo ^{che tanti}; ^{padroni quanti sono gli spettatori} fare l'attore non è più
un'Arte ma un mestiere qualsiasi. E così Arlecchino entra
nel Mondo. Ma non nel significato goldoniano del Mondo che
ha conquistato il palcoscenico; all'opposto, in quello di un
Mondo che non ha più motivo di contrapporsi al Teatro,
perché anche il Teatro non è che un modo come un altro di
sbarcare il lunario.

La grigia faccia del Servo e la sua livrea hanno com-
pletamente annullato il volto diabolico e il costume offen-
sivamente anti-naturalistico della Maschera che più di tutte
rappresentava la gaia scienza del Teatro.