

CONSIDERAZIONI INTORNO A QUALCHE “LIETO FINE” GOLDONIANO FRA TESTO E SCENA*

«La commedia è poesia da rappresentarsi» - Goldoni, 1750¹ -; «[L'acteur] ne doit pas se contenter de suivre fidèlement son Auteur; il faut qu'il l'aide, et qu'il le soutienne; il faut qu'il devienne Auteur lui même» - Remond de Saint-Albine, 1747²-. Fra queste due considerazioni si apre uno spazio per un più stretto dialogo fra critica del testo e la sua realizzazione scenica.

Il critico ha di fronte a sé lo spazio immateriale di fogli bianchi; vinta la loro immaginata fascinazione, può percorrere diversi itinerari, indugiare, prospettare pentimenti e contraddizioni, tornare indietro e ricominciare, leggere senza limiti di spazio e di tempo.

Il regista deve agire entro lo spazio condensato del palcoscenico e il tempo condensato dello spettacolo, e già questo impone alla sua interpretazione critica una scelta, con un effetto di ingrandimento e di materialità: il primo passaggio alla dimensione teatrale.

La parola scritta dell'autore è indagata dalla parola scritta del critico; il regista si misura con una parola incarnata nello spettacolo, con la fisicità dell'attore, con la materialità della scena e degli oggetti, che già in Goldoni possono essere gli oggetti-personaggi del teatro contemporaneo.

Il testo scritto ha per destinatari i lettori, ed ai lettori si rivolge il critico; il testo rappresentato si sposta in teatro, ha per giudice il pubblico, è un'opera che ha - deve avere - una sua autonomia.

Ma il regista «Auteur lui meme» non è privo di limiti: «il faut qu'il soutienne son auteur»; una fantasia a ruota libera non solo è inutile dal punto di vista del testo, ma, quasi a controprova della sua inutilità, genera in teatro noia.

* *Questo saggio propone il tema dei rapporti fra interpretazione critica e realizzazione della messa in scena, partendo dalla definizione di Goldoni: «La commedia è poesia da rappresentarsi». Per l'analisi è stato scelto il punto di vista privilegiato dei lieti fini.*

Il saggio è diviso in quattro capitoli:

Pamela, il dramma scippato dal lieto fine;

Sior Todero brontolon, il doppio finale comico e tragico;

Il giocatore, la commedia interrotta;

La buona madre, una contro-commedia goldoniana.

Il primo capitolo analizza un testo che non ho messo in scena, perché il problema fosse impostato senza il confronto con una particolare regia; nel secondo la regia si limita alla interpretazione del testo; nel terzo viene mutato il significato del lieto fine, passando dalla verità del Teatro alla convenzionalità del Mondo; nel quarto la regia incide sull'intera "favola": per giungere legittimamente al lieto fine, il primo atto è stato ambientato ai nostri giorni, il secondo nell'Ottocento, e solo nel terzo si ritorna all'originario Settecento. Durante questo percorso il concetto di buona madre è divenuto problematico, e lo spettacolo ha potuto così ricuperare l'insegnamento morale che Goldoni si era proposto.

¹ CARLO GOLDONI, *I due gemelli veneziani, L'Autore a chi legge*, ed. Bettinelli.

Dove non sia esplicitamente indicato, cito i testi goldoniani da CARLO GOLDONI *Tutte le opere* a cura di Giuseppe Ortolani, Verona Milano, Mondadori, 1935-1956.

² REMOND DE SAINT-ALBINE, *Comédien*, Paris, 1747, pp.21-22; cit. da PAOLO CHIARINI, *Introduzione a G.E.LESSING, Drammaturgia d'Amburgo*, Bari, Laterza, 1956, p. XXIX. Cfr. Lessing, *Presentazione: l'attore «deve pensare con l'autore, e soprattutto pensare per lui quando questi abbia commesso qualche pur scusabile errore»*. (*ivi*, p.8).

Anche la materialità dello spettacolo non deve prevaricare sul testo; indulgere alla tentazione di tradurre in simboli espliciti la parola può trasformare lo spettacolo in una specie di *bibla pauperum*, per un pubblico giudicato implicitamente analfabeta; di solito il pubblico si annoia.

Lo spettacolo può arricchire e approfondire il giudizio critico di un testo teatrale, «poesia da rappresentarsi», ma si deve pretendere dai registi la giustificazione critica della loro opera; solo così fra critici e uomini di teatro si potrà instaurare un dialogo, un ritorno dal palcoscenico al libro e dal libro al palcoscenico senza diffidente reciproco rispetto.

Il lieto fine delle commedie goldoniane può essere un punto di vista privilegiato per un confronto fra critica del testo e realizzazione scenica.

Il lieto fine è imposto dal genere stesso della Commedia, ed il rispetto delle regole è una legittima pretesa del pubblico che mal sopporterebbe inganni alle sue attese estetiche. E poiché le regole estetiche, in quanto regole, hanno un implicito valore morale di conservazione, così il lieto fine, allargandosi genericamente di là della conclusione di una specifica opera, può ridursi alla accettazione delle convenzioni - del Teatro - e delle convenienze - del Mondo -.

Goldoni appartiene a quel Mondo che si incontra in teatro in veste di Pubblico; un Mondo e un Pubblico disposto ad essere “riformato” a patto di essere rassicurato sulla tenuta dell’ordine su cui si fonda la sua società.

La dialettica della Commedia *ordine - disordine – ordine* non può produrre nel teatro di Goldoni un ordine sostanzialmente diverso da quello di partenza; la vicenda si conclude con un ordine che è soltanto una “correzione” all’ordine preesistente. (*Correzioni* si chiamavano le leggi veneziane: “suste”³ - molle - che devono assicurare l’elastico equilibrio di Venezia, città fondata sul mare e governata da mercanti). Il «mantenimento dell’ordine» è visto come «il solo mezzo» per «conservare in pace e in tranquillità» la Repubblica⁴, la cui vita, nel secolo di Goldoni, non può ridursi che al proprio “mantenimento”.

Il lieto fine è «lieto per la morale dominante perché triste per i trasgressori»⁵; e in questo senso il lieto fine goldoniano, che appiana i disordini familiari con un ritorno

³ «Suste»: così CARLO CONTARINI chiama le istituzioni «più delicate, più sensibili, e più vitali della repubblica» (*Istoria delle questioni promosse da un eccitamento...l'anno 1780, Prima arringa*, Venezia, 1797, p.7. Cfr.

MICHELE BORDIN, «Rimediare al disordine». *Sintomatologia del lieto fine goldoniano dagli Innamorati al Sior Todero brontolon*, in *Problemi di critica goldoniana VI*, Ravenna, Longo editore, 1999, p.250.

⁴ GIACOMO NANI, *Discorsi sul governo della Repubblica di Venezia*, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 2234; cfr. M. BORDIN, *op. cit.*, p.249, nota 29.

⁵ BARTOLO ANGLANI, *Goldoni il mercato la scena l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983, p.107.

all'ordine, ha anche un significato politico⁶ per una città amministrata paternalisticamente⁷.

Ma il lieto fine, con l'«apparenza» di una «società perfetta che espelle i malvagi», non può cancellare gli «acquisti conoscitivi e rappresentativi» prodotti dall'«itinerario reale» della commedia⁸. Goldoni non può essere ridotto alla dimensione «politica» del piccolo borghese, pur evidente nella *intentio auctoris*; la grandezza di Goldoni sta nella *intentio operis*, nell'opera del poeta «filosofo».

L'intenzione dell'autore e il senso dell'opera non coincidono mai esattamente: l'intenzione dell'autore appartiene alla sua sfera cosciente; la poesia ha radici più oscure. Ma in Goldoni questa differenza ha anche un significato più specifico: Goldoni come politico può anche rappresentare una Venezia ridotta a difendere la sua laguna, ma come *forma mentis* è il filosofo erede della grande tradizione veneziana dell'animo e della filosofia dell'esperienza e dello sperimentare; ed è il poeta che crea il teatro contemporaneo. Sulla scena non più la proposizione di un *imbroglio* chiuso in sé, da risolvere con la «virtù» o risolto dalla «fortuna», ma una *vicenda* aperta che si intreccia alle vicende del mondo, dove le battute del *dialogo* lasciano spazio alla *conversazione*; un teatro che non dà la soddisfazione di un problema risolto con matematica certezza, ma piuttosto il piacere di una avventura che aumenti la nostra conoscenza. Ci sono commedie delle quali Goldoni, più che l'autore, sembra essere lo scopritore, con un atteggiamento paragonabile a quello di un cultore della «*physique experimentale*», la scienza che, secondo il «*physicien et chimiste*» Diderot, ci consente di conoscere «*les corps [...] dans l'univers comme dans le laboratoire*»⁹, e che, secondo Goldoni, si accompagna naturalmente alla «*Philosophie de l'homme*» e alla «*bonne morale*» (*Mémoires*, III,40).

Si parte dalla rottura di un equilibrio, da una battuta che sembra donata a Goldoni dal Mondo, come il primo verso che secondo gli antichi era donato ai poeti dagli Dei. In queste vere e proprie «aperture di gioco» che conducono ad un percorso incerto sta l'indipendenza dell'opera e la grandezza del filosofo e poeta Goldoni – un uomo «*né pacifique*» (*Mémoires*, III,40), ma fedele al genio avventuroso del gioco e del teatro.

Oggi, a distanza di secoli, l'importanza politica e il significato morale della riforma goldoniana possono apparire di modesto significato; ma la scelta del Mondo come soggetto «teatrabile»¹⁰, e la forma filosofica del teatro, comportavano per Venezia

⁶ Ampliando allo stato veneziano la prospettiva di commedie goldoniane degli anni 1748-1752, GAETANO COZZI le aveva qualificate come «politiche» (*Note su Carlo Goldoni: la società veneziana e il suo diritto*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVII, 1798-1799 – Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp.142-143.

⁷ Per questi temi, cfr. il saggio ampiamente articolato di M. BORDIN, *op. cit.* pp.241-256.

⁸ B.ANGLANI, *idem*.

⁹ DENIS DIDEROT, *Principes philosophiques sur la matière* in *Oeuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1956, pp. 394-95.

¹⁰ MARIO BARATTO, *Tre saggi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964, p. 170.

rischi non solo teatrali, come ben vide il geniale reazionario Carlo Gozzi, che apparenta Goldoni ai «perniziosi» nuovi filosofi.

Certo, i “finali di partita”, a lumi spenti, congedano un pubblico rasserenato e soddisfatto, assieme al suo “politico” autore e “spettatore”. Eppure anche il lieto fine ha qualcosa di nuovo: non resta chiuso nel «recinto» del teatro come vorrebbe Gozzi, ma esce, entra “in conversazione”.

Goldoni, nella sua apparente facilità - la “superficie” cui si arrestavano i critici e i registi che lo accusavano di “superficialità” - è un autore “fluttuante”, difficile da afferrare. Il lieto fine è, alla lettera, chiarissimo, ma può essere anche molto ambiguo. Il critico può indagare e scoprire i diversi significati, le complesse sfumature, e le stesse contraddizioni, che traspaiono dalla semplicità della “morale”, e registrarli uno accanto all’altro; ma al regista spetta rappresentare “materialmente” il significato di un’opera di cui è responsabile dal momento in cui anche l’autore è diventato “pubblico”. Ogni autore abbandona la sua opera, ma in Teatro l’abbandono ha un significato più radicale perché l’opera rappresentata cambia di natura, prende corpo. Il regista deve rispondere alle intenzioni dell’opera, e può anche sostituirsi all’autore quando l’autore, come può succedere nei finali goldoniani, resta presente “in persona” e “si assenta” dall’opera.

Tenuto conto delle evidenti diversità, il rapporto fra lo spettacolo del regista e il testo del critico potrebbe riflettersi nel dialogo goldoniano fra il testo rappresentato - il Teatro - e il testo pubblicato - il Libro -¹¹.

PAMELA - IL DRAMMA SCIPPATO DAL LIETO FINE

Il lieto fine acquista nella *Pamela fanciulla* uno spazio abnorme, diventando, con l’arrivo di Andreuve, il padre di Pamela, una favola autonoma che occupa buona parte del terzo atto. Infatti non risponde alla storia cui Goldoni si rifà - *Pamela o la virtù ricompensata* di Samuel Richardson -, ma alle esigenze del pubblico veneziano: «Il Premio della virtù è l’oggetto dell’Autore Inglese; a me piacque assaissimo, ma non vorrei che al merito della virtù si sacrificasse il Decoro delle famiglie». Per evitare nozze «ingiuriosissime» fra un Lord e una serva, Goldoni fece dunque in modo che si scoprisse nobile la “semplicemente” virtuosa Pamela del romanzo inglese: «devesi sul Teatro far valere quella morale, che viene dalla pratica più comune approvata» (*L’Autore a chi legge*, 2,5)¹² : Goldoni obbedisce ad una «necessità» che non appartiene al suo interesse di poeta, anche se, come persona del pubblico veneziano, può sottoscriverla.

¹¹ Il rapporto fra il Libro e il Teatro è analizzato nel saggio di ILARIA CROTTI «Lettor carissimo» *strategie di lettura e modelli di destinatario*, pubblicato *A mo’ di introduzione* in *Libro, Mondo, Teatro / Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 11-44; particolarmente, p. 36.

¹² Per il testo goldoniano seguo l’edizione critica *Pamela fanciulla Pamela maritata*, a cura di I.CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995.

Dalla legge della *verosimiglianza*, cui deve rispondere l'azione sul palcoscenico, si passa alla *accettabilità* da parte del pubblico; da un concetto estetico ad una opportunità morale. Questa concessione produce una evidente dissonanza nell'impianto teatrale. L' «andamento monologante» della «voce femminile dell'eroina», che si ascolta nel dramma goldoniano quasi come un'eco del romanzo inglese¹³, è brutalmente messo a tacere dal fragoroso “romanzo di avventure” del nobile scozzese, che ritrova la figlia dopo complicate vicende di ribellioni e guerre patriottiche, condanne a morte, segreti esili, nobili amicizie, sperate grazie sovrane. Il «dramma da camera»¹⁴ entro la chiusura di unità classicistiche divenute “luogo dell'anima”, è ricacciato nell' «ordine antico» di «figliuoli perduti, figliuole ritrovate» (Calmo, *Il Saltuzza*, Prologo)¹⁵. L'estraneità di Andreuve è evidente fin dalla sua entrata in scena: giungendo da tempi e luoghi “spagnoleschi” entro i ristretti confini “francesi” di un luogo e tempo “regolari”, è costretto ad una sospetta puntualità, secondo lo schema: “Sono vent'anni che non vedo mio padre, oh!, eccolo che viene”. Anche la sua vecchiaia, sottolineata nell'elenco dei personaggi - «vecchio padre di Pamela» - , può far sospettare che si tratti di un personaggio solenne, ma antiquato. Vantando la sua nobiltà, si presenta con una specie di *gaffe*: «la mia casa [...] sempre è stata una delle temute di Scozia» (III, 6. 90): una dichiarazione che nella Londra del Settecento, all'orecchio di nobili Signori *à la page*, poteva risuonare datata ad un tempo ancora barbaro. Infine - è stato costretto dalle sue disavventure a faticare nei campi - ha le «mani incallite» del villano (II,2. 30). Nel “civile” Settecento la campagna può essere apprezzata come idillio letterario frequentato da ingenuie pastorelle, come metafora filosofica abitata da buoni selvaggi, oppure, più praticamente, come luogo di villeggiatura, o terreni da sfruttare economicamente; ma come vita e lavoro quotidiano, è guardata con terrore da chi ha la fortuna di stare in città: «PAMELA Sì, in campagna a lavorare i campi. LONGMAN Con quelle care manine?» (I,18 .10); «BONFIL Sventurata Pamela! Avrà ella imparate tante belle virtù per tutte nell'oblio seppellirle? Per confinarsi in un bosco?» (III,6.10).

Il colpo di scena di Andreuve, un ribelle con la vocazione dell'ordine, in fremente attesa della grazia sovrana che lo restituisca alla città, e quindi predisposto a non ostacolare il lieto fine con una ingombrante presenza, può risolvere secondo

¹³ I.CROTTI, *Introduzione a Pamela fanciulla Pamela maritata*, cit., p.17. Il saggio introduttivo è stato ristampato in I.CROTTI, *Libro, Mondo, Teatro*, con il titolo *La seduzione della virtù*, Venezia, Marsilio, 2000, pp.143-168.

¹⁴ Così I.CROTTI, *Introduzione a Pamela ...*, cit., p.23, a proposito della *Maritata* ; ma è una definizione che si può estendere alla *Fanciulla*.

¹⁵ Per ALBERTO BENISCELLI (*Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela*, in *Studi goldoniani*, a cura di Nicola Mangini, Quaderno n.8, Venezia, 1998, pp.85-105), la «scelta dell'agnizione» è «in piena fedeltà all'intero impianto dell'opera», perché «ciò che interessa lo scrittore è la presentazione di un sentimento *outré* e della virtuosa resistenza ad esso», mentre restano in secondo piano le «occasioni ideologico-polemiche» offerte dal modello inglese (p. 92).

l' «ordine antico» del Teatro il dramma di Pamela; sebbene in tal modo il «Premio della virtù», «oggetto» del romanzo inglese, trasferendosi nella commedia di Goldoni, si riduca, da conquista della virtù, a dono degli Dei o a colpo di Fortuna. Ma Andreuve non solo risolve, addirittura annulla il dramma di Bonfil che, con l'agnizione nobiliare di Pamela, non ha più motivo di esistere. Il finale è lieto in un modo duplice, concludendo un dramma nato da un duplice impegno, di Goldoni con sé stesso e con il Pubblico: è premio per Pamela, «cassazione» per Bonfil.

Il passaggio dalla forma del romanzo a quella del dramma materializza sulla scena i vari personaggi; il dialogo prevale sul monologo, la «traduzione» dei sentimenti nelle lettere della Pamela inglese è sostituita dalla viva voce degli attori. Prende così autonomo rilievo l'antagonista di Pamela, lord Bonfil, tradizionalmente messo in ombra dal fascino della fanciulla, una di quelle creature poetiche che vivono oltre l'opera da cui sono nate, sicché un' «ottica prevalentemente “al femminile” [...] ha trasferito anche nella lettura drammaturgica il “monologismo” del romanzo»¹⁶. I due coesistono avvinti in una esclusiva passione d'amore, ma rispondendo a due filosofie morali così diverse che si può legittimamente parlare di una tragedia di Pamela e di una tragedia di Bonfil.

Goldoni nell' *Autore a chi legge* rivendica alla sua commedia la dignità della Tragedia: «Questa è una Commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una Tragedia richiederebbersi»; e polemizza con quelli che vorrebbero le virtù rappresentate solo nell' «iperbolica vista, in cui si pongono gli Eroi [...] della Tragedia», come se «il cuore umano» non si risentisse «più facilmente all'aspetto di quelli avvenimenti» di cui abbia avuto o possa avere più diretta esperienza¹⁷.

La forza della passione amorosa dà a Pamela e Bonfil dignità tragica; ambedue subiscono la prova «des extrêmes»¹⁸ e sanno che mettono in gioco la loro vita: PAMELA (a Bonfil): «preparatevi a vedermi morire, prima che io ceda ad una minima ombra di disonore» (I,6.65); BONFIL: «E allora potrò io vivere? No, morirò certamente, e la mia morte sarà trofeo delle massime rigorose del vero onore.» (II,3.40). Per questo aspetto Bonfil «diviene quasi un “doppio” di Pamela»¹⁹.

Ma nel dilemma raciniano Amore – Dovere, il dovere ha per Pamela e Bonfil un diverso significato.

Per Pamela il suo dovere è l'onore, una legge che la fanciulla eleva a valore universale e che può avere per giudice solo la sua coscienza, identificata con la legge della Ragione, della Natura e - quindi - con la voce di Dio. Proprio perché il suo

¹⁶ FRANCO VAZZOLER, *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bologna, Bulzoni, 1997, pp.357-390; pp.361-62.

¹⁷ Per i rapporti fra Tragedia, Commedia e Maschere nel Teatro goldoniano, cfr. I. CROTTI, *Prefazione a Pamela...*, cit., pp.31-33.

¹⁸ GINETTE HERRY, *Introduçon a C.Goldoni Pamela*, Texte francais de G. H., Paris, Actes sud-Papiers, 1995, pp.10-11.

¹⁹ F. VAZZOLER, *op. cit.* p.373.

“stato” non le dà alcuna particolare dignità sociale, Pamela ha più chiara consapevolezza della sua dignità umana: «Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi Cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbiam noi, la ragione e l'onore. Voi non mi darete ad intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onore mio; poiché la ragione m'insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia.» (I,6.65).

Questo alto senso della Virtù dà di riflesso un puro significato al suo amore, che non è innocente, se per innocenza si ritiene l'ignoranza della passione dei sensi. Con una significativa inversione dei ruoli teatrali fra amorosa e governante:

«PAMELA Non vorrei mi trovasse sola il padrone. JEVRE Egli è un Cavaliere onesto. PAMELA Egli è uomo.» (I,1.30).

La conoscenza è necessaria perché la virtù possa avere dignità tragica, ed è probabile che Goldoni pensi soprattutto a Pamela quando scrive di passioni «con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una tragedia richiederebbersi».

Bonfil ha una diversa dimensione tragica.

L'*onorabilità* ha un valore relativo, risponde al Mondo cui si appartiene: il dramma privato si pubblicizza²⁰, entra in scena il Coro.

Secondo lord Artur, il Corifeo che rappresenta la classe nobiliare vagamente illuminata alla quale Bonfil deve moralmente rendere conto delle sue azioni, un Lord, sposando una giovine «di costumi nobili» ma «di bassa estrazione», non offende l'onestà, la Natura, la legge del Foro, ma non osserva la «comune opinione» (I,3.40-50).

Bonfil risponde con un grido tragico: «Caro amico, i vostri consigli operano sopra il mio cuore con la forza della ragione; ma io provo, io solo provo le atroci pene della passione nemica» (II,2.55).

E' questo tragico dialogo fra l'Eroe e il Coro, in cui si dibatte della vita stessa di Bonfil, che l'arrivo del nobile scozzese Andreuve ridurrà a dibattito appassionato ma accademico, svuotandolo da ogni pratica decisione: Bonfil non dovrà più superare alcun pregiudizio sociale, non ci sarà più tragico contrasto fra passione amorosa e nozze decorose.

Bonfil riconosce la superiorità morale di Pamela, la sua «straordinaria virtù», la sua «illibata onestà», la sua «ammirabile delicatezza d'onore» (II,2.15); non può pensare – ma in realtà non osa neppure pretendere – che Pamela perda l'onore per compiacere alla sua onorabilità; ma d'altronde è oscuramente consapevole che Pamela lo ama del suo stesso amore passionale, per cui in certo modo si ritiene “in diritto” che Pamela ricambi il suo amore. Ciò gli si presenta come diabolica contraddizione che lo conduce alla nevrosi.

Quando la governante madama Jevre costringe alla verità il suo padrone -

BONFIL Non posso vivere senza Pamela.

JEVRE La volete sposare?

BONFIL No.

²⁰ F.VAZZOLER, *op. cit.*, p.375.

JEVRE Ma dunque cosa volete da lei?

BONFIL Che mi ami, come io l'amo.

JEVRE E come l'amate?

BONFIL Orsù, trovate Pamela. Ditele che l'amo, che voglio essere amato. Fra un'ora al più v'attendo colla risposta. (*parte*) (I,4. 25) –

Bonfil con il suo silenzio non smaschera l'amore di un libertino, ma il tormento di un amante che non sa liberarsi dalla passione né ribellarsi alla "comune opinione" del Mondo. Il superiore "diritto" di Pamela - per lei matrimonio è amore secondo natura e ragione - messo a confronto con la «comune opinione» la degrada a pregiudizio e concede a Bonfil soltanto di «percorrere il territorio "disordinato" della trasgressione»²¹. Ma è un percorso soltanto sognato; nonostante la sua passione possa apparire a Pamela diabolica, ed egli stesso la definisca «pazzia», «follia»²², nessuno del pubblico penserà mai che Bonfil possa tradurla nell'atto "virile" della decisione. Le sue esplosioni d'ira sono inattivi scatti isterici; la vera violenza non è di Bonfil, ma è da lui "patita": «son corps le mène plus qu'il ne peut lui-meme le conduire, et sa passion est par lui comparée à une maladie dont il connait et déteste le remède»²³. Per questa passione amorosa identificata con una esclusiva esperienza vitale, e dunque condannata da tutta la società, che non può consentire tragiche sovversioni, ma solo comiche "vacanze", Bonfil potrebbe diventare *la* protagonista di tanta letteratura ottocentesca; e quasi a premonizione, acquisisce intanto, nel teatro settecentesco, evidenti caratteri femminili: la scena della "follia d'amore" è tipica dell' "eroina", come lo svenimento²⁴, insieme resa e conquista amorosa: «Egli non faceva che sospirare, e appena usciti di Londra, mi cadde fra le braccia svenuto» (Artur; II,3.20).

Messo di fronte all'azione, il "dubitoso" Bonfil è un personaggio amletico: proprio nel momento in cui Pamela teme maggiormente per la sua virtù, Bonfil «*resta sospeso senza parlare [...] poi si pone a passeggiare senza dir nulla; indi siede pensieroso*» (I,6.70). Goldoni significativamente insiste su queste didascalie che appartengono alla vera e propria "scrittura" del personaggio:

«*smania alquanto, poi s'acquieta; siede pensieroso, e si appoggia al tavolino*» (I,6. 40); «*resta un poco sospeso*»; «*sta un poco senza rispondere*» (I,12. 1.5); «*si ammutolisce*» (I,13.70); «*resta pensoso*»; «*resta pensieroso*» (II,5 25.50); «*sta pensieroso alquanto*» (II,6.20).

(Il naturale colorito dell'atto che decide è reso malsano dalla coscienza che ci rende tutti vili. *Parafrasi dal monologo di Amleto*).

²¹ A.BENISCELLI, *op.cit.*, p.90.

²² Cfr. F.VAZZOLER, *op. cit.*, p.372.

²³ G.HERRY, *op. cit.* pp.8-9.

²⁴ Cfr. A.BENISCELLI, *Tra colpa e innocenza: la 'follia' dell'eroina nel teatro del Sette-ottocento*, in AA.VV., *Nevrosi e follia nella letteratura moderna (Atti del seminario. Trento, maggio 1992, a cura di Anna Dolfi, Roma. Bulzoni, 1993, pp.111-129; F. VAZZOLER, op. cit., pp.372-73.*

Chi mette in chiaro il problema che lord Bonfil non solo non sa affrontare, ma neppure osa guardare in faccia, è la governante madama Jevre:

ARTUR Madama Jevre [...] Se amate il vostro padrone, non fate sì poco conto dell'onore suo.

JEVRE Ma, ha da morir dal dolore?

ARTUR Sì, piuttosto morire, che sacrificare il proprio decoro. (*parte*)

JEVRE Che s'abbia a morire per salvar l'onore, l'intendo; ma che sia disonore sposare una povera ragazza onesta, non la capisco. Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, se non l'avessero guastato gli uomini, i quali, per ragione della superbia, hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno, che dei piccoli e dei grandi si farà novamente tutta una pasta. (*parte*). (III,3.30-35)

Il buon milord Artur ha le nobili idee poco chiare e scende con un vero e proprio lapsus da onore a decoro; la plebea madama Jevre risponde senza equivoci con onore. Non è possibile che Pamela ignori una distinzione così chiara alla governante: ha già rivendicato l'eguaglianza fra serva e padrone per «la ragione e l'onore», e può sperimentare addirittura su sé stessa la differenza che passa tra la sua virtù e il decoro di Bonfil; ma non arriva a pensare per questo a nozze indecorose fra serva e padrone rimescolati nell'unica «pasta originale», come osa madama Jevre. Si direbbe che fra le due esista una diversa intelligenza di classe, che Pamela sia già predisposta al suo riconoscimento come nobile, appartenendo nel frattempo a quella buona servitù che avrebbe seguito la sorte dei suoi buoni padroni nel tempo della rivoluzione.

Anche nei suoi sogni più segreti Pamela immagina amori, e dunque nozze, fra persone dello stesso stato sociale: «Oh fosse egli un servo, come io sono, o foss'io una dama, com'egli è Cavaliere! [...] Ma non lo bramerei per la vanità del grado. So io il perché, lo so io. Ma sciocca che sono! Mi perdo a coltivare immagini più stravaganti dei sogni. Penso a cose che mi farebbero estremamente arrossire, se si sapessero i miei pensieri.» (I,5.1).

Naturalmente la preromantica fanciulla non pensa a «vanità del grado» e tanto meno a ricchezze; secondo il modello due cuori e una capanna, per lei è lo stesso che Bonfil sia un servo o un Cavaliere; ma resta il fatto che, «travestito» o no da servo, Bonfil è comunque il suo padrone; nei pensieri che la «farebbero estremamente arrossire» non fa l'amore con un suo pari grado, ma con il suo *padrone*.

«Assistendo», come penso Goldoni assistesse, alla storia di Pamela trasferita a Venezia, mi accorgo che proprio il prudente rispetto per il «decoro delle Famiglie», condiviso da Pamela, fissa il rapporto amoroso di Pamela e Bonfil nel rapporto sadomasochistico serva-padrone.

In questo rapporto i due protagonisti Pamela e Bonfil diventano una vera *coppia*; e «incarnandosi» nella coppia, il contrasto fra i due diversi linguaggi ideologici si trasfigura in un linguaggio comune: l'onore e l'onorabilità non restano più «idoli» separati, ma entrano in un autonomo, inscindibile, rapporto: Bonfil riconosce a

Pamela il diritto dell'onore fino a diventare schizofrenico, Pamela riconosce a Bonfil il rispetto dell'onorabilità, fino ad offrirsi vittima sacrificale allo stato aristocratico dell'amato.

L'amore getta un'ombra oscura sulla limpida favola illuministica della virtù premiata e intorbida le due consapevoli vicende di Pamela e di Bonfil; il loro sotterraneo rapporto sessuale li unisce in una terza storia che penso abbia contribuito alla fortuna della Pamela veneziana non meno della favola con l'edificante lieto fine ²⁵.

Le parole padrone e serva in bocca a Pamela e Bonfil acquistano, fin dalle prime scene, un tono particolare. Bonfil obbliga Pamela, con prepotenza di padrone e d'amante, a dargli la lettera che la fanciulla stava scrivendo al padre; Pamela deve cedere, e poiché nella lettera parla del *suo* caro padrone, è come se Pamela fosse obbligata a denudarsi; Bonfil legge *a voce alta* la frase che Pamela voleva celare, - «Io sono il tuo caro padrone» - ed è come se Pamela fosse obbligata a guardare la sua nudità; *ride* due volte - e Pamela non è più sicura della sua integra nudità - ; afferma, riprendendo le stesse parole di Pamela, il suo diritto di padrone, che, giocando sull'aggettivo «caro», diventa *anche* diritto erotico; sempre come «caro padrone», concede a Pamela il perdono per avere osato parlare «amorosamente» di lui; e quando Pamela lo ringrazia in termini che sotto l'apparente ossequio, rivelano la una sudditanza di donna più che di serva, svela brutalmente il senso del dialogo: «PAMELA Siete la stessa bontà. BONFIL E tu sei la stessa bellezza» (I,3.25).

Il passaggio da bontà a bellezza, sottolineato dal passaggio dal voi della serva al tu del padrone, ha già l'evidenza di una azione; ed infatti, Pamela *s'inchina per partire*. Ma Bonfil trattiene Pamela, e le *presenta un anello*; la scena diventa la metafora di una violenza sessuale:

BONFIL Lascia vedere la mano.

PAMELA No, signore.

BONFIL La mano, dico, la mano.

PAMELA Oimé!

BONFIL Non mi far adirare.

PAMELA Tremo tutta. (*si guarda d'intorno, e gli dà la mano*)

BONFIL Ecco, ti sta benissimo. (*le mette l'anello in dito*)

PAMELA (*parte, coprendosi il volto col grembiule*)

BONFIL Bello è il rossore, ma è incomodo qualche volta. (I,3.45-55)

²⁵ L'abate Chiari, che scrive "sotto dettatura" del pubblico, capisce subito che il successo della *Pamela* è legato, da un lato, alla "attualità" dei discorsi filosofici, e dall'altro, alla morbosità dei rapporti sado-masochistici. Così, per fare di una moglie sottomessa un personaggio interessante, forza le tinte. Nella sua *Pamela maritata* Pamela arriva al punto di rischiare che il marito le sgozzi il figlioletto, pur di non «confessarsi infame» (III,6); e poi non esita, per accontentarlo, a bere il tè che crede da lui avvelenato (IV,1). Con il risultato, nonostante le audaci battute "alla moda" che costellano il testo, che la Pamela del Chiari sembra non procedere sulla strada della storia, ma retrocedere fino ad incontrare la Griselda del Boccaccio.

Sottolineo, per l'attrice, l'importanza della didascalia *si guarda d'intorno*: Pamela è complice di ciò che sta facendo; in un successivo monologo: «Amo che [l'anello] me l'abbia dato il padrone, ma non vorrei ch'egli fosse padrone» (V,5.1). (Cioè vorrei ch'egli fosse il mio amante: marito sarebbe troppo sconveniente). La battuta conclusiva di Bonfil potrebbe anche essere invertita: *il rossore è incomodo qualche volta, ma è bello*: senza questo rossore il rapporto amoroso con Pamela perderebbe la "tentazione" della femminile sudditanza.

E' una scena perfida, che riecheggia in tutta la commedia nel ricorrente *padrone* pronunciato da Pamela: «Il padrone lo ha comandato. [...] E' padrone può comandare: [...] Io sono rassegnata ai voleri del mio padrone [...] io dipendo dal mio padrone. [...] Son obbligata a obbedirlo».

E Madama Jevre capisce: «Eh Pamela, Pamela, io dubito che questo vostro padrone vi stia troppo fitto nel cuore» (II,9.5-15); e Miledi traduce: «Fraschetta! Lo vedo, lo vedo, ti compiacci di obbedirlo. [...] Tu vuoi restar col tuo padrone, perché ne sei innamorata.» (II,11.10-30).

Pamela è continuamente sottoposta a prove di cerebrale sadismo.

In una scena che in sostanza segue immediatamente la *scena della lettera*, Bonfil propone a Pamela di passare al servizio di sua sorella, Miledi Daure; Pamela risponde che il suo padrone può «disporre di lei», ma Bonfil «vuole sapere la sua volontà»; e quando Pamela, con la morte nel cuore, non può non dire che è «contentissima», Bonfil ribatte: «Ed io mi lusingava che mi dicessi di no [...] Crudele, avresti cuore di abbandonarmi?» (I,6.25-30).

Pamela è costretta ad infierire su sé stessa, ad assumersi la crudeltà dell'abbandono.

Ma la crudeltà sull'amata non può non ricadere sull'amante: Bonfil perde il lume della ragione, pretende la «bella mano» di Pamela; la sequestra, chiudendo la porta della camera: «BONFIL Chi son io, disgraziata? Un demonio che ti spaventa? PAMELA Siete peggio assai d'un demonio, se m'insidiate l'onore.» (I,6.45). Bonfil vuole la mano di Pamela «suo malgrado»; le offre cinquanta ghinee; la ingiuria: «Prendile, frasetta, prendile; che, giuro al cielo, mi sentirai bestemmiare» (I,6.55). Bonfil si degrada, fino ad insultare Pamela con l'epiteto di «frasetta», tanto più ingiusto nel momento in cui Pamela difende la sua virtù; ma alla cieca passione di Bonfil la virtù di Pamela può anche apparire una saggia amministrazione del bene economico della verginità, una offesa all'amore. Nello stesso senso, l'insulto «frasetta» è ripetuto, ma a mente fredda e con piena convinzione, dall'«uomo di mondo» Cavaliere Ernold, nipote della «pazza» Miledi Daure (II,12.40). Il povero Bonfil, che non sa pensare le cose fino in fondo, quando la storia «ha preso il peggiore sviluppo possibile»²⁶, resta a mezza strada fra morale e libertinaggio, ed è questa contraddizione che può stravolgergli il volto, e farlo apparire un «demonio».

Con crescente ferocia la scena quinta dell'atto secondo riprende la tortura di questa scena: ora non si tratta più di abbandonare la casa del padrone, ma di nozze timorosamente sperate e volgarmente deluse. Con un interrogatorio che sembra

²⁶ FRIEDRICH DÜRRENMATT, *I fisici*, a cura di A. Rendi, *21 punti su I fisici*. 2. 3., Torino, Einaudi, 1972, p.83.

seguire i modelli dell’Inquisizione, Pamela è presa in trappola: Bonfil: «Dimmi, vuoi tu prender marito?»; Pamela risponde con una sottomissione di amante che qui è forse anche prudenza di inquisita: «Son vostra serva, disponete di me»; e l’inquisitore trionfa, trattando la vittima da sgualdrina: «Sposati, ingrata, e vattene dagli occhi miei. [...] Dimmi. Lo hai preparato lo sposo?» (50-55). Quando Pamela dichiara che non intende sposarsi, Bonfil usa il tranello della magnanimità e decide che le duemila ghinee da lui destinate per le nozze della fanciulla siano donate a suo padre; Pamela si commuove, «*gli bacia la mano piangendo, e la bagna colle lacrime*». E si ritorna al ricorrente simbolo erotico della mano: Bonfil pretende che Pamela gliela asciughi, e infine, ancora una volta, scarica su di lei il doloroso peso della separazione: «Lo vedi, crudele! Tu sei, tu sei che vuoi partire; non son io che ti mando».

L’immortale telenovela *fanciulla povera “ma” onesta perseguitata e consolata* può condurre dalla preromantica Pamela alla romantica Lucia manzoniana; con la non indifferente differenza che Pamela sposa il suo don Rodrigo. Certo, lord Bonfil non usa i bravi – gli è sufficiente la civile violenza del denaro -; né la camera dove viene rinchiusa Pamela è paragonabile, per mole, al castello dell’Innominato; ma la scena così descritta: «una sala con 4. porte laterali, due delle quali si chiudono con catenaccio, e chiavi» (ed. Bettinelli), ha «le allusive violenze di un *romance libertino*»²⁷, esasperato dalla chiusura delle unità drammatiche: «De même l’unité de temps permet une concentration telle que, de rebond en détour et en retournement, on croit assister à la séance de torture à replis que ce palais des espoirs et des tourments inflige à chacun de ceux qui y vivent»²⁸.

Pamela ha un’importanza morale per Bonfil, Lucia non ne ha nessuna per don Rodrigo, e pertanto la passione di Bonfil e il capriccio di don Rodrigo non sono commensurabili, ma le due storie possono essere entrambe brutalmente così riassunte: “Due signorotti si invaghiscono di una ragazza di condizione vile; ambedue si sentono soggetti al giudizio del loro Mondo; il primo, per non perdere il suo onore, deve rapire l’onesto contadina e costringerla al suo piacere; l’altro, per non perdere la sua onorabilità, può godersi la serva, ma non deve sposarla”. Anche il Lord inglese ha il suo Egidio nel Cavaliere Ernold, comico osservante della moda: Ernold difende Bonfil negli stessi termini che Egidio usa per difendere Rodrigo: «Eh, figuratevi se Milord è così pazzo di volerla sposare! La tiene in casa per un piccolo divertimento.» (II,12.25).

Ernold completa il Coro, già rappresentato nobilmente da Milord Artur; ma proprio perché ne esprime la voce più spudorata - e perciò la più vera - , è lui che mette in chiaro le cose, fissando l’ “onesto” prezzo di Pamela, che scende decisamente dalle «cinquanta ghinee» offerte da Bonfil (I,6.50) alle «sei ghinee», non di più, del Cavaliere: «Che ti venga la rabbia! Ricusi sei ghinee? Ti paion poche? [...]...Tieni, vuoi tutta la borsa? [...] Sarei ben pazzo, se te la dessi. Fraschetta.» (II,12.35-40).

Nel confronto con il Cavaliere Ernold e le sue volgari proposte, Bonfil può apparire a Pamela come un salvatore: Pamela a Ernold: «Signore, ora ch’è ritornato il mio

²⁷ I. CROTTI, *op. cit.*, p.103.

²⁸ G. HERRY, *op. cit.*, p.9.

padrone, mi fate meno timore» (II,14.15); ma se agli occhi di Pamela può non essere evidente che Bonfil ed Ernold appartengono alla stessa classe sociale e ne esprimono la stessa educazione, le deve però essere chiaro che il reale pericolo non lo corre ad opera del comico Cavaliere, ma a causa del suo *sérieux* padrone. Tuttavia, Pamela non è avara di elogi con Bonfil. Con un lungo romanzo a disposizione, la Pamela inglese ha tutto il tempo che vuole perché il suo padrone si muti da «farabutto» in dolce sposo, ma sul palcoscenico lodi e persecuzioni si intrecciano contemporanee. Fin dalla prima scena Pamela sembra voler giustificare i suoi elogi: «Come volete ch'io parli di uno, che m'assicura della mia fortuna?» (I,1.20); ma la fortuna di Pamela in realtà le era stata assicurata dalla defunta madre di Bonfil, ed è una fortuna che il figlio sembra voler mutare in disgrazia. Non si vede che meriti egli abbia, al di là della generosità che comporta il suo ruolo in commedia di Lord e di amante, per essere proclamato da Pamela «il più bel cuore del mondo» (I,1.25). Potrebbe essere una esagerazione dell'innamorata, ma più profondamente è una discolpa e assoluzione per il suo amore e per sé stessa; Pamela lo scopre quando parte dalla verità: «Oh Dio! Lascierò un sì gentile padrone, un padrone ripieno di tante belle virtù? Ma no, il mio padrone non è più virtuoso; egli ha cambiato il cuore; è divenuto un uomo brutale, ed io lo devo fuggire. Lo fuggirò con pena, ma pure lo fuggirò. [...] Sfortunata Pamela! Povero il mio padrone! (*piange*)» (I,17.1). Il padrone non è più un modello di virtù, ma è, assieme a lei, vittima della “stessa” passione d'amore.

La concentrazione teatrale, la fisicità degli attori avvicina anche materialmente i due protagonisti. Non c'è posto, come nel romanzo, per divagazioni e precedenti: il Signor B. ha già avuto un'amante che gli ha dato una figlia segreta; con Pamela la storia perde la sua “unicità”, ripetendosi si involgarisce, e può ridurre il Signor B. al ruolo di un Casanova di terz'ordine; e Pamela può apparire un'eroina nella sicura difesa del suo buon diritto contro ogni compromesso e consuetudine, ma resta tuttavia, nella sua deliziosa impertinenza, una ragazzina di sedici anni che vuole avere sempre l'ultima parola per l' “inconsistente” motivo che ha ragione; Bonfil e la Pamela veneziana vivono invece la decisiva esperienza della loro vita, parlano con pari maturità e verità un unico linguaggio, sono veramente gli “eroi della loro storia”, da «cuore» a «cuore».

Pamela, partita attribuendo al suo padrone «il più bel cuore del mondo», alla fine giunge a distinguere fra i due cuori di Bonfil: quello - «che non è il *suo*» -, dell'amante che «pensava di rovinarla», e quello di «sposo fedele, di amante onesto; bellissimo cuore, adorabile cuore, dono singolare e prezioso, dovuto da un Cavalier generoso ad una povera sventurata, ma che in dote porta il tesoro d'una sperimentata onestà» (III,14.20). Bonfil, commosso, assicura Pamela che le dona il cuore di sposo e che «l'altro *se l'è* strappato dal seno»; e può essere che il matrimonio sia a quel punto sinceramente sentito dai due amanti come liberazione dalle insopportabili pene di una lunga passione.

Così finisce la storia privata di Bonfil e Pamela. Goldoni sorvola – si direbbe per cattiva coscienza - che nella dote di Pamela, oltre l'«sperimentata onestà», c'è anche una decaduta ma documentata nobiltà. La favola filosofica nel momento della conclusione, svanisce in un equivoco ormai chiarito: non si avverte il bisogno di

parlarne; la Pamela inglese è una ragazzina “filosofa”, la Pamela veneziana è un’ “eroina” celebrata per la virtù morale, le «eroiche ripulse» alle disoneste proposte del suo persecutore. In Inghilterra il finale è ricco di movimento: il Signor B., convertito, va da Pamela, e poi l’introduce nel suo ambiente, la «compagnia di quasi tutti i gentiluomini del circondario e delle loro signore»²⁹; sul teatro veneziano non c’è movimento: Bonfil non ha più bisogno di *andare* da Pamela perché è sempre stata, nobildonna in incognito, con lui; e per quanto riguarda Pamela è sufficiente che lasci il suo travestimento da serva, per essere accolta da parenti ed amici come una loro pari: «MILADI Vi chiamo col vero nome d’amica, vi stringo al seno col dolce titolo di cognata» (II,14.10). Pamela si era rivolta a Miledi con una battuta che è facile recitare ironicamente: «Pamela rustica poteva formare un ostacolo alla purezza del vostro sangue. Pamela, che ha migliorato di condizione può lusingarsi della vostra bontà»; ma è un’ironia che potrebbe «smentire il finale accomodante»³⁰ solo per quanto riguarda i rapporti privati; non si vede come questa battuta possa alzarsi a rivendicazione di classe della «Pamela rustica» contro la «purezza del sangue» cui ella stessa appartiene.

In realtà, nella conclusione non c’è più traccia di quel conflitto di classe che Diderot aveva individuato nella *Pamela* di Richardson³¹, e che si può ancora ritrovare lungo il percorso del testo goldoniano; cosicché le prove interiori affrontate da Bonfil per superare gli ostacoli che la società gli frapponeva³² si rivelano praticamente inutili.

Con il teatro goldoniano, che ci dà l’impressione di assistere a vicende del Mondo, può anche essere giustificabile la curiosità di sapere come la storia possa continuare, dopo la chiusura del sipario; anche se, in questo caso, la storia appare definitivamente conclusa con il duplice lieto fine, per Pamela e per Bonfil.

Si potrebbe al massimo immaginare che lo scontro fra i due amanti, finita la materia del contendere, sia celebrato in complici incontri che mutino in gioco l’antica ferocia: come anticipo, il modo che Bonfil usa per annunciare a Pamela le nozze: le dice che ha intenzione di ricevere, quella stessa sera, la sua sposa, la Contessa Auspigh, senza dirle che la Contessa Auspigh è proprio lei. Bisogna che Pamela abbia un cuore ben fatto non solo moralmente, per sopportare il colpo e non morire, come teme la buona madama Jevre.

Il teatro di Goldoni, che nasce da un’esperienza quotidiana mai definitivamente conclusa, può tendere alla dimensione del romanzo; ne può essere un esempio la continuazione della *Putta onorata* con *La buona moglie*, una storia che ha qualche somiglianza con quella di *Pamela*. Ma la Venezia rappresentata nella *Putta onorata* è una città popolare e popolosa, frequentata da gente di tutte le classi e di tutte le risme, che può dare svariate occasioni per giustificare la tradizionale avvertenza: *la storia continua*; nel palazzo londinese Milord Bonfil e la Contessa Auspigh sono restati

²⁹ SAMUEL RICHARDSON, *Pamela*, traduzione M. D’Amico, Milano, Frassinelli, 1995, p.618.

³⁰ F. VAZZOLER, *op. cit.*, p.367.

³¹ I. CROTTI, *op. cit.*, p.14.

³² F. VAZZOLER, *op. cit.*, p.376.

soli: svanito il conflitto ideologico, anche il Coro è diventato inutile ed è uscito di scena.

La continuazione della storia, scritta da Goldoni a richiesta, non poteva essere dunque una storia del Mondo, ma doveva essere una storia *inventata*, la ripetizione - il resto è *répétition* (Sade) - della passione erotica divenuta, per l'inconsistenza di ogni confronto col mondo esterno, ossessivo delirio. Il borghese dialogo onore-onorabilità lascia il posto al monologo dell'aristocratica tragedia dell'onore, ideata come offerta all'idolo della purezza. La fine tragica di Otello non è congeniale a Goldoni, di natura inclinato al lieto fine; e così Bonfil è un Otello che sopravvive, condannato a ripetersi nella "commedia", come farà il suo borghese confratello, il *Cocu magniphique* di Crommelynck.

Non sarebbe difficile per Bonfil dissipare i suoi sospetti su Pamela, ma Bonfil vuole essere tradito³³, per rivivere il tormentoso rapporto erotico sbiadito nel rapporto coniugale, e ritrovare. *sé stesso*. Per questo non può interrogare Pamela, che risolverebbe ogni dubbio: la "vera" Pamela fedele, assieme all'amico fedele lord Artur, deve essere cacciata di scena per lasciare il posto alla "immaginata" Pamela fedifraga. Autore e unico attore, Bonfil, nella «assoluta e soffocante chiusura spazio-temporale» del suo palazzo "vuoto", si dibatte contro i fantasmi che la sua gelosia gli proietta dinanzi: Pamela, nel ruolo di moglie infedele, e milord Artur, in quello dell'amico traditore³⁴. Dei due protagonisti della *Pamela fanciulla*, diventa dominante Bonfil, l'eroe della passione amorosa, mentre passa in seconda linea Pamela, nella veste di eroina della favola illuministica, simulacro "sostituibile" nel delirio di Bonfil.

E' vero che a Pamela resta il compito illuministico di gettar luce sulle elocubrazioni del marito, assumendo, «dinanzi ad un uditorio maschile, il ruolo di avvocatessa, in difesa del proprio agire»³⁵; ma l'accusa è così inconsistente, che il ruolo della difesa ne resta diminuito. La lettera di Pamela indirizzata ad Artur è prefabbricata in modo da consentirne la decodificazione, secondo un procedimento usato nella Commedia dell'Arte e di cui lo stesso Goldoni ci dà divertentissimi esempi con le lettere scambiate e interpretate da Arlecchino nella *Vedova scaltra*.

E poi, l' "avvocatessa" riottiene, con la sua vittoria, e l'aiuto della provvidenza, quel ruolo di moglie che, oltre alla «virtù» e alla «innocenza», deve avere la dote della «rassegnazione» (scena ult. 5). Alla divina provvidenza si era già rivolta Pamela per dare un senso alle sue sventure: «Tutti mi amano, ed il mio caro sposo mi odia: Numi, per qual mia colpa mi punite a tal segno? Ho io forse con troppa vanità di me stessa ricevuta la grazia, che mi ha offerto la provvidenza? Non mi pare. Sono io stata ingrata ai benefizi del cielo? Ho mal corrisposto alla mia fortuna? Eh che vado io rintracciando i motivi delle mie sventure? Questi sono palesi soltanto a chi regola il destino de' mortali; a noi non lice penetrare i superni arcani; sì, son sicurissima, che il

³³ «... la première occasion est bonne pour souffrir et faire souffrir» (G. HERRY, *op. cit.*, p.11).

³⁴ Cfr. la raffinata analisi di I. CROTTI, *op. cit.*, p.23).

³⁵ I.CROTTI, *op. cit.*, p.19.

nume eterno affliggendomi in cotal modo, o mi punisce per le mie colpe, o mi offre una fortunata occasione per meritare una ricompensa maggiore» (*Pamela maritata*, II,13.1). E' una battuta che potrebbe sottoscrivere, con la sua croce da analfabeta, la Lucia manzoniana. Ma la divina provvidenza decide “anche” la storia di Lucia perché governa la storia dell'intero mondo. Tirata in ballo per confortare Pamela nella sua sommissione di moglie, una virtù che qui potrebbe anche assumere un significato poco edificante, la fede nella provvidenza resta un fatto privato ed occasionale. La fede – rinuncia a capire per comprendere: «a noi non lice penetrare i superni arcani»: *credo quia absurdum* – non può essere il motore del Mondo goldoniano: la virtù teologale che può “cooperare” in un mondo illuminato dalla ragione è la carità. Alla speranza di madama Jevre - «Ma verrà un giorno, che dei piccoli e dei grandi si farà novamente tutta una pasta» - non fa eco la fede di Pamela nella Provvidenza, con la speranza di «una ricompensa maggiore», ma lo sdegno di Marcolina nel *Sior Todero brontolon* contro i benpensanti che si credono «oracoli de bontà» per le loro grette virtù: «Poveri alocchi! Ghe vol altro per esser zente da ben! Ghe vol bon cuor, sora tutto bon cuor. Amar el so prossimo, voler ben al so sangue, giustizia con tutti, carità per tutti.» (II, 14.20)³⁶.

La virtù della Pamela maritata riguarda lei e le ossessioni di suo marito, e la loro storia non produce nulla, nemmeno la maturazione di Bonfil; i loro problemi sono risolti sempre da un intervento esterno: una agnizione nella prima *Pamela*, un processo ordinato dal Segretario di Stato nella seconda. Ma la “favola” di Pamela aveva un significato che andava ben oltre quello di una passione amorosa, apparteneva «aux temps voisins de ceux de la liberté»³⁷. Il preannuncio dei nuovi tempi della *liberté*, anche se “dimenticato” con il sopraggiungere in Teatro dell' «ordine antico», e la “temporanea” risoluzione della crisi amorosa, costretta alla *répétition* nella *Pamela maritata*, sono un duplice “lieto fine” della *Pamela fanciulla*; spetta forse al regista trovare per lo spettacolo una soluzione che sia “poetica” e criticamente “giustificabile”.

³⁶ Ragione, Giustizia e Carità sarà un tema ispiratore della sinistra europea, fino a BERTOLT BRECHT: «[La ragione] non è effettivamente ragione [se] si oppone ai grandi sentimenti». Postilla a *Vergnugungstheater oder lehrtheater?* in *Scriften zum Theater*, citato da PAOLO CHIARINI, *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1959, p. 145.

³⁷ Così ETIENNE CLAVIERE, *Ministre des contributions publiques aux Citoyens Acteurs du Théâtre National, l'an II de la République*, celebrando Goldoni dopo la sua morte. Cfr. CARLO GOLDONI *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, *op. cit.*, vol. XIV, pp. 860-61, nota 6.

SIOR TODERO BRONTOLON
IL DOPPIO FINALE COMICO E TRAGICO *

La *prima presenza* di Todero si avverte in una “privazione”: l’aroma del caffè che consola i risvegli invernali:

MARCOLINA – E cusì? Ghe xe caso che possa beber el caffè stamattina?

CECILIA – Co no la manda a torselo alla bottega, ho paura che no la lo beva. (I,1)³⁸

E’ una delle grandi aperture goldoniane che ci pongono nel centro organico della situazione, illuminando un particolare apparentemente irrilevante che desta la curiosità del pubblico, e soltanto poi, con lo svolgersi dell’azione, paleserà la sua centralità.

Todero è sperimentato dagli altri come privazione: dei piaceri della vita, della roba, della vita stessa; e lui vede gli altri come roba e servi destinati al suo “mantenimento”: qualsiasi spreco è un furto che potrebbe abbreviargli la vita.

La *seconda apparizione* di Todero è una “immagine”; Cecilia ce la proietta dinanzi nel rapporto che fa alla sua padrona. La gente del popolo ama il discorso diretto, senza troppi filtri sintattici (e Cecilia ne darà una prova esemplare nel monologico-dialogo del «Digo mi, digo» II,8.35). Cecilia, di suo, si limita a dare un giudizio sul vecchio, non con aggettivi, ma con due verbi, con la constatazione del suo modo di fare: «bisega-brontola»; sono due verbi che, soprattutto in un dialetto popolare, in bocca a Cecilia, potrebbero avere anche un tono di rassegnata sopportazione per i difetti dell’età, ma che alle orecchie di Marcolina, e riferiti a Todero, acquistano tutto il peso di un’iracondia accidiosa per un furto sempre paventato ai propri danni e che si rovescia nel furto reale e continuo a danno degli altri; una tirannia che ha per simbolo del potere una vantata sordidezza, e si estende “dal basso” come un’ombra maligna che priva della luce.

Poi Cecilia continua, limitandosi a descrivere le azioni di Todero, quasi fosse una cronaca in diretta che «coglie e segue in primo piano il movimento, fisico e psicologico insieme»³⁹:

* Ho messo in scena *Sior Todero brontolon* in due diverse edizioni: nel 1973 (Venezia, Teatro Malibran), con Tonino Micheluzzi (Todero), Sara Momo (Marcolina), Lidia Cosma, Gian Campi, Giuseppe Zandonà, Anna Mariacher, Maria Teresa Toffano, Michele de Marchi; e nel 1998 (Venezia, giardino di ca’ Rezzonico), con Mario Bardella (Todero), Sara Momo, Gianni Colombo, Fabio Momo, Marina Zaffalon, Renato Peltrera, Alda Capodaglio, Anna Mariacher, Alessandro Alessandra, Pino Bella, Mario Gabbiato. La prima scena era di Roberto Da Re, la seconda di Raffaello Padovan.

³⁸ Per il testo goldoniano seguo l’edizione critica *Sior Todero brontolon*, a cura di Giorgio Padoan, Venezia, Marsilio, 1997.

³⁹ GIORGIO PADOAN, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Sior Ttodero...*, cit., p. 11. Di Padoan seguo la suddivisione grafica delle battute, che ne esprime bene il ritmo della recitazione.

«L'è andà in tinelo, / l'ha dà un'occhiada al zucchero, / l'ha dà un'occhiada al caffè; / l'ha scomenzà a dir: / “Vardé, un pan de zucchero in otto giorni el xe debotto finìo; / de una lira de caffè debotto no ghe ne xe più: / No gh'è regola, / no gh'è iscrezion”./ L'ha tolto suso la roba, / el se l'ha portada in camera, / e el se l'ha serrada in armer.» (I,1.5)

Todero fa l'inventario della roba; se ne impossessa; la chiude nel suo armadio. La destinazione della roba non è di essere usata, ma di stare chiusa, in riserva; la privazione è sicurezza. Può essere comprensibile nei vecchi una qualche apprensione per il tempo in cui non sapranno più bastare a sé stessi; ma per Todero, che si prospetta una vita senza limiti, questo timore diventa tutta la filosofia della sua vita, la battaglia contro la morte.

Nel *terzo tempo* Todero entra nel Mondo, naturalmente non di sua volontà e di persona, ma costretto “dentro la conversazione” degli altri.

Ed è insieme la presentazione in pubblico di Marcolina, finalmente nel “suo” Mondo. Marcolina si sente schiava nella casa di Todero, tanto più perché si ritiene di condizione superiore alla sua: «M'hai trovà int'un gattolo? M'hai tolto senza camisa? Gh'ho dà sie mile ducati e son civil più de lori: ché i so vecchi xe vegnù co le sgàlmare, e casa mia xe più de cent'anni che la gh'ha negozio impiantà. » (I,2. 1).

E' venuta a trovarla una giovane vedova che ha il nome *filosofico* di Fortunata, e che merita la fortuna di essere restata vedova muovendosi libera nel mondo, magari disposta a risposarsi, a patto che sia con un “putto” da istruire⁴⁰. Fortunata sta un gradino sopra Marcolina; quando propone per marito di Zanetta, la figlia di Marcolina, suo cugino Meneghetto, la sua parentela è sufficiente garanzia: «Sala che sto putto, che ghe propono, xe un fior, xe una copa d'oro? Sala che in sto paese no ghe xe altrettanto? Sala che el xe un mio zerman?» Marcolina, felice, non può che acconsentire: «Oh, caspita! So zerman?» (I,3. 40). Il putto è veramente «una copa d'oro»: «el xe fio solo»; «el gh'averà do boni mile ducati d'intrada» e «una carica in aspettativa»; «nol gh'ha un vizio al mondo»; «el gh'ha un'aria propriamente da zentilomo»; è figlio di un *Ramponzoli* e di una *Caramali*!

Marcolina è ai sette cieli: Meneghetto è un “Pantaloncino”⁴¹ che ha ormai rinunciato, seguendo la corrente “a seconda” con la storia di Venezia, alla attività del mercante, esposta ai rischi economici e alle tentazioni di una vita avventurosa, e si è mutato in un “cittadino” che vive di rendita in attesa di un impiego nell'amministrazione

Non posso non ricordare che questa scena è stata da lui recitata durante la sua introduzione alla lettura del *Todero*, eseguita dagli attori del *Teatro 7 di Venezia* da me diretti. E' stata questa l'ultima apparizione in pubblico di Giorgio, che ha ottenuto un grande successo anche in veste di attore. Il mattino dopo, già programmando alla moglie Lina Urban il suo lavoro per il pomeriggio, Giorgio improvvisamente moriva. 15 aprile 1999.

⁴⁰ C'è una affinità elettiva tra vedove goldoniane: siora Agnese, la giovane vedova de *La buona madre*, Corallina de *La serva amorosa*, e la stessa Barbara, *la buona madre*. Cfr. ARNALDO MOMO, *Servette e massere: erotismo e sessualità*, “Yearbook of Italian Studies”, Editors A. D'Andrea, D. Della Terza, F.Fido, P. D. Steward, vol. 11, 1995, pp. 99-113.

⁴¹ Cfr. G. PADOAN, *op. cit.* p.29 e p.225, 1,3.44.

pubblica; infine, il sospetto di noia che tanta perfezione potrebbe far temere, è dissipato da quell' «aria propriamente da zentilomo» che conquisterà definitivamente Marcolina con il baciamento del loro primo incontro. (I,9.10)

Un marito meglio di così Marcolina non può sperarlo per la figlia (e rimpiangerlo segretamente per sé).

E subito, sul ventilato contratto di nozze si stende l'ombra di Todero:

«FORTUNATA E sior Todero? [...] La dota chi ghe l'ha da dar?» (I,3.25).

Nel *quarto tempo* entra in scena la principale vittima di Todero, il figlio Pellegrin. Anche questo sembrerebbe un nome filosofico: nella casa che è anche sua, per Pellegrin, «tra l'ancùzene e el martello» del padre e della moglie, non c'è posto: «No so quala far. M'anderave a sconder. M'anderave a buttar in canal. (*parte*)» (I,7.30); «(Mia muggier no me vol. Mio pare me magna i occhi; anderò a serrarme in soffitta). (*parte*)» (II,11.10) ⁴².

La prima battuta di Pellegrin, senza che la moglie lo abbia ancora accusato di niente, è già tutto il personaggio: «No crié, vedé, mi no ghe n'ho colpa» (I,4.1). Il suo scopo è sparire, la sua strategia è la “negazione”: «No so gnente, e no ghe ne vòl saver gnente» (I,10.35).

Il *top* dell'imbroglio: Marcolina ha promesso la figlia a Meneghetto; Todero l'ha promessa a Nicoletto, «el fio del fattor»; ed ecco i tre tempi dell'ambasciata di Pellegrin:

(*) MARCOLINA Bisogna che ghe parlé a vostro pare. / PELLEGRIN Cossa voléu che ghe diga? / MARCOLINA Diseghe quel che v'ho dito mi. / PELLEGRIN Mo se mi sta zente no la cognosso. / MARCOLINA Se no la cognossé vu, la cognosso mi. / PELLEGRIN Donca parleghe vu. / MARCOLINA Mo andé là; ché se' un gran omo de stucco. / PELLEGRIN Via, principiéu a criar? (I,4.34-40);

(**) PELLEGRIN Mia muggier ha promesso la putta a un certo sior Meneghetto Ramponzoli. / TODERO Vostra muggier l'ha promessa? E gh'avé stomego da soffrirlo? E gh'avé tanta poca prudenza da dirlo? Da quando in qua le donne hale da torse sta libertà de comandar, de disponer, de prometter le fie? A vu le ve la pol far, che se' un pezzo de giazzo vestio da omo. Ma mi no la tegnirò. Comando mi, son paron mi, e la voggio maridar mi. E vu, sior, cossa diséu? / PELLEGRIN Mi no digo gnente. Me despiase per mia muggier. (I,7.25);

(***) PELLEGRIN Cossa diséu de sta bella novità? ⁴³ MARCOLINA Diseme prima vu, patron: cossa avéu resposo a sta bella proposizion? PELLEGRIN No so gnente. Se m'ha giazzà el sangue, che no gh'aveva più fià de parlar. » (I,10.35).

Pellegrin per la moglie è un «omo de stucco», una materia plasmabile a volontà, ma che ha una certa consistenza; per il padre è «un pezzo de giazzo vestio da omo»: Pellegrin è diventato trasparente, è sparito: «TODERO Gran desgrazia aver un fio

⁴² Questa battuta è scritta fra parentesi: la “protesta” dell'attore convenzionalmente non deve essere sentita da nessuno.

⁴³ Regia *Nella speranza assurda che il matrimonio della figlia col «fio del fattor» possa diventare argomento di complice conversazione con la moglie.*

bon da gnente! Eh, n'importa, n'importa. Xe meggio cussì. Xe meggio che nol sappia gnente, piuttosto che el sappia troppo. Cussì comando mi, son patron mi.» (II,1.10) «E' un monologo agghiacciante»⁴⁴: il padre ha usurpato al figlio il diritto naturale che spetta al “successore”, gli ha tolto la vita per affermare il suo dominio, la sua vita, al di là della vita del figlio “inesistente”.

Pellegrin ha ritagliato per sé uno spazio che tende a confondersi quasi mimeticamente con gli oggetti di casa. Nel primo atto, Todero avrebbe voluto che qualcuno andasse in cucina a «suppiar» sul fuoco per risparmiare la legna; anche Gregorio, il servitore, si rifiuta (I,5); e nel secondo, troviamo puntualmente Pellegrin occupato in quella funzione: «TODERO Cossa falo Pellegrin in cusina? GREGORIO El xe sentà al fogo, el se scalda, e el suppia. TODERO Sì, nol xe bon da far altro che da suppiar.» (II,1.10). Ancora nel secondo atto, ma questa volta nel confronto con la moglie, Pellegrin è incaricato di un compito servile, e poi subito messo da parte. Chiamata con urgenza da Marcolina, arriva Fortunata: «FORTUNATA Coss'è creature? Cossa xe stà? MARCOLINA Gnente, fia, gnente; la se senta. Deghe una carega. (*a Pellegrin*) PELLEGRIN Siora sì, subito. (*porta una sedia a Fortunata*) [...] MARCOLINA Via, sior Pellegrin, se avé da far, andé, che sta signora ve dà licenza.[...] PELLEGRIN (Ho inteso, no la me vol). Patrona. (*a Fortunata*).» (II,11.1-5).

Prendendo lo spunto da queste battute di Todero e Marcolina, nella mia regia ho fatto entrare per la prima volta in scena Pellegrin che porta qualche pezzo di legna da ardere, e cerca di passare inosservato camminando alle spalle di Marcolina; e Marcolina lo costringe a “farsi vedere”: «Vegnì qua mo, sior Pellegrin.» (I,4.1); e ho dato a Pellegrin la mania di mettere in ordine le cose: metterle in ordine è un modo di farle sparire (e infatti di solito non si trovano più); è Pellegrin che rimette a posto sulla parete di fondo le sedie dopo che erano state spostate in avanti per la conversazione; questi spostamenti mi hanno dato la possibilità di conferire agli oggetti un significato simbolico, senza macroscopiche invasioni: sulle sedie rimaste in fondo si svolge l'intimo dialogo fra Marcolina e Pellegrin: «PELLEGRIN [...] Cara muggier, se me volé ben... MARCOLINA Se no ve volesse ben, no averave sofferto quel che ho sofferto. PELLEGRIN Lo vedo, lo cogosso anca mi.» (II,6.19-20)

Pellegrin non è stupido, ed è capace di sentimenti, ma il padre lo ha ricalcato, in negativo, sul suo stampo: Todero occupa tutta la scena anche quando non c'è; Pellegrin cerca di non farsi vedere anche quando c'è: sono due forme estreme, opposte, di egoismo; per l'uno e per l'altro il prossimo non esiste.

Nel *quinto tempo* Todero entra direttamente in scena in carne ed ossa (I,5).

La scena è vuota, le tende chiuse; su una pedana, un tavolo e una sedia nel vecchio stile; nessun altro mobile; sul tavolo un campanello e varie carte di amministrazione,

⁴⁴ G. PADOAN, *op. cit.*, p.243, II,1.13.

che Todero “fingerà” di consultare per segno e avvertimento del suo controllo; Todero entra; siede; suona il campanello; entra Gregorio⁴⁵.

La presenza di Todero sgombra il campo dalle chiacchiere della conversazione, e si ricomincia da capo, dall’inventario in cui l’avevamo visto impegnato nel racconto di Cecilia. Solo che lì, nella prospettiva della serva, si trattava di zucchero e caffè, e qui si tratta di tutta la casa con tutta la famiglia dentro: dalla serva, al figlio con moglie, alla putta, fino a Desiderio, il personaggio più importante per Todero, perché sa che di lui è costretto a fidarsi: «Chi ghe xe adesso in cucina? [...] Mio fio dove xelo? [...] Dove xe la putta? [...] Sior Desiderio ghe xelo? [...] Cossa falo? [...] E el putto? [...] Scrivelo?» (I,5.15-35).

Alla inquisizione di Todero⁴⁶ Gregorio risponde con una certa insofferenza – «(Tutto sì; ma la spia no la voggio far)» – e ad ogni sua risposta Todero, nella mia regia, dopo averci pensato su un attimo, “risponde a sé stesso” con un grugnito, che può variare dal disgusto per il figlio in camera con la moglie dietro «la portiera tirada su», al disprezzo per «quella scempia» della nipote (I,7.10), all’apprensione quando si tratta di Desiderio che scrive in «mezzà» con «el putto». Ad ogni grugnito ciascuno è spuntato nell’inventario, disposto nella mente del vecchio, chiuso nel suo cassetto come «el caffè» e «el zucchero», in rassicurante prigionia.

L’interrogatorio di Todero è compreso fra due celeberrimi esempi di comicità “bassa”, su cui i vecchi comici si erano buttati come loro riserva di caccia: il fuoco da mantenere vivo a forza di «suppiar» (I,5.10) per risparmiare legna; e i risi che bisogna far bollire «tre ore», come si usa a «Fiorenza», «acciò che i cressa, acciò che i fazza fazion», e «mezza lira de risi» sia sufficiente «per otto o nove persone» (I,5.40); la successiva scena fra Todero e Desiderio (I,6) è compresa fra due monologhi esemplari di comicità “tragica”.

Desiderio è l’interlocutore tragico di Todero (come Iago lo è di Otello). Todero è costretto dalla presenza di Desiderio a confessarsi la sua fragilità: «Son vecchio; certe fadighe no le posso più far; gramo mi se nol fusse elo»; per esorcizzare la paura di restare indifeso nelle sue mani, Todero deve immaginarsi un Desiderio «bon galantom», «un omo attento», «un omo fedel», suo compaesano, e «un pochetin [...] parente»; ma tutte queste immaginate doti morali di Desiderio, non salvano Todero dalla profonda paura: «No vò per altro che el creda che gh’abbia bisogno de elo, no vò che el se insuperbissa». La ferocia con cui Todero fa inghiottire a Desiderio la sua condizione servile, e l’astio con cui viene ripagato (I,6.15), fanno intuire che non è in gioco soltanto un rapporto di lavoro, sia pure ingrato: la “posta” che costringe i due a convivere è ben più alta: Desiderio, arricchendosi alle spalle del padrone, vede in Todero il mezzo per innalzare lo stato fino a farsi considerare un suo pari: «sior Todero», e no «sior paron»; per Todero, Desiderio vuol dire la possibilità di far

⁴⁵ Le scene di Da Re e Padovan, molto diverse, erano però ambedue caratterizzate dal fatto che nella «camera» di Todero si entrava scendendo, per dare la sensazione fisica di un potere sotterraneo, tanto più opprimente per la mancanza di ogni insegna.

⁴⁶ Cfr. M. BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Venezia, Neri Pozza, 1985, p.198.

credere agli altri, e soprattutto di mascherare a sé stesso, che non è giunto il tempo di abdicare ai “negozi”, di arrendersi alla fine. Per «beneficare [Desiderio] senza darghe un bezzo del *suo*», e assicurarsi insieme i servigi anche della discendenza, Todero stabilisce di far sposare a Nicoletto sua nipote Zanetta con «sie mile ducati» di dote (che naturalmente non ha intenzione di versare); e Desiderio, sia pure intimorito per l’esorbitante beneficio, non può non accettare: «Mi no so cossa dir. [...] (Se el ghe dà la putta con sie mile ducati de dota, la discorreremo).» (I,6.60).

Goldoni nel suo teatro ha già rappresentato fattori disonesti, ma la grandezza di Todero porta con sé una salita di tono anche per coloro che gli vengono a contatto.

Gli imbrogli non riguardano soltanto rapporti economici, perché gli “interessi” di Todero sono “vincolati” alla sua comica e tragica battaglia con la morte.

Monologo precedente l’entrata di Desiderio: «che son vecchio xe vero, ma posso viver ancora dei anni assae; ghe n’è dei altri che xe arrivai ai cento e quindese, ai cento e vinti, e no se sa i negozi come che i possa andar.» (I,6.1) ⁴⁷.

Monologo dopo l’uscita di Desiderio: «...e obbligo pare e fio a star con mi e a servirme come vò mi. Se nascerà dei fioi, qualcosa sarà. Se i sarà maschi, i vegnirà grandi, i me servirà. I manderò fora inte i mei loghi, i me servirà da fattori ⁴⁸. Co Desiderio no sarà più bon, i starà in mezzà con Nicoletto. Xe meglio sempre aver in casa de la zente de cuor.» (I,7.1)

Chi imbrogia Todero nei suoi negozi non compie un semplice furto, gli strappa un brandello di vita. Desiderio che spia Todero alle sue spalle diventa un livido preannuncio di morte.

Goldoni sembra esitare, quasi a disagio, di fronte al suo personaggio. Con *i rusteghi*, parenti “alla lontana” di Todero, la parola che li definisce è esauriente: «Noi intendiamo in Venezia per uomo *Rustego* un uomo aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura, e del conversare» (*L’autore a chi legge*); il conversare chiarifica il senso di civiltà e cultura. Con Todero, Goldoni parte da un giudizio simile a quello dei rusteghi: «Non vi è niente di più fastidioso, di più molesto alla società, di un uomo che brontola sempre»; ma poi, quasi insoddisfatto, confronta *brontolon* con altri “titoli” di significato più grave – peccati e non vizi o difetti – e di tono più alto nella tradizione teatrale: *Il superbo* e *L’avar*; poi ci ritorna sopra, e sembra ridursi a scegliere *Il brontolone*, o sia *Il vecchio fastidioso*, «il difetto suo più molesto» alla società, e quindi, nel Teatro goldoniano; infine, esaspera *brontolon* con *odioso*, e conclude con “spropositata retorica”: «E infatti qual maggiore disgrazia per un uomo, che rendersi l’odio del pubblico, il flagello della famiglia, il ridicolo della servitù?» (*L’Autore a chi legge*). Ma il giudizio del mondo non esaurisce il giudizio su Todero; ne resta fuori il segreto della sua coscienza, il significato della sua vita: la sua grandezza. Anche i peccati della superbia e dell’avarizia, cui Goldoni era ricorso per nobilitare il “brontolon”, sembrano vicendevolmente negarsi in due battute dei

⁴⁷ Regia *La mano di Todero si alza con l’indice puntato, quasi a cercare in cielo l’interlocutore.*

⁴⁸ Regia. *Le mani di Todero si allungano ad artiglio sul tavolo per quanto si estendono i suoi possedimenti, e ancora un po’ più in là, e poi ritornano al petto, incamerando tutto.*

protagonisti: MARCOLINA: «so che l'è superbo, ma che la superbia ghe passa quando che se tratta del'avarizia» (II,9,1); ma TODERO: «Oh! Che cara spuzzetta! Prometter la fia senza dirmelo a mi? Senza voler dipender da mi? Chi sòngio mi? El cuogo? El sguatero? El facchin de casa? Ghe farò véder chi son. Adesso son in impegno de farghela véder, se m'andasse la casa.» (II,1,1): la superbia dunque sembrerebbe averla vinta sull'avarizia. Ma non si tratta neppure del peccato della superbia: quello che Todero non può accettare sia messo in discussione, pena la sua stessa vita, è il suo posto di padrone. A tutti Todero risponde «Son paron mi», togliendo ogni possibilità di civile conversazione: «E mi son el pare del pare, e son paron dei fioi, e son paron dela nezza, e dela dota, e dela casa, e de tutto quello che voggio mi» (I,7.30). E' il personaggio ad autodefinirsi, e a metterci sulla strada del suo segreto: esser "paron" vuol dire essere padrone della roba, della vita degli altri, sopravvivere agli altri: essere padrone della "sua" vita.

Goldoni arriva a gradi a "scoprire" la grandezza del suo personaggio. Quando Goldoni scrive le sue commedie, e tanto più quando le mette in scena, tiene presente gli attori e gli spettatori, e indulge alle esigenze dello spettacolo; quando le pubblica, tiene presente il giudizio dei lettori e sacrifica qualcosa alla letteratura; ma quando rivede per la stampa il *Todero*, è a Todero che Goldoni risponde: «il personaggio, presa vita, viene via via crescendo da sé e finisce per imporre all'autore la sua propria autonomia di creatura vitale»⁴⁹. Confrontando l'edizione Savioli⁵⁰, più prossima ai copioni degli attori, con l'edizione Pasquali corretta dall'autore, risulta evidente che Goldoni cancella tutto il "pittorresco" teatrale del brontolone, perché il protagonista apparisse «più conseguente a sé stesso, e più solitario nella sua tragicità»⁵¹. E' Todero che costringe Goldoni ad essere fedele al suo genio di poeta. Solo quando è ormai vecchio, non "rispondendo" più a Todero, ma a sé stesso, nell'autoritratto ideale dei *Mémoires*, Goldoni ci racconta il *Todero* con un *happy end* che vuole restituirci un Todero più umano: «Le grondeur avoue que sa bru a de l'esprit, el l'embrasse en grondant.» (II,44). Todero non rientrava nei limiti della *medietas* con cui Goldoni amava rappresentare sé stesso e il suo teatro, e lo fa diventare uno dei *rusteghi* ammansiti.

Ma l'umanità di Todero non si trova in una attenuazione del suo carattere, ma nelle diverse prospettive che assume il personaggio nei suoi rapporti con gli altri e nella varietà delle situazioni.

«E infatti qual maggiore disgrazia per un uomo, che rendersi l'odio del pubblico, il flagello della famiglia, il ridicolo della servitù?» (*L'autore a chi legge*). Può apparire strano che un uomo che è «l'odio del pubblico, il flagello della famiglia», sia al tempo stesso «il ridicolo della servitù», ma il titolo di *paron*, che Todero impone ossessivamente agli altri, acquista con la servitù il significato di una contrattuale

⁴⁹ G. PADOAN, *op. cit.*, p.106.

⁵⁰ Riemersa per merito delle ricerche di Giorgio Padoan.

⁵¹ G. PADOAN, *idem*.

dipendenza; e se abusato con gli altri, diventa appunto, agli occhi dei servi-spettatori, una ridicola mania.

Il vecchio servitore Gregorio si trincerava con Todero nella sua professionalità; proprio perché è un servo può permettersi di non essere servile: in cucina si farà «una pignatella» di risi «a *suo* modo», lasciando a Todero e famiglia i risi “alla fiorentina”; si ribella all’incarico di fare la spia; risponde con ironico fastidio alla maniacale pretesa di Todero di essere lui solo il padrone: «TODERO El patron? Chi èlo el patron? GREGORIO Ho falà, voleva dir “el fio del patron”» (II,1.5); soprattutto, ha una morale che è estranea a Todero e, inconsapevolmente, ai membri della sua mercantile famiglia: «Fazzo coi altri quel che me piaserave che fusse fatto con mi» (II,5.1).

Con la coppia Nicoletto-Cecilia, Todero entra, di riflesso, in una zona di luce.

Cecilia, come giovane donna, può addirittura rischiare con Todero qualche sfumatura di presa in giro: «Son vegna a dirghe da parte de so siora niora...»; e Todero abbozza: «(Manco mal che no l’ha dito “dela patrona”).» (II,3.10)

Nelle sue fantasie nuziali, a Cecilia Todero può apparire una specie di burbero benefico, fino a mutare comicamente la sua avarizia in premura di collocarla bene: [*a Nicoletto*] «Xe quattro mesi che nol me dà el salario, e ogni volta che ghe lo domando el me dise: “Lassa che te lo suna⁵²; lassa, lassa, ché te vòl maridar”» (II,4,30); [*a Marcolina*]: «No sala che omo che el xe? El xe capace de chiamarme dal dito al fatto, e dirme: “Spóselo, che vòl che te lo sposi”. Oe, se el me lo dirà, e mi lo sposerò.» (II,8.40).

Nicoletto è terrorizzato dal vecchio, ma noi siamo già stati rassicurati da Cecilia che «el paron gh’ha chiapà ben voler a lu [*Desiderio*] e so fio [*Nicoletto*], e fursi al fio più che al pare. » (I,1.10). Cecilia, che nella sua condizione di serva non potrebbe pensare come marito a Nicoletto che sta un gradino più su, e tuttavia ci pensa, proietta Todero in un clima di attesa nuziale nella veste di possibile protettore; e in questo clima entra Todero, passando a sua insaputa dalla realtà dei suoi calcoli all’ “ingannevole” sogno dei putti. Quando fa venire in scena Nicoletto, Todero gli comunica che vuole sposarlo rifiutando di dirgli con chi; ma i putti goldoniani sono in tale fremente attesa delle nozze, che il nome dello sposo o della sposa, entro limiti genericamente accettabili, passa in seconda linea: «Sangue de diana, se me marido, ho da saltar tant’alto dall’allegrezza» (II,4.1); e a sua volta Cecilia, se resta «mortificata» quando Nicoletto le dice che non vede l’ora di maritarsi senza sapere «chi sia la noviza» (II.4.25), dimentica presto anche lei queste “fisime” perché pensa che la sposa debba essere lei.

Todero è estraneo a questo futile mondo dei giovani, ma proprio per questo, osservandoli, perfino con una sfumatura di simpatia per la loro “comicità”, quasi come un uomo che contempi il suo “ritratto” in una scimmia allo zoo, può per un momento distrarsi dalla sua solitaria paura. Quando osserva Nicoletto che sta

⁵² *Sunare* in questo senso vuol dire ammassare e custodire. N.d.A.

«*tremando*» davanti a lui se ne compiace: «(Se vede che el gh'ha tema de mi)» (II,2.5) ; ma se con gli altri Todero “gode” della paura che ispira, con l'inconsistente Nicoletto “si diverte”. Come fosse a teatro, Todero “si traveste” da Todero, si mostra a Nicoletto nell’ “immagine” che Nicoletto se ne è fatta.

Quando il putto, quasi istintivamente, si scosta un poco da lui, Todero ordina: «Vegnì qua», indicando, con esibito rigore, un punto preciso sul pavimento.

Lo spazio, che la presenza di Todero rendeva già per Nicoletto una specie di prigione, si riduce ora talmente, con quell'indice di Todero che non segna un luogo, ma un punto, senza possibilità di interpretazioni, che Nicoletto deve stringersi e stendersi per quanto è lungo in una rigida immobilità: rappresentazione fisica e comica del “territorio” che il vecchio concede agli altri. Per questa obbedienza di Nicoletto *perinde ac cadaver*, Todero scatta «*con sdegno*»: «Sior sì, sior sì; no savé dir altro che sior sì» (II,2.20); Nicoletto «*si ritira con timore*»; e allora Todero «*dolcemente*» gli ripete di avvicinarsi. Il passaggio dallo *sdegno* al *dolcemente* è così brusco, e *dolcemente* è un avverbio a lui così estraneo, che Todero sembra togliersi la “maschera di Todero” indossata per gioco, rivelandoci per un momento uno sconosciuto suo volto umano.

A chiusura di scena Todero torna al suo “serio” interlocutore Marcolina. Il gioco è finito, ma il volto di Todero che questo “intervallo” ci ha fatto conoscere non può essere cancellato dal significato tragico del suo “genio”.

Todero è uno di quei grandi personaggi che può andare per il mondo fedele a sé stesso, senza preoccuparsi della coerenza dei “programmatori”: per renderlo più umano, non c'è bisogno di dosi aggiuntive di comicità o di sentimentalismo – due facce della stessa medaglia - ; c'è, semplicemente, “anche” il Todero che, senza rinunciare al suo egoismo, «gh'ha ciapà ben voler» a Nicoletto, un putto che lo fa divertire.

Todero entra tardi in scena, dopo esser stato presentato dagli altri attori; è un costume teatrale molto comune, sia per aumentare la curiosità del pubblico sul protagonista, sia perché il primo attore possa essere salutato dall'applauso di rito. E' del tutto inusuale però che il protagonista si incontri con l'antagonista alla fine della commedia, praticamente a cose fatte. La scena madre – lo scontro fra Todero e Marcolina – era stata in qualche modo “promessa” da Goldoni quando Todero ordina a Pellegrin: «Diseghe che la vegna a parlar con mi» (I,7.25); ma poi Todero stesso cancella l'incontro: «Che l'aspetta che marida so fia, e po che la me parla quanto che la vol» (II,3.20). Questo incontro, prestabilito nello schema tradizionale della commedia, e perciò aspettato dal pubblico, avverandosi avrebbe risolto, e quindi annullato, non solo il conflitto fra due personaggi e due “mondi”, ma anche la tensione tra due “poetiche”: il «*carattere* [...] esemplato dalla natura, [...] polarizzatore assoluto della struttura comica» nella commedia classica , e il «*tipo sociale*» che abita nel «*sistema della commedia* caro al Goldoni»⁵³.

⁵³ M. BARATTO, *op. cit.*, pp. 178,183.

E' chiaro come questa particolare struttura possa essere stata giudicata un difetto, se si assume per termine di confronto un'opera come i *Rusteghi*, che ha apparentemente lo stesso tema ⁵⁴. Ma il contrasto nei *Rusteghi* avviene all'interno del Mondo. Quando il *Todero* è pubblicato nella edizione Pasquali, sostanzialmente corretta dall'autore, Goldoni ha sessantasette anni; l'avvicinarsi della vecchiaia sfuma l'interesse per i rapporti sociali, e anche questo momento critico della vita può contribuire a spiegare l'apparizione di Todero, la trasformazione dei *rusteghi* – al plurale – che hanno in dispetto “soltanto” il Mondo alla moderna delle donne “desmesteghe”, in un personaggio – al singolare – per il quale «gli altri» hanno «il torto», non di vivere a loro modo, ma drasticamente, «di vivere»; perché sono «un ostacolo [...] alla sua volontà di comando» ⁵⁵, certo, ma più profondamente, perché Todero vuole sopraffarli in quanto gli appaiono come minaccia alla sua delirante volontà di sopravvivere a tutti: «El gh'ha intension che mora avanti de elo» (Desiderio; I,6.55); «Eh! Vostro pare, fio caro, el gh'ha intenzion de seppellirne quanti che semo» (Marcolina a Pellegrin; II, 6.20); «De dia! Halo da viver sempre sto vecchio? Mi credo che el gabbia debotto cent'anni» (Fortunata a Marcolina; II,13.25). *That is the question*: il “problema” di Todero non è sociale ma esistenziale. Todero è un personaggio antico: la sua comicità è piena, senza sfumature ed ironie; questo vecchio *autontimorumenos* per prolungare la sua battaglia perduta contro la morte, può essere goduto dagli spettatori borghesi solo dall'esterno, come soggetto comico senza rischi di identificazioni. Allo stesso modo la sua tragicità è legata ad un avversario così ineluttabile, la morte, che non è più nemmeno un avversario nel Teatro del Mondo. Il tragico e il comico nel *Todero* non si fondono nel “moderno” tragicomico; occupano, *contemporaneamente*, tutto lo spazio, come “due cerchi di due colori e d'una continenza”. L'assoluta originalità del Todero sta nell'aver portato questo personaggio antico nel teatro “caro al Goldoni”: la tragedia resta tuttavia goldoniana perché nasce da un confronto: una forma di dialogo senza parole. I grandi personaggi di Molière e di Shakespeare vivono nel “loro” mondo; Shakespeare fa parlare da filosofo portinai e becchini; la solitaria battaglia di Todero contro la morte – la tragedia più alta e insieme comune a tutti – non si svolge in una reggia o in un deserto, ma nella stessa casa abitata da Marcolina e nella stesso linguaggio della vita quotidiana. Il dialetto di Goldoni, che passa dal caratteristico alla verità lasciando «dietro di sé una lunga scia di rinunce» ⁵⁶, è portato da Todero al limite estremo.

Il segno della sua nobiltà tragica non è l'altezza del linguaggio e la metafora filosofica e poetica, ma la essenzialità del vocabolario, scarnificato di ogni inutile

⁵⁴ M. BARATTO, *op. cit.*, p.183, nota 5, ricorda a questo proposito GIANFRANCO FOLENA, che vede nel *Todero* una «concezione meno moderna e più angusta» rispetto ai *Rusteghi*, «più vicina agli interessi dell'ultimo Goldoni», quando era venuto meno il «senso corale dell'ambiente e della società» (*Nota al Sior Todero brontolon* in *Opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Folena e N. Mangini, Milano, 1969, p.1579).

⁵⁵ M. BARATTO, *op. cit.*, p.194.

⁵⁶ G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 99-100.

varietà fino alla ripetizione; e il dialogo ridotto a imposizione e interrogatorio. Toderò rivela la sua grandezza, la sua solitudine, come *ospite* della “commedia nuova”, e la sua azione può essere anche vista come *usurpazione* dello spazio proprio del teatro goldoniano. Si sviluppano così, parallelamente, due azioni: una del vegliardo, che attraverso un indecoroso matrimonio della nipote, persegue il metafisico disegno di assicurarsi servi per altre tre generazioni; l'altra, di Marcolina, che per istinto materno e rispetto del Mondo, aspira per la figlia a nozze che le assicurino la felicità in una degna posizione sociale. I due disegni non solo sono opposti, ma si svolgono su due piani diversi, in due diversi Teatri.

Come ho già annotato, nella mia regia ho resa tangibile questa struttura facendo svolgere le due azioni su due livelli, ma assegnando quello superiore a Marcolina e l'inferiore a Toderò. Nella casa veneziana la camera più grande del piano nobile spetta di diritto al “paron”⁵⁷, e non è pensabile che un Toderò “in carne ed ossa” abbia rinunciato alla dimostrazione architettonica del suo comando; anche io, da buon veneziano, ho avuto questo scrupolo, ma ho deciso, da regista, di seguire una pianta “poetica”, secondo l'autoritratto di Toderò, che ha scelto per insegna del comando lo squallore, vantato come modello: «Vedéu sta velada? Xe undes'anni che me l'ho fatta, e la xe ancora che la par nova» (I,6.55); «Quanti [stramazzi] credeu che ghe ne sia int'el mio letto? Uno, e xe quindes'anni che nol se pettina» (III,1.40). Arrivato a Venezia dai campi di Bergamo, al seguito dei «so vecchi co le sgalmare», non ha mai respirato l'aria del mare aperto, e i suoi viaggi per acqua si saranno forse ridotti a qualche traghetto; ed è anche più probabile che per risparmiare abbia fatto il giro a piedi. «Alla lontana un pochetin parente», e non per via del Mondo, ma solo del Teatro, di quel «Pantalone de' Bisognosi mercante veneziano» che parla alla pari con i mercanti olandesi, e ha affari con la Germania, Londra, Costantinopoli e «tutto el Levante» (*I due Pantaloni*, I,1), Toderò è un mercante di nascosti «negozietti» (III,2,1) su cui si stende «un'ombra di pratica usuraia»⁵⁸. Il diminutivo/vezzeggiativo «negozietti» non ha nessun valore comunemente accettato: il diminutivo si riferisce alla modestia degli affari, al disprezzo per chi rischia, proprio del contadino che ha i piedi ben piantati per terra; e il vezzeggiativo, al godimento procurato da affari che devono in ogni caso restare nascosti, anche se formalmente leciti. E' la mentalità della piccola borghesia dei *rusteghi*: «E nissun sa i fati nostri» (I,5); «E co le porte serae [...] E coi balconi inchiodai» (II,5); solo che nella casa di Toderò non ci sono «dei boni caponi, de le bone polastre, e dei boni straculi de vedèlo» (I,5). Il godimento – non piacere – di Toderò è del tutto immateriale. Toderò, che non contempla la vita eterna, ma vuole una interminabile vita terrena, prolungandola giorno dopo giorno a costo di ogni privazione, è, a suo modo, un trappista.

Chi va da Toderò non entra nella sala del trono, ma “scende” nel covo del tiranno, e fin dall'anticamera sa che accoglienza lo aspetta: «De là no ghe xe gnanca careghe da sentarse» (Desiderio, III,1.50).

⁵⁷ Questo “diritto” si rivela nella “correzione” della simmetria sulla facciata della tipica casa veneziana.

⁵⁸ G. PADOAN, *op. cit.*, p.259, III,1, 53. Cfr. M. BARATTO, *op. cit.*, p. 190.

Quando Todero è stanato, e “sale” dall’ombra alla luce dell’ «altra camera» (III,4), è già sconfitto. L’ «altra camera», un salotto che sta fra la «camera di Marcolina» e la «camera di Todero», è concepita da Goldoni come territorio neutrale fra i due antagonisti; ma entrando, Todero trova il luogo, che già gli era estraneo come ambiente di conversazione, ormai occupato da Marcolina e dalla sua “parte”. Il “solitario” Todero si trova “solo” in un Mondo e in un Teatro che non gli sono congeniali. Le eterne passioni umane non vi sono più rappresentate in classica solitudine, ma nel teatro degli *états de la société* di Diderot⁵⁹, e di Goldoni: «I caratteri non sono infiniti in genere, ma ponno essere infiniti in specie» (*Il cavalier giocondo; L’autore a chi legge*).

Marcolina, per “genere”, è una madre pronta, come tutte le madri degli animali, a difendere con ferocia la sua creatura: «Se [Todero] el la mariderà ben, volentiera. Se no, ghe salterò ai occhi co fa un basilisco. Butterò sottosora Venezia; o che el creparà elo o che creparò mi» (II,5.25); per “specie”, è una di quelle borghesi goldoniane, precorritrici dei nostri tempi, che in mancanza di marito o con mariti imbelli, hanno voluto-dovuto “portar le braghese”: «Mo che omeni, mo che omeni che se trova! El m’ha toccà a mi per mia maledetta disgrazia.» (I,1.65).

A Marcolina Goldoni ha dato il massimo rilievo – Todero, cui spetta di diritto il “titolo”, se l’è preso “per proprio conto” - . Rappresentante di tempi più “civili” e della nuova commedia del *genre sérieux*, Marcolina è predestinata ad essere la vincitrice, e come tale, ha l’ultima parola nei finali d’atto e nel congedo dal pubblico. Di fronte a Todero, è lei il personaggio positivo che sostiene il peso della lotta contro il tiranno, ed è insieme un personaggio esemplare del mondo e del teatro goldoniano, ma non è affatto un modello moralistico. «Tutta spirito, tutta fogo», non si perderebbe «in mezzo un’armada» (I,4.65), ma conosce la stanchezza del ruolo che ha scelto e al quale, insieme, è stata costretta: «Eh! fio mio. Son più debole de quel che el crede; e po, quando dol, dol, e co se se sente toccar sul vivo, in verità el coraggio no basta» (II,13.10); considera il marito una «peppa, che propriamente par che el casca da tutte le bande» (I,4.65), e gli impedisce di parlare - «Voleu che tasa? Taso» (I,3.25) –, ma gli vuole davvero bene: «Se no ve volesse ben, no averave sofferto quel che ho sofferto», e Pellegrin lo riconosce: «Lo vedo, lo cognosso anca mi.» (II,6.15-20); accomuna la figlia al padre nello stesso giudizio negativo: «la xe una gnegné co fa elo» (I,4.65), ma ama la sua «creatura» (II,9.1) con un amore viscerale che non ha bisogno di giustificazioni – «vissere», «raïse» (II,6.5) , non sono per Marcolina usate metafore - , ed insieme proietta sulla figlia i suoi delusi sogni di adolescente: per il corredo di nozze: «Merli, la veda, sora tutto merli» (I,3.95). Sulle «cosse» del sesso sembra aver tirato una tenda: a Pellegrin: «Sì, se’ omo in quele cosse che no m’importa; e se’ un pàmpano co se tratta de vu e della vostra fameggia» (I,4.50); ma, attraverso la figlia, Marcolina rivela sé stessa anche in questa sua vita rimossa: parlando ad una donna (Fortunata), usa un linguaggio esplicito: «Salo mo anca che la xe una putta ben fatta»; la successiva metafora “poetica” - «che la xe un pometto da riosa?» - riporta subito lo sguardo dalle “forme” al volto di Zanetta, ma

⁵⁹ DENIS DIDEROT, *De la poesie dramatique in Oeuvres estétiques*, Paris, Garnier, 1959, p.191.

è probabile che intanto l' "amante" si sia distratto (I,3.45-50). E poi, parlando ad un uomo (Meneghetto), con un'audacia del tutto eccezionale per una donna, sia pur goldoniana: «No parlemo de stima, lassemo da una banda le cerimonie: ghe piàsela? Ghe par d'aver gnente d'amor?» (II,13.20); quel «ghe piàsela?» spiega chiaramente come si debba intendere la successiva attenuazione «amor».

La "natura" di Marcolina «tutta spirito, tutta fogo» affiora prepotente lungo tutta la commedia, ma è, più che frenata, "circoscritta" dallo stato sociale cui appartiene: una madre della piccola borghesia veneziana nel tramonto del Settecento. Marcolina non avverte contraddizioni perché per lei la legge del suo Mondo coincide con la legge della Natura, ma i suoi limiti appaiono evidenti nel giudizio di un'altra condizione sociale che, significativamente, non è considerata uno "stato". Ogni volta che la cameriera Cecilia vuole intavolare un suo discorso privato, viene bruscamente congedata da Marcolina e ricondotta alla sua condizione servile: «Andé, ve digo, andé subito, ché me preme». Cecilia si era rivolta a Marcolina fiduciosamente, da donna a donna – «De diana! Mi son vegnù a parlarghe col cuor avertò» - ; ma a Marcolina i problemi di una serva appaiono, non solo "soggettivamente", ma anche "oggettivamente", meno importanti di quelli di una putta come sua figlia. Cecilia, andandosene, condanna esplicitamente la padrona - «Mo che rustegona! Oh, la xe pezo de so missier» e si vendica velenosamente, da donna a donna: «Ghe zogo mi che la gh'ha invidia perché no se marida so fia.» (II,8.45-45).

L'egoismo di Marcolina coincide con il cerchio della sua classe sociale, e delle sue valutazioni: lei stessa, per rivendicare la sua dignità, fissa un prezzo – «Gh'ho dà sie mila ducati» – e vanta la consolidata attività della ditta – «e casa mia xe più de cent'anni che la gh'ha negozio impiantà» - (I,2.1) come un nobile vanta l'antichità del titolo. Anche Todero non è insensibile al giudizio del mondo: «Xe vero che maridando mia nezza co sto sior, in fazza del mondo parerave più bon...» (III,2.90); ma quando si tratta del suo interesse «no sarave una maraveggia che el fusse anca capace de strapazzar el so sangue, e de sassinar una nezza» (Marcolina, II,9.1). Il cerchio dell'egoismo borghese si è ristretto al centro, ad un punto dove c'è posto soltanto per lui: «el xe un de quei vecchi, che no vol ben a altri che a si stessi» (I,3.30): un egoismo assoluto che non si misura su rapporti sociali, ma con un segreto interlocutore trascendente.

Nonostante convivano nella stessa famiglia, fra il personaggio di Todero e il mondo di Marcolina non c'è possibilità di dialogo. Non è certo Pellegrin che possa avviare un incontro fra i due; proprietà di Todero per legge di natura, emigrato non per sua volontà nella commedia di Marcolina, e da lei rinviato a Todero, quale ambasciatore che "porta" pena, *sicut agnus inter leones*, il povero Pellegrin non può che cercare di mimetizzarsi, riflettendo, di volta in volta, la volontà di chi gli sta davanti. Del resto, neppure il diplomatico Meneghetto ottiene qualcosa. Il rapporto fra i due Mondi e i due Teatri di Todero e di Marcolina non poteva essere che "immateriale", per una via concessa solo alla grande Poesia. E' proprio l'inumano egoismo di Todero ad esserne l'origine.

Marcolina dà su Todero una specie di giudizio "definitivo": «El xe un vecchio che gh'ha ste tre piccole qualità: avaro, superbo e ostinà. Da resto po, el xe el più bon

omo del mondo. Chi el sente elo, tutti xe cattivi, tutti xe pessimi, e lu xe bon. I xe cussì sta zente: co no i roba, co no i zoga, co no i fa l'amor, ghe par de esser oracoli de bontà. Da resto al'avarizia i ghe dise economia, alla superbia i ghe dise ponto d'onor, e al'ustinazion parola, pontualità. Poveri alocchi! Ghe vol altro per esser zente da ben! Ghe vol bon cuor, sora tutto bon cuor. Amar el so prossimo, voler ben al so sangue, giustizia con tutti, carità per tutti. Povero vecchio! Se el tira avanti cussì, el se n'accorzerà.» (II,14.20).

La virtù cardinale – Giustizia – e la virtù teologale – Carità – che Marcolina mette dinnanzi agli occhi di questi «oracoli de bontà» sono le virtù che operano nel mondo; per conoscerle bisogna praticarle: «Ghe vol bon cuor, sora tutto bon cuor». E' questo il passaggio che conduce alla “pietà” per Todero e al finale «poetico» dell'opera. In una battuta precedente Marcolina aveva accusato Todero di essere «omo indiscreto, irragionevole, de cattivo cuor» (II,13.10). Del «cattivo cuor» non abbiamo responsabilità: è un peccato senza «colpa» che portiamo con noi fin dalla nascita, e la mancanza di giustizia e carità non ne è causa, ma conseguenza. Accomunato Todero agli altri – «sta zente» – che vivono al suo stesso modo, il giudizio acquista significato sociale, ma Todero, entrando nella comunità di questi “rusteghi” senza poetica simpatia, perderebbe la sua eccezionalità tragica. Il «cattivo cuor» gli ridà grandezza solitaria; e insieme sospende il giudizio umano. E' questo segreto «cattivo cuor» di Todero che Marcolina intuisce, e la rivelazione, che Marcolina apprende da Todero, di questa religiosa sospensione, di una pietà oltre i limiti del Mondo, è l'occulto legame tra le due commedie del *Todero*: di Marcolina e di Todero: un legame che appare in modo quasi casuale, segno di una “necessità” che si è imposta allo stesso autore. Dietro l'usuale confronto Goldoni/Molière si intravede Shakespeare. (E' una suggestione per gli attori; come regista, la firmo).

Quando Todero entra per l'ultima volta in scena, le azioni delle “due” commedie si sono già concluse con due matrimoni – il terzo, il più importante, fra Zanetta e Meneghetto, si è ridotto ormai a pura formalità -. Il primo, fra Zanetta e Nicoletto, voluto da Todero, non è né la celebrazione, né tanto meno la consumazione del matrimonio, ma la sottoscrizione di un contratto, che si chiude come cosa vergognosa nel “buio” del fuori-scena, fra le “tristi figure” di Todero, Desiderio, Pellegrin, con l'esclusione di giovani e donne, in un luogo, il mezzà, destinato a legami d'affari, e non certo a *liaisons amoureuses*. Il secondo, fra Cecilia e Nicoletto, si celebra dai giovani, con la regia delle donne, Marcolina e Fortunata, alla vista del pubblico; è anche questo un segreto, perché la “parte” avversa non deve venirne a conoscenza che a cose fatte, ma ha dalla sua la legge della natura e del mondo, e può dunque essere “pubblicato” con gioia.

Il merito della soluzione dell'imbroglio - le spose sono due, ma lo sposo è uno solo - spetta a Fortunata che vince la gara “a chi arriva primo” con Todero, facendo sposare Nicoletto, marito *in pectore* di Zanetta, con la cameriera Cecilia. La vedova Fortunata brucia il tempo con uno di quei ragionamenti femminili che partono dalla conclusione - «Co l'è fatta, l'è fatta» (III,5.30) - e che appaiono ai cervelli maschili insopportabilmente illogici. La beffa alle spalle del tiranno, del suo «agente amorosissimo» Desiderio (I,1.15), ed anche del giovane “Pantaloncino” Meneghetto,

portavoce degli scrupoli morali di Goldoni, fa respirare per un momento alle donne l'aria esilarante delle insurrezioni: «MARCOLINA Mio mario ha da restar. FORTUNATA E el vecchio? MARCOLINA E sior Desiderio? FORTUNATA Oh! Che rider!».

Quando, per ultimo, Todero arriva all' "appuntamento", costretto dalla dolcezza della remissiva Marcolina a rinunciare al suo stile, sembra sia giunto il tempo di far venire Nicoletto, «e che se concluda». E' ancora Fortunata a dare il "la": provocante, rivela che Nicoletto «el xe de là co la so noviza» (III,8.1-15).

Le donne attendono di gustarsi la scena madre, quasi fossero in palco a teatro. L'urlo di Nicoletto sorpreso dal padre in intimo colloquio con Cecilia, interrompe bruscamente il clima godereccio. La scena si fa concitata ed anche violenta: è l'ora per Meneghetto di prendere la direzione della famiglia: «Le scusi, le perdoni, coss'è sto strepito?»; Todero si sente scavalcato: «Coss'è, sior? Cossa feu qua? Cosa gh'intreu?» (III,13.1).

C'è un *lieto fine*? Per le donne? Per Todero? Per la commedia del *Sior Todero brontolon*?

Il finale della commedia delle donne è certo un lieto fine, visto che le donne escono vittoriose, ma non è un tradizionale lieto fine: il lieto fine dovrebbe essere commovente, perché si conclude con un accordo.

Qui non c'è nessun compromesso, il riso è pieno, liberatorio, quasi canagliesco: il nemico è diventato oggetto di riso.

Un vero lieto fine è certo quello della commedia; il congedo di Marcolina va preso alla lettera come convenzione teatrale, rivolto al pubblico che applaude e se ne torna a casa con qualche raccomandazione morale; un finale forse accettabile nella primitiva redazione che teneva d'occhio, appunto, il pubblico, con Meneghetto che era riuscito a convincere Todero. Ma, a meno di non dimenticare tutto il resto della commedia "voluta" da Goldoni, il discorso torna necessariamente a "prima" di questo congedo, alla commedia non "del" *Todero*, ma "di" Todero, che deve avere un "suo" finale, come la "commedia delle donne".

A mio avviso, per poter recitare "con convinzione" i *tre finali* del *Todero*, bisogna tenere ben distinti il lieto fine del *Todero*, il finale delle "allegre comari" di Venezia, la tragica fine di Todero. Viene facile dedurre dalla convenzionalità del lieto fine che Todero non è stato definitivamente vinto e che quindi «al di là della conclusione (momentaneamente) a lieto fine» riprenderanno le sue angherie ⁶⁰.

Non c'è dubbio: la vittoria delle donne non può prolungarsi al di là di un preciso fatto: la beffa a Todero, con lo "scippo" del matrimonio Nicoletto/Zanetta, "rimescolato" nelle coppie Nicoletto/Cecilia e Meneghetto/Zanetta, è una vittoria piena e conclusa, che non ha possibilità di ulteriori accomodamenti, e naturalmente rifluisce nel convenzionale "lieto fine" del *Todero*.

Tanto meno la vittoria delle donne può voler dire una conversione, o un ripensamento, o anche un semplice dubbio di Todero. Come sarebbe possibile trovare lo spazio per una "renga"? Todero considera ogni possibile dialogo come un'offesa:

⁶⁰ G. PADOAN, *op. cit.*, p.50.

«PELLEGRIN – La diga, sior pare, poderàvio almanco saver chi xe el novizzo che l’ha destinà per mia fia? TODERO – Lo saveré co me parerà a mi» (I,7.25).

Mettere in rapporto la commedia di Toderò con la commedia di Marcolina vorrebbe dire appiattare il *Toderò* sui *Rusteghi*, farne una commedia «politica»⁶¹. Ma i *Rusteghi* sono tutti nel Mondo, non conoscono l’ “angoscia esistenziale” di Toderò, sono “proporzionati” a rappresentare «il sistema autoconservativo dell’ autorità patriarcale [che] può continuare sebbene temperato»⁶².

“Temperato” Toderò? La sua “sproporzione” è segno del rifiuto a lasciarsi inquadrare dentro compromessi politici; e forse neppure dentro tragedie politiche, come simbolo della tragicomica fine di Venezia. E’ una ipotesi molto suggestiva: «Goldoni che sulla perpetua stabilità della Dominante non nutrì dubbi [...] disegnò, senza volerlo e senza accorgersene, una funebre allegoria della vecchia repubblica nel personaggio di Sior Toderò, cui chi sa quale suggerimento dell’ inconscio gli fece dare [...] il nome-simbolo del santo protettore originario di Venezia (Marco, ammettiamolo, sarebbe stato troppo): in sior Toderò, dunque, penoso e cadente relitto che però – come la vecchia repubblica – si crede immortale, ha una maniacale preoccupazione del segreto per i suoi fallimentari disegni di politica familiare, ripete in un grottesco tormentone *comando mi, son paron mi* e in effetti non comanda a nessuno, non è padrone di nulla, e morirà presto»⁶³.

E però, Marcolina? Ha pure cittadinanza veneziana, e gode di ottima salute. Il nome di Toderò allora potrebbe essere stato scelto, perfino coscientemente, da Goldoni come nome-simbolo, non di tutta Venezia, ma della vecchia Venezia che era fonte di ispirazione per il poeta, ma non era certo per lui città vivibile – una città senza teatri! - ; e Marcolina – vezzeggiativo femminile da Marco - potrebbe essere addirittura il nome-simbolo di una Venezia più “desmestega”: da una parte sior Toderò in compagnia di san Toderò, il santo dal nome bizantino e con l’ arcaico dragone, dall’ altra Marcolina, in compagnia di san Marco, il Santo con il libro dello scrittore. Ma fosse anche Toderò la “figura” della tragicomica morte di Venezia, resteremmo sempre in terra. Toderò non è la “figura”, ma l’ esorcizzata – tragica e comica – coscienza della *sua* morte. La morte di Venezia è certo, per uno storico, avvenimento incomparabilmente più importante della morte di uno zotico vecchio; ma per un filosofo nella morte di *un* uomo c’ è la morte de *l’* uomo.

Impostare il discorso sull’ interpretazione del finale, ottimistico - vittoria di Marcolina - o pessimistico - vittoria di Toderò -, rifacendosi al rapporto Toderò/Marcolina, è fuorviante: non c’ è possibilità di vittoria dell’ uno sull’ altro, perché non c’ è dialogo

⁶¹ Cfr. *qui*, note 6 e 7.

⁶² M. BORDIN, *op. cit.*, p.256.

⁶³ MANLIO PASTORE STOCCHI, *Tra “paterno governo” e parricidio: sentimento civile e inflessioni della letteratura nel tramonto della Serenissima Repubblica.*, in “Atti dell’ Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, CLIV, 1995-1996 – Classe di Scienze morali, lettere ed arti, p.778. Il tema della tragicità di Toderò proiettata da Pastore Stocchi in una prospettiva storica, potrebbe essere un suggestivo spunto per una regia. Questo tema viene ripreso da M.BORDIN, *op. cit.*, p.362.

fra i due, che vivono su piani incomunicanti: Marcolina nella “conversazione” del Mondo, Todero nella solitudine della “persona”. Per prevedere come andrà a finire bisognerebbe ipotizzare un futuro, ma nel *Todero* non ci sono finestre “aperte” sul futuro: il *Todero* è una commedia *classica*.

L’incontro fra Todero e Marcolina non produce l’atteso scontro fra i due protagonisti, con un finale “proporzionato” alla loro storia, più o meno ottimistico, ma una situazione del tutto nuova che sembra accadere dinanzi ai nostri occhi per proprio conto, come se non fosse la scena di una commedia già scritta, ma un accadimento reale. Il “lieto fine” *mette una pietra sopra* alla commedia di Marcolina e alla tragedia di Todero.

Todero fin dall’inizio della sua ultima entrata in scena, prova una sensazione di disorientamento, perché usa una forza sproporzionata ad aprire una porta già aperta: pensa di dover imporre la propria volontà con la guerra, e si trova a respirare un clima di pace; pensa di aver vinto con poca fatica, e poco gusto, ed è già tutto concluso alle sue spalle. A questo punto le “forme” con cui si manifestava la sua tirannia, diventano solo tentativi di salvare la faccia: impone a Meneghetto di rinunciare alla dote, ben sapendo che era stato lo stesso Meneghetto a proporglielo; pretende di essere lui a sposare Meneghetto e Zanetta, fingendo di ignorare che il matrimonio è la prova della sua sconfitta; gli resta solo la meschina rivalse di avvelenare, fin dove può, la festa: «Mo vedeu? No savé parlar» (a Meneghetto); «No ghe xe bisogno che sie’ contenta, o che no sie’ contenta; co so contento mi, basta.» (a Marcolina; III,14.25); «Sposeve» (a Meneghetto e alla nipote, con disgusto e rabbia insieme per le nozze dei giovani, per il giro della vita che ricomincia (III,15.10); «Martuffo!» (al figlio; sc. ult. 1) ⁶⁴.

Per quanto riguarda la futura amministrazione, Meneghetto è pronto a sostituirlo, su proposta di Marcolina e Fortunata (!): «MARCOLINA Caro sior missier, no gh’avé vostro fio? TODERO Nol xe bon da gnente. FORTUNATA Sior Meneghetto lo assisterà» (III,14.10). E sior Meneghetto, un “Pantaloncino” con “posto fisso”, pronto a sostituire un decrepito Pantalone mercante, comincia subito, troncando le pretese di Desiderio, terrorizzato dall’idea di dover tornare a Bergamo “a arar i campi” (III.14.1): «Avanti de far lite, che sior Desiderio renda conto dela so amministrazion (III,14.30).

Todero è ridotto un povero vecchio avaro, incapace di difendere i suoi soldi - «Credéu che el m’abbia robà?» (III,15.1) -; e siora Fortunata taglia corto, come fosse a casa sua: «Ànemo, ànemo: ve se’ liberà, no ghe pensé più. La vegna, la vegna, siora Zanetta» (III,15.1). E’ il momento delle nozze, di celebrare la vittoria delle donne. La pretesa di Todero che gli altri fingano di accettare il “gioco delle parti” è una commedia soprattutto per sé stesso, e forse non tanto per mantenere una parvenza di autorità, quanto per mascherare il suo intimo sollievo dell’abdicazione dal ruolo, ormai insostenibile, del “paron”.

⁶⁴ M. BARATTO, *op. cit.*, p. 185: “Todero conserva sino all’ultimo, imperterrito, i suoi tic”. Certo. Ma gli restano, soltanto, i “tic”.

Todero non è stato sconfitto da Marcolina; la rimediabile sconfitta “nel mondo” gli ha rivelato la vera, irrimediabile sconfitta esistenziale: si è conchiuso il suo tempo. La solitudine non è più una scelta della sua superbia, ma gli è imposta dalla vecchiaia, questo anticipo della solitudine della morte. E’ lui che ha paura ora, povero vecchio sperduto nell’«altra camera» come Re Lear spodestato nel deserto del suo regno: «Coss’è, coss’è stà? Cossa voleu che intenda? Che zente seu? No savé gnanca parlar?» (III,14.15). Sembra che Todero voglia attirare su di sé l’attenzione, quasi fosse stato “dimenticato in scena”, quasi fosse divenuto «invisibile».

L’eroe tragico e comico è stato ridotto a risibile *vittima comica*, al più desolato gradino della comicità. Agli altri può legarlo solo la *pietà*, un sentimento scoperto e “previsto” da Marcolina nella “sua” commedia: il vero finale del *Todero*:

Povero vecchio! Se el tira avanti cussì, el se n’accorzerà ⁶⁵.

⁶⁵ Nella mia regia, al momento del congedo, Todero si metteva villanamente davanti a Marcolina, quasi per rubarle gli applausi, e subito bruscamente se ne andava senza ringraziare: un suo ultimo “tic”. Marcolina, rivolta al pubblico, potrebbe ripetere: “Povero vecchio, el se n’accorserà”.

IL GIOCATORE LA COMMEDIA INTERROTTA

Il Giocatore si conclude con un perfetto *happy end*: Florindo, il giocatore cui si intitola la commedia, si pente; è perdonato da Pantalone; sposa Rosaura. Lo sposalizio è scontato prima ancora che cominci la commedia, nell'elenco dei personaggi: chi porta in Arte i nomi di Florindo e Rosaura ha le nozze assicurate; e da sua parte, la commedia goldoniana, rispettosa del Mondo, garantisce il fondamento economico per nozze virtuose: il «giocatore» Florindo è un «giovane civile», e Rosaura è «figliuola» di Pantalone «mercante veneziano». La peripezia del gioco deve destare interesse ed emozione ed indurre a qualche ripensamento morale, ma non può andare oltre i limiti concessi dal genere della commedia: il lieto fine è, per il pubblico, del tutto naturale, per quanti ostacoli si siano frapposti nel corso dell'azione.

Ma se il lieto fine è scontato, non può per questo apparire inverosimile: un lieto fine imposto toglierebbe, *a posteriori*, credibilità, e quindi verosimiglianza, all'intera azione.

Senza una accettabile conversione di Florindo non è accettabile un lieto fine: soltanto un suo sincero pentimento per aver mancato di “rispetto” all'*amore* può ottenergli da Rosaura un perdono credibile, e solo un sincero pentimento per aver mancato di “rispetto” alla *dote* di Rosaura può ottenergli quello di Pantalone.

Lo stato di *giovane civile* potrebbe essere ottima garanzia, ma Florindo non è un personaggio verosimile, cioè probabile, ma un personaggio vero che non deve rispondere al concetto di “normalità”⁶⁶; e per un giocatore solo il gioco è “vero”: «Ogn'altra cosa è vana al mondo, il solo giocatore gode un bene vero e reale»⁶⁷.

Un lieto fine accettabile è già escluso dalla inconciliabilità fra la *verité* del gioco, che Goldoni, con intento educativo, tenta «di isolare e di aggredire in tutta la sua anormalità»⁶⁸, e il mondo verosimile della società, il tema del suo Teatro: «si danno delle stravaganze in natura, che non sono trattabili sulla Scena, perché contrarie troppo ai caratteri conosciuti, o eccedenti nell'ordine della condotta ordinaria degli uomini» (*Un curioso accidente, L'Autore a chi legge*)⁶⁹.

Il fine moralistico, e il successo artistico, non si realizzarono: l'«universale» non poté riconoscersi nella eccezionalità del giocatore Florindo, un personaggio “esemplare”,

⁶⁶ FRANCO FIDO, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977, p.98.

⁶⁷ Così risponde Lelio ad Arlecchino nel *Giocatore* di LUIGI RICCOBONI (*Il Teatro italiano*, pubblicato da I.Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973); cfr. CARMELO ALBERTI, *Le inquietudini di un «Giuocatore». La moralità del teatro nella riforma goldoniana*, in *Studi goldoniani*, a cura di N.Mangini, quad. n. 8, Venezia, 1988, pp. 69-70 e nota 15.

⁶⁸ F.FIDO, *idem*.

⁶⁹ Sul tema della dialettica tra *vraisemblance* e *vérité*, cfr. RICCIARDA RICORDA, *CARLO GOLDONI Un curioso accidente, Introduzione*, Venezia, Marsilio, 1998, pp.10 e segg.

che sembrava appartenere ancora all'antico teatro del carattere "incondizionato" dagli stati della società. Proprio perché risponde solo alla verità della sua natura, Florindo appare costretto ad una vita innaturale: al posto della piazza dei traffici, il luogo è una stanza chiusa; il tempo è una notte che usurpa le ore del giorno. Non c'è possibilità di incontro neppure "fisico" con i personaggi verosimili del Mondo.

Il mondo vero del giocatore e il mondo verosimile degli stati sociali si tolgono, nel confronto, credibilità.

Agli occhi assonnati di Florindo, che viene da una notte passata al tavoliere illuminato dalle candele, gli abitanti della città, entrando nel casino, sembrano confondersi e perdere la loro consistenza fisica e morale, quasi illusori travestimenti del vecchio teatro delle Maschere, inaffidabile intermediario tra il vero imperscrutabile della natura e il vero apparente dei rapporti sociali.

Nel dormiveglia, dopo una partita protratta fino all'alba, sfilano davanti al "giocatore" il «*custode del casino, ovvero delle stanze da gioco*» nelle vesti di Brighella; il suo «*servitore*» in quelle di Arlecchino; Rosaura e la cameriera Colombina «*mascherate*»; la sua «*amante*» Beatrice «*mascherata*»; il designato suocero nel costume del Vecchio Pantalone de' Bisognosi: Maschere, e donne con nomi dell'Arte e mascherate. La magia del Teatro con i suoi trucchi si mescola ai sogni, agli incubi, ai progetti inconsistenti del giocatore: Arlecchino, con un lazzo che sembra ispirato alle restrizioni mentali della scuola gesuitica, fa sparire agli occhi del padrone, assieme agli zecchini, la stessa "forma" del furto; Rosaura e Beatrice, simili a «spettri» sotto la nera bauta e la bianca maschera⁷⁰, si scambiano fra loro come per gioco di prestigio – «FLORINDO: (Oh diavolo! Che cosa vedo?) [...] quella veste nera e quel zendale mi ha fatto travedere» (I,14.1; 15.1) - ; Pantalone, con l'«abito [...] che figura essere il mercantile degli antichi tempi in Venezia» (*I mercatanti L'Autore a chi legge*) si materializza come giudice inesorabile proveniente da un altro Teatro e un altro Tempo.

Reciprocamente Florindo, per chi entra nella stanza da gioco venendo dalla luce del giorno, sembra perdere la sua identità ed autonomia, divenire un "replicante" posseduto da un demone: «le vincite le serve [...] per incantarlo sul zogo» (PANTALONE; I,13,10); «Giocherebbe la sua parte del sole» (SERVITORE; II,13,20).

Come "persona" Florindo è *un uomo senza qualità*, privo di ogni carattere che possa offrire una qualche resistenza. Del tutto inconsistente, è visibile solo, in trasparenza, come luogo di transito di due entità: una negativa e dominante, il gioco, l'altra positiva, lo stato di giovane civile, ma così formale da rendere difficile il rilascio di una carta d'identità: non ha padre, né madre; non ha parente o amico che possa garantire per lui – «LELIO, *giocatore, amico di Florindo*» lo tradisce -; non è reperibile che al tavolo da gioco; non lavora. In una società borghese, che tende a considerare sostanza le sostanze e che dà al lavoro un discriminante valore morale, Florindo è privo di fondamento: non è un mercante perché il tempo «quando tutti

⁷⁰ «Il popolo pareva composto di spettri» (VOLTAIRE, *La principessa di Babilonia*, Cap. IV).

erano mercanti e trafegavano»⁷¹ è ormai passato; non è un giovane modello come Meneghetto del *Todero*, che «el gh'ha una carica in aspettativa» (I,3.40), sicurezza economica per un matrimonio fondato sulla «stima» prima che sull'amore (I,10.10); non è un impresario come la locandiera Mirandolina; potrebbe vivere di entrata, ma dissipa il capitale come un nobile sul viale del tramonto, tradendo il suo stato di giovane civile.

Come “personaggio” Florindo è un *giocatore senza qualità*: alla lettera, il giocatore del titolo, non *un* giocatore. Incapace di rendere personale il suo peccato, il giocatore si identifica con il gioco, che si è insediato nella sua anima costringendolo alla “*répétition*” del vizio; la stessa sorte di Bonfil che “si ripette” nelle due *Pamele*. La sua commedia non ha possibilità di lieto fine, non perché il protagonista pecchi *fortiter*, ma perché *fortius languescit et latitat*. Questa “assenza” è la sua innata colpa mortale, l'impossibilità di amore e comprensione. La sua nullità partecipa della natura annientatrice del Male: a chiunque gli venga a contatto annulla la possibilità di “entrare in commedia”. Per questo aspetto, Florindo è forse il solo personaggio goldoniano che abbia, con Todero, una dimensione metafisica. I suoi conti si rendono “al di là” della commedia del Mondo; e la sua dannazione riduce, nel confronto, il Mondo a commedia delle apparenze.

I primi personaggi “in borghese” che Florindo incontra dopo le Maschere sono due giocatori; ma per il pubblico la loro “realtà” è garantita solo dai vestiti quotidiani che indossano; per Florindo sono riconoscibili solo come “prestito” dell'idea del gioco. Confluiti al tavoliere per il tempo del gioco, i giocatori si allontanano poi in un racconto epico, dove le combinazioni delle carte si rivelano come gli antichi Dei ai mortali; gli eroi appaiono preceduti dalla fama - «Un cavalier forestiere. Un gran giocatore» (I,16.10) - ; le grosse vincite e le grosse perdite sono vantate come grandi imprese; e c'è posto anche per il comico che da sempre accompagna le imprese degli eroi: «Un zorno l'ha taià un otto in bocconcini, e el l'ha bevudo int'una chiccara da caffè» (Brighella, II,1.10). A questo mito per casini da gioco si contrappone, per il pubblico, la squallida realtà della commedia rappresentata, la sorte dei protagonisti della partita. Tiburzio, «giocatore di vantaggio» finisce in galera; Lelio, «giocatore, [falso] amico di Florindo» deve fuggire da Venezia; Florindo, come giocatore, è condannato a morte da un “matrimonio riparatore”.

I giocatori sono «soci che non formano una *société*»⁷²: l'unica comunicazione fra loro è il linguaggio tecnico del gioco, che non consente di riconoscersi in una conversazione, né di iniziare un dialogo che avvii una vicenda:

LELIO Fante, a sei zecchini.

FLORINDO Tre e fante. Tre ha vinto. Fante ha vinto. (*paga, mescola, poi taglia*)

⁷¹ LEONARDO DONA', Discorso in Senato, 1610; in S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, 1853-1861, T. IX, I. XVIII, p. 97.

⁷² ARNALDO MOMO, *Introduzione a Il giocatore*, a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1997, p.43.

A questa *Introduzione* faccio più volte riferimento.

TIBURZIO Tre. (*mettendo vari zecchini in tavola*)
 LELIO Fante (*facendo lo stesso*)
 FLORINDO Capperi! Avete ben cresciuta la posta.
 TIBURZIO La nostra seconda.
 FLORINDO Ecco il tre, avete vinto. (*sfogliando le carte*)
 TIBURZIO *Paroli.* (I,17.10-30)

Le puntate, isolate dal silenzio, non si sviluppano in dialogo, perché la trama del gioco è già stata prefissata dalle regole del gioco; la conversazione – «non c'è cosa che guasti più la conversazione, oltre il gioco d'impegno» (*La villeggiatura*, I,3) – è tollerata da Florindo, il giocatore compromesso nella favola d'amore, solo perché può fornire formule utili a rinviare fastidiose complicazioni.

I giocatori stanno solitari dentro celle di un convento di clausura; nella commedia del *giocatore* non c'è posto neppure per gli *altri* giocatori. Florindo sbaglia nel giudicare come suo “correligionari” i personaggi indicati come «giocatori»: sono truccati da giocatori i “professionisti”, Tiburzio e la sua spalla Lelio, che barando al gioco, annullano il rischio; ed è soltanto un dilettante l' “inglese” Agapito la cui ricchezza addomestica il rischio, riducendo il gioco ad un passatempo accettabile dalla società - «bisogna véder, se quel che el spende xe tutto soo» (Pantalone. *Le donne curiose* , II,13.15) ; Agapito accuserà Florindo di essere un «ladro» perché ha giocato «per vincere, senza poter pagare perdendo» (II,10.15), eppure è Agapito che, in un certo senso, ha barato, puntando solo qualche filippo contro Florindo, costretto dal suo “genio” a puntare sul tavoliere tutto sé stesso, il suo onore, la sua “cittadinanza” nel Mondo, la sua esistenza.

Vincolato ad un piccolo «tavoliere», ma «in uno spazio talmente ampio da coincidere con la stessa misura dell'esistenza»⁷³, Florindo gioca la sua unica partita, una “passione” – anche in senso “sacro” - che non concede, non solo un lieto fine, ma neppure una fine. Annullando ogni differenza fra reale e virtuale, il gioco non lascia scampo, occupa tutto lo spazio, non si dispone secondo un ordine di tempi e luoghi. Non ci sono beni al di fuori del gioco: le femmine per il lussurioso, l'oro per l'avaro. Le «femmine» e il «palazzo magnifico» sognati da Florindo (I,4.1) sono, soltanto, nel Trionfo del giocatore, il bottino da esibire a “profani” e “correligionari” a prova della sua Fortuna, testimonianza che il Nume del Gioco lo ha scelto fra i suoi eletti. E' una vittoria “definitiva” che può esistere solo come Idea nel mondo iperuranio del Gioco; un demoniaco miraggio nella vicenda terrena del giocatore.

La sola vittoria al gioco di Florindo avviene prima dell'inizio della commedia; il pubblico ne è informato dal suo racconto, sicché sembra costituita della stessa materia dei suoi sogni; ed è invero una vittoria illusoria, perché le vincite «le serve [...] per incantar [i zogadori] sul zogo» (I,13.10). La partita “giocata” da Florindo è un soliloquio nei tempi mentali del passato e del futuro; quando la partita viene davvero giocata in scena, nel tempo reale del presente, *la breve giornata felice* di Florindo è finita. I soldi guadagnati nell' “antefatto”, hanno servito solo come volano

⁷³ C.ALBERTI, *op. cit.*, p.8.

per dare l'avvio alle due partite – quella ideale e quella reale - che si contrappongono fin dall'inizio della commedia: le due ruote dell'ingranaggio che stritolerà il giocatore.

La partita ideale

«Mettiamo solamente ch'io vinca un giorno per l'altro cento zecchini il giorno, in un anno sono più di trentaseimila zecchini, ma dei giorni vincerò altro che cento zecchini! Basta; in un anno io mi posso far ricco. Voglio comprar un feudo, voglio acquistarmi un titolo, voglio fabbricar un palazzo magnifico e ammobiliarlo all'ultimo gusto, voglio farmi correr dietro tutte le femmine della città.» (I,4,1).

Ma la partita ideale ha programmata in sé la sua distruzione: una vittoria definitiva cui non si possono fissare limiti – «Ma che cosa sono quattrocento zecchini? Ottocento filippi; una minuzia» (I,4.1) -; e la fallace fiducia del giocatore in sé stesso, nella sua fortuna, nella sua scienza: «Gioco da uomo, conosco il mio quarto d'ora, ed è impossibile che a lungo andare io non vinca.» (I,4.1); «dice il proverbio: *Si tertia venerit, de quarta non dubitabis*» (I,6.1): una superstiziosa impalcatura “dedotta” dai se, e che sarà spazzata via dalla partita giocata.

La partita reale.

FLORINDO «Animo; ecco tagliato. [...] Se do questi due *paroli*, mi voglio tagliar le mani. (*gioca*) Oh sette, sette! Oh diavolo, portati questo sette. Sudo tutto, non posso più; ecco il fante; povero me! Li do tutti. Brighella, Brighella.» (I,17.40-55)

Florindo urla a Brighella perché gli porti nuovi denari da giocare. E incominciano le *stazioni* della sua *via crucis*: denari per giocare; gioco; perdita al gioco; ricerca di denari; un gorgo che trascina giù Florindo in spire sempre più strette e veloci vanificando il suo dibattersi di naufrago.

Florindo corre affannato, perché lontano dal tavolo da gioco, il solo luogo per lui reale, gli sembra di “andare indarno”; ma insieme, poiché il suo cuore è sempre fermo al gioco, si ha l'impressione di essere rimasti sempre fermi, con lui, nello stesso luogo, e che siano state le scene a muoversi intorno a noi.

L'immobilità di Florindo, tra l'irraggiungibile immutabilità del sogno iperuranio e l'illusoria rincorsa terrena, non è accattivante per il pubblico; ma è, almeno, una “indicazione” per la poesia del *giocatore*.

Man mano che la commedia procede, sembra, per un effetto di acceleramento, che il gioco tenda a sparire “fisicamente”. Le carte, numi beffardi indifferenti alle regole “scientifiche”, si sostituiscono ai giocatori - «Quel maledetto sette! Ma che dico del sette? Il fante! E il cinque! Tutti, tutti! Diavolo portami; tutti?»(I,19.1); le partite si giocano fuori scena, in un altro casino (II,3.5), e in un'«altra camera» del casino di Brighella (II,20.1) ; il gioco si riduce al resoconto stenografico della misera conclusione: «La diga, hala perso tutti i zecchini?» (III,5.10). Le partite giocate in scena – quasi brevissimi intervalli - ci mostrano Florindo che sembra precipitarsi con furia disperata verso la sua rovina. Nell'attesa che sia servito il pranzo offerto a Tiburzio e Lelio nel casino perché il gioco possa essere ripreso subito, Florindo pretende che non ci sia nessun intervallo alla sua passione: «Animo, in piedi, in piedi.

Ecco qui venti o trenta zecchini; puntate. (*fa il taglio*)» (II,13.20); e poi, mentre i suoi ospiti mangiano in un'altra camera irridendolo - «Signor Florindo, alla vostra salute.» (II,16.1) - riesce a carpire qualche minuto per giocare -e vincere!- tre zecchini a un servo, degradandosi come giocatore: «LELIO Che diavolo fate? Non vi vergognate a giocare co' servitori?» (II,19.20).

Alla fine, perseguitato da Agapito che lo minaccia di fargli «romper l'ossa con un bastone» (III,10.15), e da Tiburzio che lo ferirà con la spada (III,12.15), a Florindo resta solo la disperata risoluzione di sposarsi con il «cadavere puzzolente» della vecchia Gandolfa (III,19.20).

Profetizzata dalla maledizione di Pantalone all'inizio della commedia, è la *fine tragica del giocatore*.

Pantalone. La condanna del Mondo.

«Questo xe el destin solito dei zogadori: sempre inquieti, colla testa sempre confusa, pieni de speranze e pieni de vizi. Colerichi, bestemmiadori, odiosi co i venze, ridicoli co i perde, senza amici, circondai da stocadori e da magnoni, negligenti, malinconici, malsani e finalmente distruttori della so casa, e traditori de se stessi, del proprio sangue e della propria fameggia.» (I,13.10).

Con la loro dichiarata comicità – la bassa di Arlecchino e quella alta di Pantalone – le Maschere stanno fuori del “rigo” verosimile del teatro borghese, e si accordano con l’“eccesso” del carattere del giocatore.

L'antico costume della Maschera color rosso e nero del Pantalone acquista la verità di un paramento sacro, che rende al confronto mediocre il verosimile, quotidiano vestito di Florindo. Dall'alto di un immaginario pulpito, Pantalone pronuncia una condanna che rende inverosimile, fin dal principio del *Giocatore*, ogni possibilità di verosimile lieto fine: «El vizio xe inte le vissere, e nol se pol lassar.» (I,13.10).

Troppo debole l'amore per contrastare la passione del gioco, il vero antagonista del giocatore potrebbe essere il *giudizio del mondo* impersonato da Pantalone:

«Signor Pantalone, voi mi avete atterrito. Voi mi avete posto dinanzi agli occhi uno specchio, in cui vedo chiaramente lo stato miserabile del giocatore.» (I,13.10)

Questa volta c'è da credere alla labile verità di Florindo: la condanna che Pantalone gli mette dinanzi agli occhi con il suo «specchio», è una condanna all'inferno in vita, non un tormento immaginabile come l'inferno dell'oltretomba, ma sperimentabile nel mondo terreno. La litania delle accuse – «sier poco de bon, sier omo cattivo, zogador, discolo, malvivente» – è coronata dal peccato mortale per un mercante: «omo senza reputazion» (I,14.5). Florindo viene escluso dai beni promessi – «strazzeremo el contratto, e mia fia no la voggio precipitar, e i miei bezzi no li voggio buttar via» (I,13.10) -; “scomunicato” – «no ve voggio più cognosser gnanca per prossimo» (I,13.25) -; cacciato: «Andé via, che ve scarto» (I,14.5). L'espressione deve suonare particolarmente forte agli orecchi di un giocatore, ridotto a scartina.

Con la sua autorità di padre e padrone della dote, Pantalone impedisce a Florindo di entrare in scena, nella storia d'amore, e più ancora, in qualsiasi storia, esiliato nel *mondo disabitato dei giocatori*. L'intervento di Pantalone muta la struttura stessa della commedia: la “trama” della favola d'amore, con Rosaura che corre dietro a

Florindo, si svolge parallelamente, senza mai intrecciarsi, all' "ordito" del gioco che irretisce Florindo.

Secondo la Chiesa, anche l'imperfetto pentimento per paura potrebbe salvare il peccatore; ma se la paura può far aprire gli occhi per un attimo, può anche farli richiudere subito, quando il castigo svelato sia insostenibile. Per paura, Florindo *si nasconde nel gioco*.

Pantalone costringe Florindo ad uscire dal "teatro goldoniano", e Pantalone a sua volta, lontano da Florindo, smarrisce la sua dimensione tragica. Per salvaguardare l'indispensabile lieto fine, Pantalone deve "perdere di vista" Florindo, e così rapidamente regredisce nelle sue varie "personificazioni". Come tappa intermedia, dalla grandezza teatrale della antica Maschera, rientra nei panni borghesi del mercante veneziano, sicuro stimatore di merci – «Le zoggie xe uno dei mi' mazori capitali» (III,4.20) –, e certo della legge che lo protegge – «non so chi me tegna che no vaga a denunziarve, e no ve fizza cazzar int'una preson.» (III,4.45).

Il suo intervento, che smaschera i giocatori bari, Tiburzio e Lelio, è decisivo per la trama, ma del tutto accidentale: Pantalone li incontra per caso durante la sua affannosa ricerca della figlia, e se riesce a recuperare le sue gioie, resta poi spaesato, con terribili sospetti, quando si tratta di entrare nella favola di donne, di imbrogli ed intrighi d'amore: «Son fora de mi. Fazzo cento pensieri, uno pezzo de l'altro. Che [Florindo] el sia stà da mia fia? Ma quando? Che ella ghe le abbia dae [le gioie]? Ma per cossa?» (III,4.55).

Alla fine, ritroviamo Pantalone comicamente disperato perché non trova la figlia – «poveretto mi! Rosaura, fia mia, dove xèstu, anema mia? Ah, che darìa per recuperarla el mio sangue, el mio scrigno, el mio cuor», mentre Rosaura, come gli dice Brighella, «L'è stada sempre in casa.»: «PANTALONE Ma dove gièrela, che non l'ho trovada in nissun logo? BRIGHELLA L'era in soffitta. PANTALONE Cossa fàvela? BRIGHELLA Mi no so gnente. Le donne gh'ha delle ore che no le vol che se sappia cossa che le fizza.» (III,13.1-10).

Brighella lo lascia con le sue domande, senza nemmeno degnarsi di rispondergli: «Vardé che sestì? Cussì el me risponde?» (III,13.25).

Ormai, Pantalone è pronto a diventare l'«amorosissimo signor Pantalone» del congedo. Il lieto fine lo ha costretto ad un patologico invecchiamento: la Maschera testimone del "buon tempo antico", e poi il virile mercante goldoniano, è oramai diventato «il veneto pietoso» del Gozzi, esule *in terris infidelium*, vecchio "impotente", incapace di districarsi fra gli «arcani» dei potenti e i «pottacchietti» degli amorosi ⁷⁴.

⁷⁴ Cfr. A. MOMO *La carriera delle maschere*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 311 e segg.

L'attore non deve preoccuparsi dell'unità del personaggio; se ha gli scrupoli stanislavskijani dell'*Actors Studio*, può sempre immaginare, visto che Pantalone non si è fatto vedere in tutto il secondo atto, che il mutamento sia avvenuto proprio nel secondo atto.

Rosaura. La drammatica fine della favola d'amore.

Rosaura, nel «confronto della passione per il gioco», rappresenta «la passione per eccellenza – l'amore»⁷⁵; ma la passione del gioco, tema della commedia, è troppo vera per lasciare un verosimile spazio alla passione dell'amore, la favola della commedia, con il suo prestabilito lieto fine. Florindo non ha dubbi nella scelta: alla dichiarazione d'amore aggiunge subito un «ma»: «Amo Rosaura, ma questa volta la passione del gioco supera quella dell'amore» (II,13.1); ed è evidente che «questa volta» vuole qui dire, una alla volta, ogni volta. La dichiarazione è confortata dall'azione: quando Brighella informa Florindo che Rosaura, «tutta lagreme la protesta averghe da dir una cossa de somma premura, che decide del so amor, del so onor e della so vita» (II,20.5), Florindo lo incarica di dire a Rosaura «che aspetti un poco, ch'or'ora verrà»; ma poi i compagni di gioco non vogliono aspettare, e Florindo si sbriga di Rosaura: «Rosaura è una buona ragazza; aspetterà. (*parte*)» (II,20.20-25). È l'ultima battuta del secondo atto; per il pubblico, Rosaura dovrà aspettare Florindo anche durante tutto l'intervallo.

Mentre, all'inizio della commedia, Florindo ha in programma «tutte le femmine della città» (I,4.1) per il suo «riposo del giocatore», Rosaura si è già incamminata per incontrarlo al casino, «impaziente di rivederlo» (I,7.5). Il sogno d'amore e di nozze di Rosaura e le «femmine» di Florindo entrano contemporaneamente in scena, ma ad una distanza incommensurabile. Con il suo amore, la sua onestà, e specialmente la sua dote, Rosaura ha troppa consistenza terrena per entrare nell'immaginaria corte del giocatore e deve restare relegata in un vago ruolo di moglie «dopo» la fine della commedia, cioè dopo la fine del *giocatore*.

Il Gioco è un nume geloso che non concede tradimenti, ma soltanto qualche apparente evasione nell'indifferenza del libertinaggio. Quella Beatrice «virtuosa di musica», che è costata a Florindo «più de diesemille ducati» (Brighella, I,4.15), a gloria della munificenza del giocatore (I,4.15), non soffre troppo per la rottura della relazione: «Se ha perduto i denari, ha perduto quanto aveva di buono» (III,8.25), ma Rosaura è disinteressata per educazione: le fanciulle del suo stato demandano le questioni di denaro al padre che stabilisce la dote, secondo il giusto prezzo del Mondo. La questione si sposta così dai due amanti ai due veri protagonisti, il Gioco e il Mondo. Non è Florindo che tratta Rosaura con una «personale» crudeltà; è il *gioco* che gli forma attorno una sfera magnetica, a respingere le insoffribili pretese del Mondo per un amore «onesto».

Il demone del gioco non solo isola direttamente Florindo, ma anche indirettamente isola Rosaura, che pure anela a incontrarlo.

Rosaura può parlare con accenti di vera «amante» solo in assenza di Florindo, fin dal loro primo incontro, quando ha avuto l'audacia di andarlo a cercare nel casino. Florindo, che stava ripetendo i suoi «scientifici» calcoli sulle carte, ascolta distrattamente il «tema nuziale» di Rosaura - «Mio padre bramerebbe due cose. La prima, che voi lasciate il gioco; la seconda, che si stabilisca il nostro matrimonio» (III, 8.15) - e intanto si addormenta: «ROSAURA Signor Florindo. Oh meschina me!

⁷⁵ C. ALBERTI, *op. cit.*, p.48.

Si è addormentato. Poverino! Non averà dormito la notte, non ho cuore di risvegliarlo. FLORINDO Sette. Non va altro. (*dormendo e sognandosi*) ROSAURA Egli sogna. FLORINDO Sette, no, no. (*come sopra*) ROSAURA Anche dormendo il gioco lo tormenta.» (I,8.20-25).

Florindo appartiene ancora a un «teatro di *caratteri monologanti*», non a un «teatro di *condizioni*», di dialogo tra personaggi e tra questi e il pubblico»⁷⁶; ma Florindo è monologante anche in modo specifico: non ha alcuna prepotenza da protagonista: con lui non è possibile né dialogo, né colloquio, né contrasto, perché è sempre altrove. Quando parla con gli altri, è il «parlar doppio»⁷⁷.

In un crudele “duetto pucciniano”, in cui la passione del gioco e la passione d’amore si incontrano, non scatta mai il dramma, nonostante coincidano tempo e luogo. Florindo non “ascolta”, e addirittura non “sente” Rosaura; un silenzio separa le parole del giocatore dalle parole dell’amante⁷⁸:

FLORINDO (Gran sette, gran sette! Anche a puntare l’ho contrario). (*ha un sette nascosto nelle mani*)

ROSAURA Badate a parlar da voi solo, e non parlate con me.

FLORINDO Eccomi da voi. Cara la mia Rosaura. (Cinque volte in faccia). (*da sé*)

ROSAURA Ditemi, avete poi parlato con mio padre?

FLORINDO Sì.

ROSAURA Che cosa vi ha egli detto?

FLORINDO Che... Circa la dote ci aggiusteremo...Che per il tempo, faremo le cose con ordine. Gli abiti e le gioie mi pare...che...Sì, dice che si faranno.

(*va stracciando con i denti una carta da gioco*)

ROSAURA Ma questo tempo quando sarà?

FLORINDO Figuratevi...sarà...(Oh maledetto!) (*da sé*)

ROSAURA Tempo lungo?

FLORINDO Oibò.

ROSAURA Corto?

FLORINDO Sì.

ROSAURA In questo mese?

FLORINDO (Questo mese ho perduto de’ bei denari). (*da sé*)

ROSAURA In questo mese?

FLORINDO Sì, in questo mese.

ROSAURA Da qui a quanti giorni?

FLORINDO (Oh che seccatura!)

⁷⁶ F. FIDO, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁷ C. ALBERTI, *op. cit.*, p. 81. Riprendo questa espressione di Alberti, riferita alla struttura drammatica del *Giocatore*, usandola in un senso più ristretto.

⁷⁸ Nella mia regia, quasi a dar voce a questo silenzio, si udiva fuori scena un canto d’amore. La musica può assumere significati ambigui: qui il suo ascolto, rapportato alla presenza degli attori in scena, doveva esprimere, contemporaneamente, il sentimento dell’amore e l’indifferenza all’amore.

ROSAURA Da qui a sei o sette...

FLORINDO O sette, o sette! Come c'entra il sette? (II,8.15-35)

Il ritmo è da Commedia dell'Arte, con l'Amoroso e l'Arlecchino che si rimandano la battuta in un apparente dialogo tra Amore e Fame, ma Goldoni usa questo insegnamento del maestro Teatro come struttura di una grande scena "romantica": da una parte Rosaura, con il suo timoroso sogno d'amore (*un bel dì vedremo...*); l'ansia dell'attesa che si misura a giorni, gli abiti e le gioie che per le ragazze non sono soltanto vanità, ma anche "pubblicazioni" d'amore; dall'altra Florindo che la disperazione rende ottuso: «Oh che seccatura!»; pensando alle perdite di gioco, ma implicitamente allargando l'espressione a Rosaura che è presente e pensa a inezie femminili⁷⁹.

L'incontro presuppone un accordo; ma è solo Rosaura che si muove. Rosaura è una putta goldoniana "già" innamorata dell'amore; e non è difficile spiegarsi il suo innamoramento per Florindo, un «giovane civile», che deve essere, per "ruolo", attraente; e si aggiunga il fascino proibito del giocatore, la tentazione del peccato, e la tentazione di redimere il peccatore programmato come marito. Rosaura ha dunque una meta precisa davanti a sé, ed agisce, per il suo scopo, in modo rettilineo.

Florindo non risponde all'azione di Rosaura neppure con una reazione. Rosaura incontra Florindo sempre allo stesso posto, ma ogni volta un gradino più giù, confermato nella sua immobilità.

Per alimentare la sua favola Rosaura deve "imprestare" all'inconsistente personaggio di Florindo l'amore che gli spetta per il ruolo teatrale di amante; e deve accecarsi perché la sua favola non sia troncata ad ogni incontro.

Nella loro prima scena Florindo, per dimostrare il suo interessamento, tratta Rosaura come una delle sue "femmine", esibendo volgarmente la sua magnificenza: dopo il tabacco, le offre addirittura la tabacchiera: «Oh, che a me non mancano scatole. Ne ho ordinate due d'oro; ne darò una a voi.» (I,8.10).

Nel secondo atto è Florindo che va da Rosaura, ma è evidente che pensa a Rosaura soprattutto come intermediaria con Pantalone da cui dipende la dote; e ad ogni modo, mentre Brighella è andato ad annunciare la sua visita (II,2), torna a giocare (II,3), perde, e quando finalmente incontra Rosaura, resta con la mente ferma al gioco: «ROSAURA Badate a parlar da voi solo, e non parlate con me.» (II,8.15).

Nel terzo atto la divaricazione fra le storie di Florindo e Rosaura non può essere più mascherata. La notizia che Rosaura è tornata al casino è per Florindo un calice amaro: «Via, fatela venire. (*sospirando*)» (III,1.5). Florindo è «disperato», ma la sua disperazione lo irretisce sempre più nel gioco: «non so più come fare a giocare; non so più come rifarmi» (III,1,1); Rosaura è venuta al casino per «un eccesso d'amore» (III,2,5). Anche Rosaura è "disperata", ma la disperazione di Rosaura è un romantico abbandono: «il mio alimento sono le lagrime [...] morirò quanto prima, se non ci trovate rimedio» (III,2,10); la disperazione di Florindo conduce a una crudele

⁷⁹ A. MOMO, *op. cit.* p.49.

lucidità: architetta un fulmineo inganno per farsi consegnare da Rosaura il gioiello che porta al collo, lo punta al gioco, lo perde (III,2).

A Rosaura non resta che il disprezzo: «Mi avete stamane regalata una tabacchiera, tenetela, ch'io non voglio di voi memoria. (*la getta in terra*)» (III,3,9.5).

Goldoni dà agli oggetti un valore teatrale; la storia d'amore di Rosaura e Florindo è anche la storia di una tabacchiera: Florindo sarà costretto a raccoglierla da terra per tornare al tavolo da gioco. L'immagine di Florindo che si china in modo osceno davanti all'idolo del gioco in presenza dell'"amata", è la *fine drammatica* della sua storia con Rosaura.

Poi, Florindo e Rosaura, per grazia ricevuta, dovranno affrettarsi alla *riunione di famiglia* che si concluderà con le nozze del lieto fine.

Brighella. La fine magica del giovane civile.

Come Rosaura impresta a Florindo l'amore che spetta al suo ruolo teatrale di "amante", così Brighella impresta a Florindo la qualità morale che spetta al suo stato di "giovane civile". Passando dal Teatro al Mondo, la vicenda di Brighella e Florindo è più "vera" della storia di Florindo e Rosaura.

E' Brighella che "si compromette" ad elencare le qualità positive di Florindo:

«El signor Florindo l'è sta sempre, onesto, dolce de temperamento, proprio e civil» (I,19.35). Sono tutte doti raggruppabili nell'ultima: la *buona educazione*; una virtù "relativa" alla classe sociale cui ci si riferisce, e che solo un uomo nello stato inferiore di Brighella può idealizzare come gentilezza d'animo. Ne fa amara esperienza lo stesso Brighella: Florindo può essere crudele con Rosaura, ma non è mai formalmente scortese; con Brighella è crudele e screanzato. Brighella si era rivolto a lui, illuso di poter entrare, instaurando rapporti umani, in quello stato civile che il «custode del casino» idealizza come mondo inscindibilmente economico e morale; Florindo, in cambio, lo ferisce mortalmente, rimettendolo al suo posto che non autorizza confidenze: «BRIGHELLA Anzi parlo perché gh'ho premura del so ben, e no voria che el perdesse. FLORINDO Perdo forse qualche cosa del vostro?» (II,1.30).

Del resto, a sua volta, il "neocatecumeno" Brighella, sedotto dal "fascino discreto della borghesia" è disposto a sopportare con dedizione "femminile", perché è d'accordo con Florindo, non solo nel riconoscergli l'indiscutibile superiorità del Mondo cui ha il diritto di appartenere, ma anche che lui, Brighella, non ha ancora conquistata piena dignità per entrarvi.

Se vuol dare una meta e un senso alla sua vita, Brighella non può rinunciare alla sua "immagine" di Florindo, e tende perciò a farne, più che un colpevole, la vittima di una malattia gravissima – il vizio del gioco -, ma curabile. In certo qual modo come Rosaura, si propone di redimerlo. E' questa la fonte di tutte le disgrazie di Brighella.

Florindo, dal suo punto di vista, non ha tutti i torti. Il giocatore è in diretto rapporto col suo Dio, che gli comunica la sua presenza con 'segni' da interpretare, e non con discorsi razionali e moralistici: «ho quel maledetto vizio di voler tenere i quartetti, e sempre li do, e sempre li pago. Ah, bisogna ch'io ascolti le suggestioni del cuore; quando li ho da tenere, mi sento proprio lo spirito che mi brilla nelle mani, e quando hanno da venir secondi, la mano mi trema» (I,1.5). La concentrazione è istantanea,

regole e ragionamenti distruggono, e il premio è un dono dello “stato di grazia”, non una mercede meritata dalle “buone opere”: «BRIGHELLA E la vol seguir a zogar? FLORINDO Se posso rifarmi de’ miei quattrocento zecchini, non gioco mai più. BRIGHELLA E per refarse de quelli, la perderà quei altri. FLORINDO Non mi fate cattivo augurio. Voi mi avete detto così anche questa mattina, e per questo ho perso. BRIGHELLA Sì ben, mali auguri, superstizion, tutte cosse da zogadori». (I,19.10-15)⁸⁰.

E’ naturale che Florindo veda Brighella come uno iettatore, ed è quasi scusabile, dati i tempi, che possa giungere a minacciarlo di bastonate, uno scatto d’ira in un momento di disperazione. Brighella reagisce con una invettiva inusitata per la sua Maschera, e tanto meno per un custode di casino, e soprattutto per un finale d’atto. Ma non è la minaccia delle bastonate a ispirarla, ma lo sdegno per l’ “empietà” di Florindo: «El baston? Anca el baston? A sta sorte de eccessi arriva un omo scaldà dal zogo? El signor Florindo l’è stà sempre dolce de temperamento, onesto proprio e civil, e per el zogo l’è diventà insoffribile. Aspetto che el faccia delle iniquità. Gran vizio l’è quello del zogo, gran vizio! Donne e zogo i è do brutti vizi. Però le donne, quando se vien vecchi, bisogna lassarle per forza, ma el zogo el se porta anca alla sepoltura.» (I,19.35).

Sembra che Brighella assista all’antica disputa fra l’angelo e il diavolo al letto di morte del peccatore: Florindo è l’ “oggetto” della disputa.

L’invettiva di Brighella riecheggia quella che Pantalone, un modello di vita per Brighella, aveva scagliato contro Florindo, quando l’aveva scoperto al casino; ed anche qui il costume della Maschera non sposta il tono verso il comico; anzi. Come la veste del vecchio mercante veneziano poteva apparire una foggia sacrale, così il bianco costume dello Zanni con la maschera nera può dare alle parole di Brighella un significato che trascende la disputa privata tra il giocatore e il custode del casino, e risuona come la protesta di tutti gli Zanni, del Teatro e del Mondo, che non si riconoscono nel loro ruolo.

La differenza di intonazione fra Pantalone e Brighella deriva dalla diversa prospettiva da cui è visto Florindo: la sentenza di Pantalone è pronunciata da un tribunale; la requisitoria di Brighella da un accusatore che non può capacitarsi della colpa commessa dall’imputato, tanta è la sproporzione tra la “posta”, e l’ipotetico, miserabile “piatto”.

Brighella è una Maschera “in carriera”, sorpreso nel momento del guado tra il vecchio Teatro, che gli aveva dato per ruolo la condizione servile di “primo Zanni”, e il moderno Teatro goldoniano, dove aspira a raggiungere uno stato di indipendente, onesto borghese.

Senonché la sorte gli ha dato per mestiere un lavoro che moralmente detesta: vivere sfruttando il gioco, ipostasi del vizio che ai suoi occhi tutti li assomma, la dissipazione. In Brighella sono costretti a convivere “separati in casa” due personaggi della *Bottega del caffè*, che è quasi una “anticamera” del *Casino da gioco* : il disonesto «biscazziere» Pandolfo e l’onesto «caffettiere» Ridolfo, che nella prima

⁸⁰ E’ un tema ricorrente: I, 1.20; I, 5.20-25; II, 8.10; II, 14.1-5.

edizione destinata alla scena si chiamava ancora Brighella; Ridolfo, paterno “tutore” del *giocatore* Eugenio, vive ormai del suo, rispettato borghese, in un mondo dove sicurezza economica ed onestà morale reciprocamente si garantiscono: la meta che Brighella, nel suo purgatorio, non può raggiungere senza ottenere l’ “indulgenza” da parte di quel “capitale” che proprio il suo “disonesto” mestiere deve procurargli.

Questa schizofrenia di Brighella si riverbera nel suo rapporto con Florindo: incoercibilmente amato come «giovane civile» e detestato come odioso scialacquatore dei beni che una fortunata Provvidenza gli ha elargito: «*potrebbe andare in Paradiso in carrozza...*» (don Abbondio, pensando a don Rodrigo. *I promessi sposi*, cap. 23). E’ una incomprensibile ingiustizia che senza merito alcuno Florindo goda - e disprezzi - il bene di quello stato che è per Brighella l’incerta meta di una vita di fatiche e rimorsi. Come integerrimo osservante dell’ordine borghese, Brighella non può nemmeno concepire pensieri sovversivi dell’ordine terreno e celeste, e finché si tratta di sé stesso, accetta con rassegnazione la parte che gli è stata assegnata nel mondo; ma non sopporta la mancanza di carità verso il denaro, il “sangue” del mercante.

Il denaro a Brighella costa fatica e deve raggranellarlo se vuol fare la carriera del suo ex-omonimo, il caffettiere Ridolfo; guarda perciò al denaro con occhio affettuoso, prestandogli umana sofferenza a vedersi gettato via malamente: «Poveri bezzi i me fa peccà» (I,17.35); Florindo, come quei borghesi che tante volte Goldoni ha ridicolizzato, vuole scimmiettare i nobili, “rimovendo” il valore del denaro, che nella sua *imitatio* riacquista nobiltà solo se spensieratamente giocato, e si ritiene perciò superiore al “volgare” Brighella, che i suoi pochi soldi, non ancora trasfigurabili in lettere di cambio, li conosce “personalmente”.

Florindo è un ridicolo traditore del suo stato; e perciò la sua rovina non è una faccenda privata, e tocca personalmente Brighella, che allo stato di Florindo appartiene per scelta ideale.

Brighella, per mestiere, ha di gran lunga i rapporti più frequenti ed autentici con Florindo, che per lui rappresenta, contemporaneamente, l’abborrito vizio del gioco, e lo stato civile – e la morale - cui aspira. A Rosaura e a Pantalone il ‘giocatore’ deve presentarsi sotto il volto del pentito; a Brighella, senza timori e riguardi, il giovane civile si rivela nella miseria del giocatore. Brighella è lo specchio fedele dei due volti di Florindo, che non ha altre qualità al di là di quelle riflesse sulla “superficie” dello specchio; ed è Brighella che si affanna invano a dare spessore e sostanza alla immagine del giovane civile, indispensabile per dare un significato alla sua stessa vita di Maschera.

Quando Brighella si arrende, ed “esce dal gioco”, Florindo sparisce: «L’è andà in fumo d’acquavita» (Brighella a Rosaura; II,6.5).

E’ uno stupendo *finale di partita* per il *giocatore*, una condanna più definitiva dell’inferno minacciato da Pantalone. In un certo senso come nel *Ritratto di Dorian Gray*, il giovane civile è affidato ad una immagine; e il gioco non è che inganno. Questa fine di Florindo è una *fine magica*, indifferenza di essere e non essere, inesistenza.

Nell'economia della commedia Brighella ha, per quanto riguarda l'intreccio, un ruolo da "generico". Ha perciò la fortuna di non interessare il lieto fine, e di permettersi una fine "poetica": semplicemente se ne va.

E' una uscita di scena tanto più significativa perché non è rispettosa dei ruoli, né dei "personaggi", né degli "attori". Brighella non risponde neppure a Pantalone che ansiosamente lo interroga, mancando di rispetto ad una Maschera che gli è superiore di grado e dovrebbe essere il suo modello; e l'Autore manca di rispetto ad un attore che avrebbe diritto ad una battuta importante per l'applauso di congedo, o per lo meno alla convocazione nell'ultima scena per l'applauso collettivo; tanto più che Brighella sarebbe stato il primo a commuoversi e festeggiare la conversione di Florindo ⁸¹.

Gandolfa. La fine tragica.

La virtù negatrice del personaggio Florindo si esprime con violenza quando il suo percorso coatto lo porta all'incontro con la «vecchia sorella di Pantalone», Gandolfa. Il ruolo di Gandolfa, con il suo *jadis amoureux* Pancrazio, doveva avere il compito tradizionale di alleggerire per il pubblico una commedia "sgradevole".

La fragilità della vecchiaia, che rende i vecchi trasparenti agli occhi del Mondo, dona ai giochi amorosi di Gandolfa e Pancrazio una grazia tutta francese e settecentesca. I giochi si sono svolti nel passato - «GANDOLFA Vi ricordate, eh? Trent'anni sono? [...] PANCRAZIO Oh, dove sono andati que' tempi!» (II,9.25-30) - ; ma possono ancora dare al presente un incerto brivido; sicché i malanni acquistano quasi una segreta complicità, una affinità elettiva anagrafica che si muta in "corrispondenza d'amorosi sensi": «PANCRAZIO Non so se oggi sia freddo, o se mi venga la febbre. GANDOLFA La febbre? Oh poverina me! Vi sentite male? [...] Lasciate che senta, se siete freddo; no, no, mi pare che piuttosto siate caldetto. PANCRAZIO Sì? Via, via, non sarà nulla. GANDOLFA In verità che siete caldo. PANCRAZIO Sì, non ho ancora perduto i calori.» (II,9.15-20).

L'amore dei vecchi, sospeso tra ricordi illeggiadriti del passato - «PANCRAZIO Mi ricordo quanto mi avete fatto sospirare.» (II,9.35) - e speranze in un futuro affidato a pillole che dovrebbero avere la virtù di una panacea, non ha diritto, per il mondo, al tempo presente: alla "poetica" confessione di Gandolfa - «Eh, sebbene son vecchia, ancora di quando in quando il cuor mi brilla» (II,9.30) - , fa eco il volgare commento di Florindo: «(... questi vecchi mi fanno venire il vomito). (*da sé*)» (II,10.1).

Il duetto Pancrazio-Gandolfa è lacerato dall'arrivo di Florindo; lei si libera del suo spasimante con perfidia, facendogli credere che gli stia per venire «qualche accidente» e lui lascia libero il campo, avvilandosi a confessarsi la "viltà" dei vecchi: «Ahi! Ho paura». (II,10-20-25).

⁸¹ A questa malacreaanza dell'autore potrebbe rimediare il regista, mettendo in scena l'immateriale andarsene della bianca Maschera? A Venezia, la prima cosa che viene in mente - di solito un'idea sbagliata - è la nebbia, a novembre, sulle Fondamenta Nuove, verso San Michele, destinata a diventare l'isola dei morti.

Florindo si incontra due volte con Gandolfa, nel secondo e nel terzo atto. Nel secondo atto la posta non è eccessiva: Florindo deve spillare alla vecchia cinquanta zecchini per rifarsi al gioco, e la vecchia vuole ottenere in cambio qualche «finezza», una parola galante che «si involgarisce materializzandosi nella quantificazione: “una finezza”, “due finezze”, “quattro finezze”»⁸².

Gandolfa si illude di poter trattenere un giovane con la tecnica dell'esperienza, e Florindo le dà corda: «GANDOLFA Via, non mi fate venir rossa» (II,11.5-10); poi la colpisce con una pugnalata alle spalle: «orsù, per non farvi arrossire, mutiamo discorso. Io ho bisogno di voi, signora Gandolfa. [...] Ho bisogno di cinquanta zecchini». Gandolfa dice che non li ha, Florindo le fa i conti in tasca; Gandolfa si difende come fosse davanti all'agente delle tasse. Ma Florindo la minaccia di rivolgersi alla signora Pasquella, «una buona vecchietta amorosa» che per «quattro finezze, *gli* darà i cinquanta zecchini.» (II,11.10-25); e per gelosia, Gandolfa cede: «Fermatevi, aspettate, prendete; per voi mi cavo un gallone. (*si leva dal fianco un rotolo, con dentro delli zecchini*). (Ah, mi piange il cuore, mi porta via le viscere. Ma Florindo è tanto leggiadro, che non posso fare a meno di consolarlo). (*da sé*)».

Il denaro per i vecchi non ha un valore “metafisico” ed “estetico” come per l'avarò che contempla il suo tesoro. Il denaro è una “assicurazione” che può rendere meno disperato il deserto della vecchiaia; diventa, alla lettera, carne della carne: «mi porta via le viscere». La didascalia di Goldoni è precisa: «*si leva dal fianco un rotolo*»: il denaro sta sotto le vesti, e l'azione laboriosa di prenderlo può dare veramente l'impressione che la vecchia si cavi un «gallone» dalle viscere.

Perfino Florindo ne proverà un qualche rimorso (II, 13.1); e Gandolfa si schiarisce le idee: i giovani si possono comprare, ma costano: «se ho degli anni assai, ho anche assai denari: i giovani che hanno giudizio, pensano ai denari e non pensano alla gioventù.» (II,12.40).

Il secondo incontro tra Florindo e Gandolfa avviene quando si avvicina la fine: *rien ne va plus*. Non si tratta di qualche zecchino contro qualche “finezza”; Florindo e Gandolfa puntano sul tavolo da gioco la loro vita.

La «pillola» non è più una generica panacea, ma uno specifico rigeneratore sessuale: il «bravo speciale [...] si chiama il signor Cupido»: «Sì, il signor Cupido [...] mi ha data una pillola da inghiottire, che m'ha riempita di fuoco, e mi ha messa in brio, e bisogna ch'io mi mariti.» (III,15.10-15). Il matrimonio non è una sistemazione borghese, né l'attesa di una fanciulla trepidante, come di regola, ma la precisa soddisfazione di una insopportabile voglia.

Ci sono nelle commedie di Goldoni altre vecchie che non si rassegnano alle manzoniane “liete voglie sante” della senilità: donna Rosega nelle *Massere*, che col «pié in te la fossa» si vuole «divertir» nel carnevale (II,8); donna Catte Panchiana e donna Pasqua Polegana, che nel *Campiello* vogliono «destrigar» presto le putte per tornarsi a «maridar», e intanto si ubriacano cantano e ballano la “furlana” mescolate ai giovani (IV,8). Ma donna Rosega, Catte e Pasqua appartengono al popolo che ha con il sesso maggiore confidenza; Gandolfa è invece una ricca borghese: la sua

⁸² A. MOMO, *op. cit.*, p.58.

ribellione ha un maggior grado, e gusto, di trasgressione: “danza” sulle carte stracciate di codici norme precetti usi. Ne deriva alla sua dissacrazione qualcosa di lubrico che non c’è nella comicità popolana: in crescendo, «finezze», «certe cose» (II,11), «delle maniere, che quando un uomo le conosce...» . (III,15.65).

E Florindo è un «giovinotto di primo pelo» (III,15.55), espressione volgarotta che allude esplicitamente alla dote essenziale di Florindo.

Le mezze tinte non si addicono alla tragedia. L’ “allegria” di Gandolfa alza la posta in gioco. La vecchia non ha più in mente qualche settecentesca finezza, vuole il pieno godimento erotico. Ma il suo “avversario” non è più un giovane squattrinato, è un giocatore: «GANDOLFA Giocatore? Florindo è un giocatore?» (III,15.80).

L’ombra tragica del gioco offusca il sole di Gandolfa; il dio dell’Eros ha di fronte a sé il nume del Gioco.

La scena tra Florindo e Gandolfa è cruda, priva di ogni perifrasi, metafora, divagazione. FLORINDO: «Ho dei debiti, e se non pago, mi vogliono cacciar in prigione»; GANDOLFA: «Di quanto avete bisogno?». Gandolfa questa volta non tergiversa e fissa il prezzo: «Caro figlio, mettete da parte il rossore, e ditemi se avreste difficoltà di sposarmi». FLORINDO: «Sposarvi?»; GANDOLFA: «Sentite, vi assegnerò mille ducati l’anno d’entrata, e mille ve ne sborserò subito, acciocché possiate fare i fatti vostri.» (III,17.10-20). Gandolfa ha rinunciato anche alla decenza: Florindo faccia pure “i fatti suoi”, purchè poi si infili nel suo letto.

FLORINDO accetta: «(Finalmente creperà presto.)» (III,17.30); ma precisando le forme del contratto con l’ offensiva, gelida precisione di un notaio: «FLORINDO Ma con patto che dei mille ducati l’anno, e dei mille che mi date subito, m’abbiate a far donazione [...] E i denari? GANDOLFA Datemi la mano di sposo, e ve li do subito. FLORINDO La mano? ... Sì, ecco la mano.» (III,17.35-40).

«Oh gioco indegno, per causa tua ho da sposar un cadavere?»: è *la fine tragica del giocatore*.

L’espressione sarà poi convalidata e rafforzata: “un cadavere puzzolente” (III,19,20). Detta da Florindo in faccia a Gandolfa, quando la crisi è già superata, ha intenzioni comiche. Ma è questo il fetore che doveva terrorizzare Florindo quando pensa al suo connubio con la vecchia. La pena di morte probabilmente più atroce escogitata dagli uomini per i propri simili è legare ad un morto un vivo, per fargli sperimentare fino in fondo l’orrore del sepolcro. In questa immaginazione “gotica” si presenta al giocatore Florindo il suo castigo.

Happy end

Per l’*happy end* arrivano, convocati “d’ufficio”, uno alla volta, scena dopo scena, Rosaura, Pantalone, Pancrazio, quasi affrettandosi per non perdersi gli applausi finali. La soluzione è quella più tradizionale: il giovane sregolato, come prova del suo pentimento, affida l’amministrazione dei suoi beni al vecchio prudente – «Viverò come un figlio di famiglia» (il Cavaliere a Fabrizio; *Il campiello*, V,4) -; e della promessa di Florindo - «io certamente non voglio giocare mai più» (III,19.15) - si accontenta Pantalone. La sua Maschera, che nel casino da gioco aveva assunto una

dimensione tragica, ritorna ora, in una camera borghese, “ridicola”⁸³: nessuno gli chiede più il rispetto della verosimiglianza. Contento lui, contenta Rosaura, più scusabile se non fa troppe difficoltà alle nozze; consolata Gandolfa con il contentino del suo «vecchietto» (scena ultima,1); e “rassegnato” – la rassegnazione è la virtù che Pantalone pretende da giovani e donne - Florindo.

Finisce insomma nel rispetto delle regole del Teatro e del Mondo, «col risultato che la conversione di Florindo e il perdono della sua *promessa* Rosaura, e del padre di lei Pantalone, venendo dopo la diagnosi sceneggiata d’una inguaribile follia, appaiono questa volta del tutto assurdi»⁸⁴.

Il regista potrebbe facilmente mettere in scena, con una qualche graziosa convenzionalità settecentesca, il finale scritto da Goldoni, disinteressandosi della «*inguaribile* follia» del protagonista; ma potrebbe - e forse dovrebbe - anche sentirsi responsabile dell’ “opera”, e del pubblico, giudice che siede “fisicamente” in sala.

Visto che il lieto fine è «lieto per la morale dominante perché triste per i trasgressori»⁸⁵, il peccatore Florindo dovrebbe dunque essere espulso dal Mondo, come profetizzava ad apertura d’opera l’antico Pantalone; ma Goldoni, baro lui stesso al gioco, pensa di sistemare le cose “mettendo alla porta” di una commedia “verosimile” il personaggio “vero”. Ma il lieto fine presentato quale naturale conclusione, dopo i finali drammatico, magico, tragico cui ci ha portato il percorso dell’opera, suona falso agli orecchi di quello stesso pubblico - ivi compreso Goldoni - al quale è dedicato. Può darsi che la sfortuna del *Giocatore* – “*Piece tombée sans ressource*” (*Mémoires*, II,9) - sia stata favorita proprio dal lieto fine, certo atteso dal pubblico, ma qui così sfacciatamente sopraggiunto da sembrare una turlupinatura.

Nella mia regia, restando in un certo senso fedele all’autore, ho voluto “vedere le carte”, come si dice al poker, di Goldoni, e invece di mascherare il lieto fine, ho messo in scena la maldestra retrocessione dalla verità della scena alla convenzionalità del Mondo. La cerimonia matrimoniale acquista lo spazio “autonomo” che le compete fuori dal Teatro e dentro il Mondo. Nel Mondo Florindo è un giovane civile e può essere verosimile che sposi, dopo qualche peripezia, la figlia di Pantalone, purché esprima il suo pentimento *correctly*, in modo da assicurare, non la sostanza delle parole, ma lo stato civile di chi le pronuncia - autocritica di uno altro Pantalone: «Sì ben; se usa dir per civiltà delle parole, senza pensar al significato.» (*Le donne curiose*, I,13).

⁸³ «La parte del vecchio, sotto abito e nome di Pantalone, è sempre parte grave, ma vien però mescolata fra le ridicole ...» (PIER MARIA CECCHINI, *Frutti de le moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, 1628, pp.8-14).

Cfr. FERNANDO MASTROPASQUA, *Pantalone ridicola apparenza – Arlecchino comica presenza*, in ROBERTO TESSARI, *La commedia dell’arte*, Atti del convegno di studi di Pontedera, a cura di Luciano Mariti, Roma, Bulzoni, 1980.

⁸⁴ F. FIDO, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁵ B. ANGLANI, *op. cit.*, p.107.

Per sottolineare la formalità del pentimento di Florindo, e dargli insieme la possibilità di esprimere lo strazio del “giocatore” condannato a morte, gli ho fatto dire l’ultima battuta sotto dettatura. La duplicità delle due commedie, del *giocatore* e del *giovane civile*, era sottolineata, nella mia regia, dalla duplicità della scena: sotto, la *camera da gioco nel casino*, dove i giocatori avevano ripreso la loro ineluttabile partita; sopra, la *camera* dove si svolgevano le nozze.

FLORINDO *contrito* Chiedo nuovamente perdono...

ROSAURA *suggerendo sottovoce con sorridente rimprovero* ... alla mia cara Rosaura...

FLORINDO *ripetendo con amoroso sorriso* ... alla mia cara Rosaura...

PANTALONE *con paternale rimprovero (non vorrebbe che si dimenticassero di lui)* e all’amorosissimo signor Pantalone...

FLORINDO *con filiale riconoscimento* ... e all’amorosissimo signor Pantalone...

ROSAURA e PANTALONE *all’unisono, sempre suggerendo, con rimprovero accentuato* ... de’ miei passati trascorsi...

FLORINDO *compunto* ... de’ miei passati trascorsi ...

PANTALONE *moralista* Spero che in quest’anno vedrete il mio cambiamento...

FLORINDO *ossequioso* Spero che in quest’anno vedrete il mio cambiamento...

ROSAURA *già da moglie* ... e quale sarà quest’anno, saranno in appresso tutti gli altri della mia vita...

FLORINDO *lo sguardo vuoto*... e quale sarà quest’anno, saranno in appresso gli altri della mia vita.

LELIO *mentre gioca nel casino, gridando il suo beffardo suggerimento dal piano di sotto* Lascierò sicuramente il gioco...

FLORINDO *disperato* ...lascierò sicuramente il gioco...

LELIO e AGAPITO *assieme, sghignazzando* ... giacché il gioco è la fonte di tutti i vizi peggiori...

FLORINDO *infierendo contro se stesso* ... giacché il gioco è la fonte di tutti i vizi peggiori ...

TUTTI, PANTALONE, ROSAURA, VECCHI, SERVI, MASCHERE, GIOCATORI, compreso TIBURZIO *dalla prigione*... il “MONDO” intero... e non si dà vita più miserabile al mondo...

FLORINDO *urlando, come chi si sfoga sotto tortura*... e non si dà vita più miserabile al mondo...

TUTTI ... di quella del Giocatore vizioso.

FLORINDO ... di quella del Giocatore vizioso.

«Così la cerimonia è compiuta, il Mondo ha vinto sul Giocatore. Ma la cerimonia che celebra la vittoria del Mondo è solo una “commedia”, il Teatro *nel* Mondo; e i giovani lo avvertono. Florindo e Rosaura, guardandosi negli occhi, scoppiano a

ridere, ed il loro riso diventa una risata che contagia tutti, onesti, pentiti, reprobri, finché *ci* è troncata di colpo: *il gioco delle parti è finito*»⁸⁶.

«Resta, illusoriamente intatto, l'involucro di Florindo, inconsistente apparenza senz'anima»; la tragica "assenza" di Florindo si è mutata in ridicola apparenza; e «anche tutti gli altri, per conseguenza, si rivelano apparenze teatrali: un *gioco delle parti* non teorizzato, ma constatato»⁸⁷

Il confronto tra il "vero" dell'antica commedia e il "verosimile" - il vero "filosofico" - della nuova commedia ha dato spazio ad un *finale critico*, dove niente è più sicuro, come in un gioco di specchi. Le nozze di Florindo con Gandolfa significano la *morte* del "giovane" Florindo, in cambio della *sopravvivenza* del "giocatore"; le nozze di Florindo con Rosaura significano la salvezza del "giovine civile" in cambio della *morte apparente* del giocatore.

⁸⁶ A. MOMO, *op. cit.* pp. 66-67, nota 48.

⁸⁷ A. MOMO, *Note di regia de Il giocatore*, rappresentato a Venezia nel giardino di Ca' Rezzonico, il 23 agosto 1993, sotto l'egida della Regione del Veneto, in occasione del bicentenario della morte di Goldoni.

Poiché è evidente che queste pagine derivano anche da un lavoro in scena, ricordo i miei attori e collaboratori: Mario Bardella, Francesca Agnello, Fabio Momo (*Florindo*), Donatella Medina, Paolo Domenichelli, Marco Casotto, Gianni Moi, Sara Momo, Glauco Verdrosi, Lidia Fiorenzano, Francesco Pinzoni, Andrea Martinuzzi, Massimo Pagan, Sandro Moro. Musiche e canzoni: Sandro Moro e Cecilia Gualazzini; coreografie: Antonella Alessandri, Arianna Bolzonella e Federica Gemello; scene: Paolino Libralato e "Marcatre"; costumi: "Nicolao Atelier"; direzione tecnica: Ubaldo Righetti.

LA BUONA MADRE

UNA CONTRO-COMMEDIA GOLDONIANA

La buona madre ha un lieto fine del tutto verosimile: siora Barbara “vedova, e buona madre” trionfa combinando lo sposalizio del figlio sprovveduto con la ricca amica e vedova siora Agnese; e una volta sistemato il figlio, può far sposare la figlia siora Giacomina a sior Rocco, giovane merciaio con negozio già avviato; anche le antagoniste, poiché non c’è festa se intorno ci sono “musi lunghi”, siora Lodovica, vedova pure lei, e la figlia siora Daniela, hanno un premio di consolazione proporzionato al loro stato economico e “relativa” moralità: Daniela sposa il ricco vecchio sior Lunardo, «compare di Barbara», e Lodovica ottiene una piccola rendita che le permetterà di sperare in un nuovo matrimonio.

Ma: «Forse sbagliamo nel lasciarci abbagliare dal lieto fine [...] e nel non vederlo in controluce, rispetto all’itinerario reale ed agli acquisti conoscitivi e rappresentativi incancellabili che esso produce»⁸⁸.

La buona madre ha un dichiarato intento morale: deve essere di monito a quei «Genitori [...], e specialmente le Madri che per soverchio amore tradiscono la loro prole» (*L’Autore a chi legge*). Quando, dopo un esordio applaudito, seguito da un lungo periodo di poca fortuna, *La buona madre* tornò sulle scene, il suo successo si affidò, da una parte, alla figura edificante della buona madre piccolo borghese - «Il buon Cesare Musatti n’era innamorato e vi scopriva “un caro riflesso della mamma nostra, tutta casa, tutto affetto” »⁸⁹ - ; dall’altra, al comico farsesco disancorato dal resto: Emilio Zago l’annunciava con il titolo *La Bona Mare*, ossia *Sior Nicoletto mezza camisa e i so amori in calle de l’Oca*; e ancora ai giorni nostri, la siora Lodovica era un “cavallo da battaglia” di Gino Cavalieri.

Ho voluto dare fiducia a Goldoni e alla sua severa volontà educativa, nella credenza «che il Mondo, poco più poco meno, sia sempre stato lo stesso; e lo dimostrano le Commedie antiche» (*L’Autore a chi legge*).

Due erano per me i punti fermi: il lieto fine doveva restare nel Settecento, come conclusione incriticabile; le “madri” fra il pubblico dovevano riconoscersi in un Teatro attuale, come era stato all’epoca di Goldoni.

Non era mia intenzione attualizzare i classici, che sono già attuali, seguendo la loro “fortuna” nel continuo mutevole confronto con la contemporaneità; e nel Teatro il confronto occupa addirittura uno spazio fisico, si incarna nella figura dell’attore, l’*interprete* per antonomasia. L’ “attualizzazione”, altrettanto deleteria della sua gemella estetica “stilizzazione”, produce, non il confronto, ma l’appiattimento tra un passato mai esistito e un presente che non esiste. In un’opera, poi, come *La buona*

⁸⁸ B. ANGLANI, *op. cit.*, p.107.

⁸⁹ GIUSEPPE ORTOLANI, Nota a *La buona madre*, in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. VII, p.1406.

madre, che ha un esplicito contenuto morale, i termini del confronto fra il secolo in cui era nata, e il secolo in cui era rappresentata, dovevano restare a maggior ragione distinti, non trattandosi di una semplice questione formale, ma di vedere come una storia antica “era andata a finire”⁹⁰ nei nostri giorni.

Nella mia regia⁹¹ non sono partito dal Settecento per arrivare poi, attraverso l'Ottocento, al Novecento, un percorso ovviamente cronologico che avrebbe abituato il pubblico, nel migliore dei casi, ad una rappresentazione “storica”, ma ho fatto la strada contraria, sono risalito al passato dal presente, in modo che il tema della *buona madre* potesse apparire, anche come messa in scena, nei suoi espliciti termini problematici, senza l'effetto tranquillizzante dei costumi; la lieve “datazione” degli abiti contemporanei del primo atto non era, propriamente, una scelta estetica, ma un segno del rispetto dovuto al luogo del Teatro e, insieme, effetto di straniamento favorevole ad un giudizio più sereno.

La “favola” era sempre la stessa, ma a due secoli di distanza, per rimanere efficace, non poteva più essere rappresentata come “modello”, ma come oggetto di “critica”.

In un certo senso, il testo andava psicanalizzato, lasciando intatto il lieto fine nel suo tempo storico, e interrogando «gli acquisti conoscitivi e rappresentativi incancellabili» prodotti - trovati - dal suo «itinerario reale».

Poiché un complesso di Edipo non si nega a nessuno, se ne potevano trovare le tracce nell'esclusivo amore della signora Barbara per il figlio maschio, e nell'educazione così severa della figlia da sembrare una ritorsione dell'educazione a sua volta ricevuta dalla madre: «AGNESE E adesso perché la mandela via [Giacomina]?

BARBARA Perché, védela, co la xe qua, l'ascolta, la se incocalisse, e no la laora.

AGNESE De diana! la la tien bassa dasseno. BARBARA – Velo qua, velo qua la mia zoggia [Nicoletto]» (II,4).

Ma il testo goldoniano non è la *storia* psicologica a tutto tondo di un personaggio “tipico” ottocentesco, ma la *rappresentazione* critica di un modello dello stato sociale di madre. Era dunque il testo, e in un certo senso il suo autore, che doveva essere “psicanalizzato”; non il rapporto personale di Barbara con la propria madre e i figli, ma il rapporto tra la “buona madre” proposta da Goldoni e la “buona madre” del nostro tempo, svelata alla coscienza del pubblico dal confronto con la madre di un Mondo e di un Tempo, il Settecento, che aveva visto il nascere del nostro.

Quando, a conclusione del suo primo atto, la Madre, dopo aver ben avviato il provvidenziale “negozio” del matrimonio di Nicoletto con Agnese, attende con ansia

⁹⁰ A. MOMO, *Una favola goldoniana La buona madre, Note di regia*. “La Biennale” Venezia 1975.

Le note di regia sono state ripubblicate in A.MOMO, *Brecht Artaud e le avanguardie teatrali*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 173-74.

⁹¹ Ho messo in scena *La buona madre* per “La Biennale” di Venezia, nel Teatro di Palazzo Grassi, il 16 sett. 1975.

Ricordo attori e collaboratori: Sara Momo (Barbara), Anna Mariacher, Michele De Marchi. Maria Teresa Toffano, Lidia Cosma, Barbara Poli, Anna Da Malta, Mario Esposito, Vittorio Pregel; scene: Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, prof. Giovanni Soccol; costumi M.T. Toffano; colonna sonora Ermanno Velludo; luci Renato Bertoli.

il figlio, si esprime con accenti d'amante: «non vedo l'ora, me batte el cuor. Xelo qua? Xelo elo? [...] Vorave che el vegnisse; no gh'ho ben, no gh'ho requie»; ma conclude esclamando: «Oh amor de mare, ti xe molto grando!» (I,8); e il suo è un grido solare dopo un solare esame di coscienza. Il tabù del sangue è così incarnato che non concede analisi o sfumature; violarlo, o soltanto pensarlo, e lo stesso rispettarlo, non appartiene ancora alla Commedia, ma all'orrore sacro della Tragedia. Il *corpus* delle commedie di Goldoni ci offre però la possibilità di sostituire al tabù religioso del sangue il tabù dello stato sociale che appartiene al Mondo, e quindi deve essere portato alla coscienza per venire rispettato.

«A me preme l'onor mio sopra tutto, e a voi deve premere il vostro. Figlio unico di casa ricca e civile, vorreste avviliti collo sposare una serva?» (*La serva amorosa*, II,13). E' una battuta che Corallina, «donna de proposito» (II,4), rivolge all'amato padroncino Florindo, che per gratitudine le aveva offerto di sposarla. «Certo, la "disinteressata amicizia" di Corallina può essere chiamata, da lei stessa, "amore"», ma «sarebbe un errore non credere a Corallina come fa quella "gran zente cattiva" di cui parla Pantalone» (II,4). L'*ordine* di Corallina non nasconde il *disordine* della passione, ma difende il suo amore che non potrebbe esistere «senza il mantenimento della sua condizione di serva». Protetto dal tabù sociale, l'amore della *serva amorosa* «ci appare quasi come l'amore della madre per il figlio»⁹², che non può dichiararsi senza il mantenimento dell'ordine naturale. Ci è così consentito di poter analizzare «rispettosamente» i rapporti erotici madre-figlio della *buona madre* con l'analisi parallela dell'amore della *serva amorosa* per il suo padroncino. Il confronto è possibile perché Barbara e Corallina non sono due caratteri di natura, ma nascono e si affermano nella relazione e relatività di uno stato sociale. Costringerle a rivelarsi il segreto degli asociali impulsi inconsci, vorrebbe dire fissare il loro sguardo in una ipnotica immagine introversa, togliere la possibilità di riconoscersi in un ruolo «onorato», perdere la vita nella «storia» che consente al pubblico di «ritrovarle»⁹³.

Quando Corallina si rivolge a Florindo, invoca a sua difesa il nome di madre - «Lasciate ch'io vi parli da madre» -, e come una madre fa risalire il suo amore ad un tempo d'amore «innocente» che esclude ogni altra donna: «Vi ho amato, signor Florindo, posso dir dalle fasce» (II,12). E' l'innocenza di Florindo che Rosaura, la futura sposa, deve ricevere dalle mani amoroze e materne di Corallina come «dono di nozze»: « Se sapeste come è fatto! Pare una ragazza allevata in ritiro. [...] Beata quella, a cui toccherà questa gioia» (I,11).

⁹² A.MOMO, *Servette e massere. erotismo e sessualità*, cit., p. 108

⁹³ Nella sua regia della *Serva amorosa*, «Ronconi, dietro l'apparente ordine della "serva amorosa", ha trovato la verità erotica di Corallina, ne ha, in un certo senso, tradito il segreto. [...] Ne è risultato un grande personaggio in crisi, ma psicologicamente concluso in sé». (A.MOMO, *Una interpretazione psicanalitica (ma non psicologica) della "Buona madre" di Goldoni*; in *Carlo Goldoni 1793 – 1993, Atti del Convegno del bicentenario – Venezia, 11-13 aprile 1994*, a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 415-416.

Oltre che a questi *Atti*, mi riferisco al mio intervento *Una favola goldoniana. Note sulla regia*, Convegno goldoniano, Venezia 1990 (Atti non pubblicati).

Alla madre “di diritto” Corallina risponde la madre “di natura” Barbara. «Nel momento in cui sta per affidare il figlio ad un'altra donna, la “buona madre” 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»⁹⁴ : «Se la sapesse, sior' Agnese! Se la sapesse cossa che l'è inocente! Nol sa gnente, sala, gnente a sto mondo» (I,9). Le future spose non devono mettere in crisi i rapporti della famiglia “materna”; l'amore coniugale non turba il primato dell'amore materno: Agnese, scelta per Nicoletto, è una vedova «ricca e bona»; Rosaura, scelta per Florindo, una «fanciulla savia, morigerata»; né l'una né l'altra sono di quelle «vanerelle» che potrebbero sedurre i giovani ad un “diverso” amore.

Nonostante le evidenti differenze, Barbara e Corallina sono simili in un punto essenziale: vedove tutte due - la condizione di vedova è spesso in Goldoni una conquista femminile donata dalla Fortuna - , possono godere intero, senza impacci maschili, il possesso dei “figli innocenti”, condotti per mano nel letto nuziale:

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.) ;

e BARBARA, ad Agnese che aveva accennato ad un sospetto di dubbio sulle “intenzion” nuziali di Nicoletto : «Le so intenzion? Le so intenzion no xe altro che de esser bon, e de far tuto quello che se ghe dise.» (II,8).

Siora Barbara non usa l'allegro, esagerato, linguaggio di Corallina; le sue parole dolciastre minacciano davvero la cancellazione della volontà del figlio che osasse soltanto pensare a un suo “qualcosa” che fosse di intralcio al piano nuziale progettato dalla madre . Il figlio che Barbara ama è quello che lei tiene prigioniero. Né si tratta soltanto di ottocenteschi complessi erotici. Il figlio maschio è coccolato anche perché è il capitale di famiglia; per questo ha studiato, ed ora deve darsi da fare per ottenere qualche protezione: BARBARA:«Andèghe,[da vostro sior sàntolo],e raccomandave. L'ha promesso de logarve, de metterve in t'un mezzà; ma co no se ghe va, no i se lo recorda. (*stirando*)» (I,3).

Quando, nella scena dominante del primo atto, l'ottava, Barbara riceve Agnese, né l'una né l'altra hanno un disegno prestabilito; ma le donne, almeno le veneziane, di solito non amano i rigidi piani regolatori e preferiscono affidarsi ai sinuosi percorsi dei canali, lasciandosi governare e governando le correnti favorevoli. Agnese è ricca, si può sempre iniziare un discorso: «Cossa d'isela, che bon sesto de puto?»; il canale non si rivela un rio morto: «Sì, dasseno, el par un zentilomeneto». Barbara non si lascia scappare l'occasione, e inizia a enumerare le virtù morali di Nicoletto, un vero ragazzo modello che, a diciott'anni, non frequenta ragazze, non pretende soldi in tasca, non conosce neppure le carte, ecc. Tanta perfezione fa temere a Barbara di aver descritto uno sciocco, e così passa ai suoi trionfi scolastici. La madre avrebbe voluto fargli fare «l'avvocato; ma ghe vol de le spese, ghe vol del tempo, e po i xe tanti che

⁹⁴ A.MOMO, *Servette e Massere...*,cit.,p.109.

tuti me desconsiglia»; più realisticamente: «o sotofattor, o in mezzà d'un mercante». Agnese però ha già «fattor e sotofattor»: «no ghe xe caso». Sembra un affare finito, ma il vento gira. E' Agnese che avvia il nuovo discorso, e che per ciò stesso si mette in uno stato di inferiorità: è lei, ora, ad essere la più interessata: «La lo manda da mi sior Nicoletto. La ghe diga che el me vegna a trovar». La madre risponde subito a tono: «Siora sì, da ela lo lasserò vegnir volentiera». E' un dialogo, nel suo senso etimologico, "ipocrita": nel momento stesso in cui ogni rischio, con Agnese, viene escluso, è fatto presente però che il rischio di relazioni sessuali con altre, potrebbe esserci. Infatti, non si parla più delle *doti* di Nicoletto ma, direttamente, del *puto*, per il quale Agnese cercherà di trovare, non più un impiego, ma ambiguamente «qualcosa». Il «qualcosa» è per Barbara così chiaro, che passa subito agli anni di Nicoletto: «Disdott'ani fenii ai dodese del mese passà», «Giusto i ani» che Agnese si è sposata, peccato che "per fortuna" sia rimasta vedova così presto; Agnese non sarebbe contraria a risposarsi, «Ma se stenta tanto a trovar de star ben».

A questo punto è evidente che Nicoletto potrebbe essere il marito ideale: Agnese non ha bisogno di ricchezze: il marito che fa per lei deve volerle bene, e la fedeltà è assicurata dalla sudditanza economica: «Sora tuto, che ghe volesse ben, e poder dir: son parona mi, no dependo né da madona, né da missier; mio mario conosse la so fortuna da mi; e goderselo in santa pase».

Nicoletto passa a sua insaputa, ma "per il suo bene" - ed è la verità - , dal dominio della madre a quello della moglie. I termini del commercio sono chiari: Agnese porta i soldi, e la sua esperienza, come fondamento della felicità domestica; Nicoletto la sua illibata gioventù. E' questa la sola dote di cui ormai si discute fra donne. Nicoletto deve essere innocente - «Oh care le mie raise! elo pute? elo pratiche? » - , ma nell'età della piena potenza sessuale, e le male lingue lo sanno: «Ela xe vedoa, lu xe da maridar. Tolè suso, i mette mal, per paura che un zorno... me capissela?».

Agnese risponde col riso che nasconde e rivela fra donne intimità sessuali.

L'insistenza sul tema della innocenza di Nicoletto percorre tutta la commedia, assumendo via via una coloritura lubrica, non estranea alla "conoscenza" di Goldoni. Nel secondo atto, l'atto dell'ipocrita verità ottocentesca, anche un peccatuccio di vanità , fingere di avere l'orologio, simbolo di raggiunta indipendenza, come oggi potrebbe essere il motorino, viene rimproverato a Nicoletto dalla madre quale sintomo di illecita indipendenza. Solo se sarà "buono" potrà un giorno avere tutto quello che desidera: esplicitamente ormai, la sua innocenza per i soldi di Agnese:

BARBARA Un zorno, se gh'averè giudizio, poderè anca vu comparir co fa i altri, e gh'averè el relogio, e gh'averè tuto el vostro bisogno. Nevvero, sior' Agnese?

AGNESE Certo, se el vorà, se el tenderà al sodo.

NICOLETTO Songio cattivo adesso?

BARBARA Sta cossa la m'ha despiasso. E no par bon, e no sta ben, e ve lo digo da mare, e ve lo digo in fazza de una che me pol insegnar, e che gh'ha de l'amor per la nostra casa.

NICOLETTO Me vorla ben, sior' Agnese?

AGNESE Sior sì, ve ne voggio anca a vu, come a vostra siora madre e a vostra sorela.

NICOLETTO Ma più a mi però.

AGNESE Per cossa più a vu?

NICOLETTO Cara ela, la diga de sì.

AGNESE (El gh'ha la so bona malizia per altro). (*piano a Barbara*)

BARBARA (Gnente, sala, nol sa gnente). (*piano ad Agnese*) (II,4)

Con una incoerenza che solo un autore di genio può permettersi, Goldoni abbandona il personaggio del “mameto” per entrare nella situazione, dichiarata dalla volgarità dell'espressione in bocca alla ben educata siora Agnese: «se el tenderà al sodo»⁹⁵.

Nel terzo atto, l'atto del lieto fine, è ancora dell'innocenza di Nicoletto che si discute: la sua “pratica” con Daniela è stata scoperta, tutto il lavoro della madre sembra distrutto dall'imprudenza del figlio; ma siora Agnese mantiene la testa a posto, non vuole perdere la sostanza, il piacere dell'iniziazione dell'amante, per una questione di forma; e la sostanza è che Nicoletto, come una fanciulla, porti intatta nel letto nuziale la sua verginità: «Se la me segura che co sta puta no ghe xe stà mal, che sior Nicoletto l'abbia veramente lassada, e che el sia veramente pentio, la ghe perdona ela, che ghe perdono anca mi.» (III,12). Si dà, giustamente, per scontato che sior Nicoletto, ancora inconsapevole del suo matrimonio con siora Agnese, sarà “felice e contento”.

La madre considera il figlio una sua proprietà secondo legge di natura. I limiti fissati a Nicoletto sono, da una parte, l'età dell'innocenza, dall'altra, l'assunzione di responsabilità familiari di cui deve rispondere alla madre: «Disdott'ani sul cesto el gh'ha, e nol pensa a gnente. (a Nicoletto, *stirando*)» (I,3). In mezzo, per il Nicoletto “privato” non c'è spazio. Per “spiarlo” bisogna aspettare la sua scena con la serva Margarita (I,4).

Il personaggio della serva mi era apparso subito un ostacolo ad una ambientazione ai nostri giorni che doveva apparire assolutamente verosimile per mantenere la sua efficacia morale. Come poteva permettersi, oggi, il lusso di una serva una famiglia piccolo borghese in difficoltà economiche come quella di siora Barbara? Mi sono così inventato una piccola storia. Quando il marito era ancora in vita, la famigliola della *buona* madre era solita villeggiare in un paesino di mezza montagna; erano diventati *buoni* amici del *buon* parroco, impegnato a sistemare qualche sua pecorella sfortunata e bruttina; e poiché anche questo non mi sembrò sufficiente per far accettare alla pecorella un lavoro di colf pressoché gratuito in casa della buona madre, ho aggiunto alla ragazza un difetto fisico, e l'ho fatta zoppicare. Naturalmente, nell'Ottocento Margarita non zoppica più, le condizioni economiche della società le consentono di servire senza complicazioni in casa della siora Barbara. Sana ragazzotta, che sa amministrare allegramente le sue grazie con il vecchio Lunardo, è diventata una di quelle serve di campagna alle quali, pagandole meno, le

⁹⁵ L'attore/Nicoletto deve saper abbandonare la congruenza del *personaggio* e rovesciare in primo piano, con una recitazione, che ho chiamato, per gli attori, “cubista”, la *situazione*.

padrone «si affannavano ad insegnare, insieme, il mestiere e l'educazione». Nel terzo atto infine, dopo essere stata debitamente psicanalizzata e storicizzata nel primo e secondo, Margarita era pronta ad «assumere il suo ruolo teatrale di servetta»: ⁹⁶ «una breve storia, nell'arco di una giornata della commedia, di un *état de la société*, quello della serva, in tre secoli»⁹⁷. L'inventata menomazione fisica della serva, controllata sulla scena nel primo atto, consentiva una interpretazione "contemporanea" della Margarita scritta da Goldoni, che si rivelava «un personaggio represso, legato da amore-odio al padroncino scavezzacollo, una figura quasi tragica nel suo anelito ad una vita che le è negata, e che le appare come peccato»⁹⁸.

La serva conosce la pratica segreta di Nicoletto con Daniela, e con un interrogatorio maligno riesce a farglielo confessare. E' una scena acida (I,4). Nicoletto e Margarita sono in stato di inferiorità l'uno dell'altra: Margarita tiene in pugno Nicoletto, perché potrebbe sempre tradirlo rivelando la sua tresca alla madre, ma patisce di fronte al padroncino il suo stato di inferiorità fisica e sociale che le nega, non solo di esprimere, ma anche di confessare a se stessa, ogni fantasia amorosa. Si direbbe che per vendetta Margarita riesca a far riconoscere a Nicoletto la sua dipendenza di putto sotto le esibizioni di spregiudicato uomo di mondo:

MARGARITA Per cossa ghe andèu da quella puta?

NICOLETTO Per compagnia, ghe vago.

MARGARITA Per compagnia de chi?

NICOLETTO Vedeu? Bisogna che sappiè, che sior Gasparo Latughetta... El cognossè sior Gasparo Latughetta.

MARGARITA Sì, lo cognosso.

NICOLETTO Vedeu? Sior Gasparo el xe uno che pratica, che cognosse; el m'ha menà elo. Da resto, mi? Figurève. Gnanca per insonio.

MARGARITA Sior Gasparo xe un zovene che gh'ha el modo, e se el vol, el la pol sposar.

NICOLETTO Sì nevvero? El la pol sposar?

MARGARITA Seguro. El gh'ha de l'intrada. El gh'ha negozio impiantà.

NICOLETTO E mi son zovene, no gh'ho impiego; mi no la posso sposar. (*mortificato*)

Se Nicoletto è mortificato, Margarita non lo è di meno: Daniela non le è tanto superiore come "stato", da essere bastevolmente protetta dai tabù sociali; può diventare così la segreta rivale della serva, che resta sola con la sua rabbiosa onestà: «MARGARITA Cossa andèu a far da quella puta? NICOLETTO Mi? gnente. MARGARITA Oh fio caro, in quella casa no se ghe va per gnente. La cognosso quella puta. Mi no stimo la puta, stimo la mare. La xe un boccon de mare! E la gh'aveva

⁹⁶ A.MOMO, *Una favola goldoniana...*, (1990) cit.

⁹⁷ A.MOMO, *Una interpretazione psicanalitica...*, cit., p. 417

⁹⁸ A.MOMO, *Una favola goldoniana* (1990), cit.

altre tre fie, e co la so polegana la se le ha destrigae. No vorave che a vu la ve petasse la quarta ».

Dietro i due c'è l'ombra della madre e padrona. Terrorizzato, Nicoletto, con un colpo di teatro, si traveste da bullo, e per intimorire Margarita, che non dica niente a sua madre, la minaccia col "corteletto": «Siora sì, cossa semio? Putei?»; ma la serva gli ride in faccia, e Nicoletto se ne va maledicendola, e zoppicando in atto di derisione. La scena seguente (I,5) è un monologo di Margarita. Profondamente offesa nella sua segretezza di donna, fa un corpo solo con l'onesta padrona rivendicando i diritti della condizione femminile, al di là di ogni differenza sociale: «Maledetto ti, e chi te imbocca. Se pol dar, che giandussa! el se arleva un bel fior de virtù, che la vaga là, la parona, che la gh'ha un bel fio. Poverazza, la strussia, la ranca per i so fioi, e po, tolè suso, la se arleva sta bela zoggia. Ma i putti, co i se sa zolar le braghese, i va fora de casa, i pratica, i sente, i fa, e i dise, e corèghe drio. Oh quanto che xe meglio aver de le pute!...».

Perché Nicoletto si senta libero, deve uscire da casa, entrare in un ambiente ancora più modesto del suo, dove possa atteggiarsi a protagonista.

Nella loro camera, la madre Lodovica e la figlia Daniela vivono a contatto di gomito, anche se in spazi ben distinti - nella mia regìa, la madre legge un giornaleto scandalistico, la figlia Daniela ascolta a pieno volume un mangiadischi *status simbol* - ; ma non ci sono confini chiusi fra le due, che parlano lo stesso linguaggio ed hanno gli stessi interessi: la sistemazione della ragazza e, indirettamente, della madre. Le differenze tra madre e figliia dipendono soltanto dall'età: Lodovica è logorata da tante battaglie - Daniela è la quarta figlia da "destrigar" - , mentre Daniela non vuole abbassare troppo il prezzo. Lodovica diffida di Nicoletto, che a parole è splendido, ma poi non offre nemmeno un caffè, e ne nasce qualche battibecco: «DANIELA Gran vizio che la gh'ha, de voler ogni mattina el caffè. LODOVICA Vardé che gran casi! xéla la rovina de Troia? DANIELA Mi no voggio che la domanda gnente a nissun. LODOVICA Oh, mi no voggio caè per casa mia.» (II,9). La figlia dà lezioni alla madre, e quando siora Lodovica improvvisamente sale in cattedra, indossando le autoritarie vesti materne, tutte due si mettono a ridere: «LODOVICA Via, no fè scene, stè qua, stè co se diè, e trattè come va trattà. DANIELA (Oh co bela che la xe). (*ridendo da sé*) LODOVICA Ti ridi ah? DANIELA - No vorla? LODOVICA - Via, via, ridi, sta aliegra, che qualcosa sarà». Nella casa della "cattiva" madre, dove non ci sono i soldi neppure per un caffè, c'è l'allegria della reciproca conoscenza, e della sorte comune; nella casa della "buona" madre, la madre non conosce il figlio, nemmeno come contrapposizione; in realtà a confrontarsi sono due "immagini" estranee: l'immagine che la madre ha del figlio, e l'immagine che il figlio ha di sé stesso. Goldoni "poeta" aveva trovato una verità che non era del tutto d'accordo con il programma del commediografo borghese. Le "buone madri" in teatro, riflettendosi nella scena in abiti contemporanei, come avveniva all'epoca di Goldoni, potevano avere qualche motivo di riflessione; l'insegnamento che veniva dal palcoscenico non era esattamente quello voluto da

Goldoni, ma in compenso si realizzava il compito assegnato alla commedia: *ridendo castigat mores*⁹⁹.

Entrando in casa di Lodovica e Daniela, Nicoletto può liberamente “travestirsi” da giovane: «Moda, moda, *Paris*, moda, *Paris*.» (I,10). Non c'è più paura di critiche materne, né preoccupazioni di verosimiglianza: Nicoletto spazia in tutte le personificazioni della sua mitologia: dall'orologio, una «strazzaria» per cui non si bada a spese - «Xélo d'oro? / Siora sì, d'oro.» - , alla colazione offensiva per la povera Lodovica ancora digiuna - «Ho bevù la chioccolata con sie pandoli e quattro pani de Spagna» - , all' «abito de un pano fin fin, che se suppia via; coi so bottoni d'ariento che i luse, che i par diamanti» - . Lodovica ha qualche dubbio - «Disè, sior Nicoletto, seu gnente bombardier?» - ; ma Nicoletto “rilancia”: «Varè, vedè, chi crédela che sia, qualche scalzacan? Son paron mi, sala, e le mie intrae me le manizo mi, e gh'ho domile ducati d'intrada, e mia siora mare gh'ha sedesemile ducati de dota; ma mi, co me marido, no voggio dota; mi no gh'ho bisogno de dota, voggio una puta che me piasa, che me voggia ben, no voggio altro». Peccato che sior Nicoletto se ne debba andare - a Rialto deve «scuoder una partìa de sette o ottocento ducati» - . L'euforia è al colmo, Nicoletto vuole abbracciare Lodovica, Lodovica si difende; ma l'“ombra” della madre perseguita il figlio transfuga.. Nella burlesca collutazione con Lodovica, Nicoletto perde un «manegotto». Aveva combattuto per non indossarli, ma poi aveva dovuto obbedire alla madre: «chi ve vien a véder cossa che gh'avè sotto la velada?» (I,3). Ora i «manegotti» cuciti con tanto amore dalla madre - «ho desfatto quattro camise de renso del poveretto del vostro sior padre, e v'ho cavà tre camisette e tre pera de manegotti, che no i gh'ha una macula al mondo» - denunciano le chimere del figlio: «LODOVICA Oe, el gh'ha mezza camisa». Daniela sarebbe disposta ad accontentarsi, ma è evidente che per Lodovica non ci sarebbe spazio nella “capanna con due cuori”: «Sì ben, cuor contento, e schiavina in spala»¹⁰⁰.

Con l'atto seguente si passa dall'inquinamento acustico del Novecento – il mangiadischi di Daniela a pieno volume come muta protesta, mentre si chiude il sipario - ai sottovoce dell'Ottocento. La recitazione doveva rispettarne lo stile sentimentale, ma attori e pubblico sapevano che si era partiti dalla contemporaneità, e ormai sapevano o intuivano che si sarebbe arrivati al Settecento. Questa

⁹⁹ Klaus Lazarowicz, direttore dell'Istituto per la Storia del Teatro dell'Università di Monaco, osservando le reazioni del pubblico ad una ripresa della *Buona madre* nel Teatro del Ridotto di Venezia, rimase colpito dalla straordinaria contemporaneità di Goldoni per il pubblico veneziano: «Goldoni a Venezia è un'esperienza di teatro unica. Living, off, in, aut, free, mettimi tutto quel che vuoi del contemporaneo più avanzato: qui resta indietro» (Intervista rilasciata a “Il diario”, 22 febr. 1979).

¹⁰⁰ «Proverbio il quale significa, che chi ha il cuor contento, soffre anche la miseria, fino ad aver bisogno per coprirsi di una schiavina» (N.d.A.). La schiavina è una ruvida coperta di lana.

consapevolezza era un limite alla immedesimazione, che veniva “indicata” dalla recitazione ottocentesca come un “momento” della storia, non come sua conclusione. Con il passaggio da un secolo all’altro, le madri in sala venivano “distratte” dalla Madre unica, e irripetibile, la signora Barbara in scena, ed erano condotte a confrontare il suo “ordine” non con una immutabile natura, ma con i tre “ordini” sociali, e quindi modificabili, del Novecento, Ottocento, Settecento. Il punto di partenza del testo, il Settecento, consente questi confronti perché ancora oggi, nel comune sentire, il Settecento è il secolo di Venezia, fin da quando il gusto divenne femminile, gli antichi palazzi furono riammodernati nell’arredamento, e il successo nei teatri si affidò alla conversazione¹⁰¹.

Per mia fortuna di regista, Goldoni ha dato, con il secondo atto della *Buona madre*, un esempio perfetto del “suo” teatro ottocentesco. Nell’Ottocento si incrina la sicurezza borghese di rappresentare, insieme, i propri interessi e la legge universale, ed affiora quella «cattiva coscienza che produce la schizofrenica separazione tra la sostanza degli interessi economici e l’esibita purezza dei sentimenti»¹⁰². Questa separazione non deve certo filtrare alla consapevolezza della buona madre, sicura che lei sola può fare la inscindibile felicità sentimentale ed economica del figlio, ma può essere dedotta dal pubblico con il confronto di due scene successive. Nella prima (II,1), lo sfoggio, più che dei sentimenti, della *sensiblerie*, fa sospettare una *excusatio non petita*; e infatti si passa dalla delicatezza di madre, figlia e nuora *in pectore*, alla delicatezza del figlio, che è ciò che più conta, acquistando un significato erotico; e così l’intende Agnese, che comincia ad agitarsi:

AGNESE In verità, signora Barbara, che debotto la me fa pianzer anca mi.

BARBARA Cussì tenera la xe de cuor?

AGNESE Oh sì po, dasseno son amorosa, che no fazzo per dir, ma de cuor no ghe la cedo a nissun.

BARBARA Anca nualtre, la veda. In verità dasseno semo proprio de bone viscere; e mio fio? Poveretto, nol pol véder a far insolenze a una mosca. El xe impastà de zucchero, nol gh’ha fiel in corpo; e sì, sala, col xe de voggia, el xe il più caro mattarelo del mondo. De Diana! Se el fusse in altro stato, parerave proprio che sior’Agnese fusse fatta per elo.

AGNESE Tanto el sta a vegnir a casa?

Nella seconda scena, allontanata Giacomina, e in assenza di Nicoletto, che non è un contraente, ma piuttosto un termine del contratto, si fanno i conti: dote della madre, debiti lasciati dal marito, donazione di cui la madre può usufruire, frutti del «laorier»;

¹⁰¹ Non era certo una forzatura ritrovare, nella mia messa in scena, il gusto del Settecento anche negli altri due atti: nell’Ottocento, il Luigi Filippo è un *revival* del Luigi XV, ed ancora oggi si può usare, nelle famiglie piccolo.borghesi, un salottino in stile settecentesco, con due poltroncine e tavolino basso. Su una poltroncina, una grande bambola di celluloido, con ricco vestito ottocentesco, poteva già indicare la seconda tappa del percorso.

¹⁰² A. MOMO, *Una interpretazione psicanalitica...*, cit., p.416.

siora Barbara potrebbe sposare la figlia; ma bisognerebbe che il cielo aiutasse Nicoletto; ed il cuore dice ad Agnese che «sior Nicoletto ha da far de le fortunazze». «Oh! Che sia benedetto el so cuor!», conclude siora Barbara. Dai soldi al cuore, il circuito si è chiuso.

Nicoletto arriva a puntino (II,4), e la madre lo esibisce ad Agnese, costringendolo a «recitare la poesia». Nicoletto, che in realtà era stato con Daniela, dice che era andato a trovare il «santolo», azione benemerita agli occhi della madre. Alle sue domande avrebbe potuto e dovuto rispondere con il minor numero possibile di bugie, come sa ogni bugiardo, ma Nicoletto deve compensare la sua modesta esistenza con una vita immaginaria; è un «poeta epico» affascinato dalle sue «faloppe», come il suo fratello maggiore del *Bugiardo* ama le sue «spiritose invenzioni». Senonché Lelio inventa trame sempre più fantasiose - «PANTALONE Par che ti me conti un romanzo» (II,12) - , mentre Nicoletto si limita ad esagerare in quantità. Così il santolo, appena convalescente da una «doggia» che l'ha tenuto due mesi «inchiodà in t'un letto», «el camina che malistente [Nicoletto gli può] tegnir drio», e fa un percorso che attraversa tutta Venezia, e termina significativamente in casa di «un amigo in cale de le Balotte», e cioè del vero inventore di «spiritose invenzioni» e «faloppe»: «Là è dove dimorava in quel tempo l'autore della commedia» (N.d.A.).

In questo secondo atto entrano in scena due nuovi personaggi che sembrano indicare i limiti, positivi e negativi, dell'Ottocento piccolo borghese: sior Rocco e sior Lunardo. Il secondo è un vecchio che «vive d'intrada»; il primo è un giovane che fa il «marzer»: è dunque uno di quei mercanti che, grandi o piccoli, fanno il mestiere principe dei veneziani - «Siamo tutti mercanti», ribatte la cameiera Colombina, figlia di un mercante «che va per le strade», alla padrona Rosaura, figlia di un «mercante di piazza» (*La famiglia dell'antiquario*; I,8) - ; e può darsi che anche per questo la simpatia di Goldoni vada a sior Rocco.

Sior Rocco è, significativamente, l' «amante» e insieme il datore di lavoro di Giacomina; e si direbbe, a prima vista, che il secondo prevalga: la paga poco - «No vadagno gnanca sie soldi al zorno» (II,1) - , e in una deliziosa scena di «commercio al minuto» (II,6), contratta per una «traversa» che sior' Agnese vuol regalare alla «puta» - «Caspita! grasso quel dindio!» - , discutendo fino all'ultimo soldo - «La toga via, quattro e quindese. / Sior no, sior no, quattro e meza» - , e fino all'ultimo pezzetto di stoffa - «Vardè ben , che voggio la bona misura. / Anca la bona misura?» - . Non è che sior Rocco sia gretto, ma da buon mercante difende l' «onore» della sua mercanzia: rispondendo proprio a Giacomina: «La xe patrona per gnente, se la comanda, ma co se tratta de negozio, no posso far torto a la mercanzia». Del resto, è proprio questo «difetto» di amoroso che ne fa un ottimo partito: «BARBARA Oh, in pochi ani el s'ha tirà suso pulito. AGNESE Quello, védela, siora Barbara (la senta mo), quello sarave un negozietto a proposito per la so puta.» (II,1). Anche quando si tratta del suo matrimonio, Rocco sa fare i suoi conti, che non sono gretti, ma ben ponderati. Con Giacomina si accontenterebbe di una dote modesta, «ma se sa, che qualcosa ghe vol», e Rocco ha «paura , che no la gh'abbia gnanca mile fanfani». E' una battuta brutale che chiude una scena festosa; una battuta

“vera”, che però non deve farci cadere nell’errore di giudicare certi assennati “morosi” goldoniani con il metro di uno sprovveduto romanticismo.

Il secondo personaggio che entra per la prima volta in scena è un vecchio che sembra degnamente rappresentare la moralistica ipocrisia dell’ Ottocento. Con molta ‘onestà non dice mai di sé stesso *essere*, ma *essere in concetto di*: «LUNARDO Lunardo. Lunardo Cubatoli per servirla. Omo cognito in sto paese, che vive d’intrada, e che per grazia del cielo, xe tegnù in concetto de un omo da ben, che no fa mal a nissun, che fa del ben a tuti, se el pol.» (III,5).

Il *parere* più che l’*essere* è il limite *filosofico*, e dunque, sia pure inconsapevolmente, del *giudizio morale* che la Buona Madre ha del Mondo. E’ questo *giudizio* che le impone e le fa imporre al figlio una falsa immagine; che le consente di esprimersi con crudele - ed ottusa - superiorità nei confronti di un’altra madre che si arrabatta come lei per sistemare i figli entro i limiti consentiti dallo stato sociale: «Tasè, vedè, tasè, e sto nome de mare respettèlo, e se el vostro cattivo cuor no ve fa destinguer el debito d’una mare, imparèlo da mi. (*a Lodovica*)» (III,2); che infine, la persuade a concedere grossolanamente fiducia al suo compare, rappresentante per lei dell’ autorità del Mondo.

Ciò che *appare* si contrappone a ciò che è in due battute, di madre e figlia, che si susseguono - ed è la figlia che conosce la verità - :

«BARBARA No, no, fia, stè pur. (Sior compare so che omo che el xe; de diana, me fiderave de elo, se ghe n’avesse diese pute, se no basta una; el xe un omo da ben, e po el xe in un’età, che no gh’è pericolo che nissun possa dir).

GIACOMINA – (Gh’ho una rabbia co sto mio sàntolo, che no lo posso soffrir. El me dise certe parole, el me fa certi atti... no ghe l’ho gnancora dito a siora mare, ma in verità, se el seguita, ghe lo digo)». (II,10).

Il *da sé* della madre esprime il *pudibondo* timore che la figlia ascolti cose di cui non deve neppure sospettare l’esistenza; il *da sé* della figlia è dettato dal *pudore* di rivelare cose che riguardano la sua intimità femminile.

L’incontro fra Lunardo e Giacomina, lasciati soli dalla madre, è pregustato dal vecchio lubrico, marchiato da una malattia che non suscita pietà, ma lo rende osceno dinanzi all’intatta giovinezza: «LUNARDO (*vuol accostarsi colla sedia, e la doglia l’incomoda*) Ahi, ah, malignaza sta doggia. GIACOMINA (Nol me fa gnente de peccà).» (II,14). La scena è ribadita e, in un certo senso, “ripulita” da quella successiva con la serva. Il popolo ha maggiore indulgenza con il sesso. Non è scandaloso che un vecchio ricco ci tenti con la serva, e la «doggia», ora chiaro eufemismo per impotenza, è un difetto “comico”.

Si può avere l’impressione che sia stato l’arrivo dell’ipocrita Lunardo ad innescare un teatro degli equivoci: Nicoletto non è andato a trovarlo, e tanto meno ha fatto con lui quel «boccon de viazo» (II,4); non è dunque quel «puto» che sembra; partendo alla ricerca del figlio, la madre affida la figlia a Lunardo, ben sapendo «che omo che el xe», e Lunardo le insidia la figlia, e respinto, tenta di consolarsi con la serva; tornata la madre in disperazione perché non ha trovato il figlio nemmeno da siora Agnese, come sperava, Lunardo, nonostante sia, a suo dire, un uomo «che fa del ben a tuti, se el pol», cerca di evitare le seccature: «Son qua in quel che posso. (Anderave pur via

volentiera).» (II,17); alla fine, dall'alto del suo "concetto", torna a sentenziare: «Ah, l'ho sempre dito. Le done xe la rovina del mondo.» (II,17).

Appare naturale che il nodo di tutti questi equivoci borghesi sia tagliato dall'intervento della serva, con uno di quei monologhi popolari «drammatizzati» dal discorso diretto di cui Goldoni darà il più celebre esempio col *Digo mi, digo* di Cecilia nel *Todero*. Margarita comincia così: «Vorla che ghe conta? Co la vol che ghe conta, ghe conterò. La sappia che sior Nicoletto in cale de l'Oca el va da una puta, e sta puta la gh'ha so mare. Ma so mare...»; concludendo con stile "perturbato e commosso": «... e vorla che ghe ne conta una granda? ¹⁰³ El gh'ha el corteletto in scarsela... BARBARA Chi? MARGARITA Sior Nicoletto... BARBARA Mio fio? MARGARITA Sì, anca da quella che son.» (II,17)

L' "analisi" cui è stato sottoposto il testo goldoniano - non, i singoli personaggi: i personaggi possono mantenere la loro coscienza tranquilla - tramite il confronto con i due secoli che verranno, ha "guarito" - liberato - il teatro: il pubblico può ora divertirsi senza troppi esami di coscienza; o per meglio dire, si tratta ormai di confessioni "comiche"; la guarigione non riguarda né i personaggi, né gli spettatori, ma lo spettacolo: è una *guarigione teatrale*: ottenuta non retrocedendo nel *tempo*, ma anticipando i *tempi*, scoperti, *malgré lui* (?), dal "genio comico" goldoniano.

Nel terzo atto, nei costumi dell'epoca, si giunge alla soluzione del dramma, con una grande scena madre fra madri: come poteva mancare una *scena madre* in una commedia intitolata alla *buona madre*? Ma non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze teatrali. La scena madre, struttura portante del teatro ottocentesco, è un "semplice" scontro passionale che non consente distrazioni e che si risolve nella commozione; l'azione o è rimandata oppure è una esplosione emotiva. Ma la scena goldoniana delle ragioni del cuore non è "semplice", ha un retroscena nella scena delle ragioni economiche, che occupa lo stesso luogo nell'atto "ottocentesco" - II,2; III,2 - , quando le sioie Barbara e Agnese concordano il "fondamento" del matrimonio tra putto e vedova. La superiorità *morale* della "buona" madre sta proprio nel fondamento economico di cui la "cattiva" madre è priva; e se si tengono presenti i fatti è così: un matrimonio senza fondamento con «zente desperada» avrebbe condotto alla rovina non solo il figlio di Barbara, ma anche la figlia di Lodovica. Per la sua buona coscienza economica, la buona madre si sente in diritto di appropriarsi del nome di madre, anche nel suo pieno valore morale: «Tasè, vedè, tasè, e sto nome de mare rispettèlo, e se el vostro cattivo cuor no ve fa destinguer el debito d'una mare, imparèlo da mi».

In questo atto "settecentesco" la filosofia pedagogica passa in seconda linea, e nelle azioni la "buona madre" è veramente una buona madre. Nella scena precedente (I,1), prima dell'arrivo della madre, Nicoletto si era perduto. Lodovica non spera più nelle sue grandezze - «Perché sta vostra generosità in casa nostra no l'avemo gnancora vista» - e decide che un marito è in ogni caso la salvezza. Preso tra i due fuochi di

¹⁰³ Sara, durante una prova, aveva istintivamente risposto con un *no* afono - "allontana, se puoi, questo calice maro..." Abbiamo poi mantenuto questo "soggetto".

madre e figlia, Nicoletto, quasi senza accorgersene, si trova promesso sposo, e giunge all'estremo limite dell'avvilimento: la derisione di sé stesso: « DANIELA E vostra siora madre? NICOLETTO Oh n'importa. DANIELA Dirala gnente? NICOLETTO Cossa volèu che la diga? LODOVICA No la ve comanda miga. NICOLETTO Oh giusto! » . Quando la madre sembra materializzarsi in scena come Angelo vendicatore che scende agli Inferi, Nicoletto vede in lei, nonostante la paura, la sua salvezza, tanto è il terrore dell'abisso che si era scavato da sé con le “faloppe”, ingannando la sua buona madre.

Il fondamento della situazione è così chiaro, che la scena madre del sentimento, sia pure vissuta da siora Barbara come vera, è in realtà una *finta scena madre*, recitata - *jouée, played* – da una “attrice” con il fine cosciente di distruggere il “falso” Nicoletto - «Sento che me schioppa el cuor.» - , e di testimoniare la sua superiorità morale di madre dinanzi al “testimonio” del Mondo, il compare Lunardo, a tutto il Mondo, comprese le “parti” avverse della madre e figlia cattive, ed infine a sé stessa, e dunque, allo stesso *autore*.

Quando entra in scena, la buona madre occupa *manu militari*, forte del suo diritto di madre, la casa della nemica, e poi, con il diritto della prima attrice, le “ruba la scena”. Ad un certo punto, spaesate, Lodovica e Daniela si siedono, e vengono a trovarsi, assieme a Lunardo, nella posizione di pubblico. Coinvolte dalla perorazione degli affetti - «Ah, creature compatime. Compatime, creature [...] E mi povera vedoa, e mi povera madre...» - anche Lodovica, e con lei Daniela, si commuovono e sono costrette ad applaudire l' “attrice”. E' una grande lezione del Teatro riformato da Goldoni, con il Mondo in scena al posto del vecchio Teatro.

L'acme drammatico si raggiunge quando la madre si rivolge direttamente al figlio: «BARBARA Nicoletto. NICOLETTO Siora. BARBARA Vardème». Barbara, nello spettacolo, si era gettata ai piedi di Nicoletto, che teneva gli occhi chiusi per commossa disperazione; all'appello della madre, riapre gli occhi, guarda istintivamente dinanzi a sé, non trova la madre, abbassa gli occhi, la trova inginocchiata ai suoi piedi, dà nel grido straziante del matricida. Tutti in scena piangevano (seguendo le didascalie di Goldoni), e tutti in sala ridevano. Si potrebbe dire che mentre la “vera” scena madre si svolgeva sul palcoscenico fra madre e figlio protagonisti e gli altri attori in veste di spettatori, il pubblico assisteva alla “finta” scena madre recitata da siora Barbara e da sior Nicoletto¹⁰⁴.

Alla fine, la buona madre passa all'azione, la cattiva madre si oppone, e la buona madre vince il “tiro alla fune”, con Nicoletto nella parte della fune, lasciandosi dietro il campo di battaglia con i segni della disfatta dei nemici: i caduti (per terra) e i gemiti degli acciaccati: «LUNARDO Oh poveretto mi! agiutème. (*in terra*) LODOVICA Deme man, Daniela. DANIELA Oh cara siora, no gh'ho fià de star in piè.

¹⁰⁴ Per ottenere questo effetto, gli attori devono dunque usare *contemporaneamente* le tecniche della immedesimazione e dello straniamento; recitare vivendo la parte, ma coscientemente, come pare facessero i grandi attori del passato. Con i miei attori sintetizzo così l'esperienza del Teatro: *giocare a far sul serio*.

LODOVICA Oh povera dona mi! (*s'alza*) LUNARDO – Se no me dè man mi no me levo suso.» (III,3). Lodovica annusa subito la possibilità che il vecchio possa offrire una qualche buona occasione, ma prima, con amoroso rispetto dei sentimenti della figlia, le chiede se sia «tanto innamorada de quel puto»; e solo quando Daniela le risponde che «inamorada, innamorada» non è, passa all'azione. E' una delicatezza e una "complicità" che sono ignote alla buona madre nei suoi rapporti coi figli; dimostrazione che qualche compromesso con la morale può predisporre ad una specie di carità cristiana ignota a coloro che della loro morale non "sospettano".

E' ad ogni modo certo che in casa di Lodovica è meno necessaria l'ipocrita prudenza. Daniela "lacerata" la cerimonia del caffè, che finalmente Lodovica è riuscita a farsi offrire, con una domanda a bruciapelo rivolta a Lunardo - «Alo mai fatto l'amor?» - , assolutamente imprevedibile in una putta; e i due vecchi, prendendo la palla al balzo, sembrano poter finalmente respirare a pieni polmoni: «LUNARDO In publico mai. LODOVICA E in secreto? LUNARDO Co ho podesto. LODOVICA Mo che omo bon! mo che omo gustoso!». Il passaggio di Lunardo dall' «omo da ben [che] le done nol le pol né véder, né sentir», presentato da siora Barbara a siora Agnese (I,8), all'«omo gustoso» conosciuto da Lodovica, è sottolineato dal cambiamento del cognome, una distrazione di Goldoni che è un vero lapsus: «Ventura», rispettabile nome borghese, è diventato «Cubatoli», nome decisamente "comico". Sembrerebbe proprio che «el cielo [che] fa tuto per il meglio» abbia sostituito a Ventura, Cubatoli, destinato a prendere il posto di Nicoletto "mezza-camisa". Lodovica a Daniela : «Vedistu? De sta sorte de omeni ghe vorìa per ti» : "gustosi", cioè esperti *in utroque*, e con abbastanza soldi per poter realizzare la loro esperienza. Madre e figlia lavorano in coppia, ma con stili e mire diverse: incerto se credere alla madre o alla figlia, Lunardo, sedotto dal "fisico" della figlia - «(*si mette gli occhiali*) Volèu che ve la diga, che la xe un tocco che la fa voggia?» (III,3) - , ma reso sospettoso dalla madre - «(Che boccon de galiotta che xe sta vecchia!» (III,5) - , vuole metterle alla prova, «véder de che taggia che xe sta zente», ed offre a Daniela «el manizo de la casa»: Daniela non si dimostra facile: «In che figura me voràvelo, sior?» . Lunardo, per scoprire il "costo" e quindi la "virtù" della ragazza: «Da dona de governo». Lodovica, entusiasta, non crede a tanta fortuna: «Sior, sì, dona de governo»; ma Daniela sa che può ottenere un prezzo molto più alto, e con una "orazion picciola" riuscirà a diventare, da «dona de governo», la moglie del vecchio: «Me meravigio che a una puta la vegna a far sta sorte de esibizion, Son zovene, ma no son tanto alocca come che el crede. Le pute da ben no le va per done de governo con un omo solo, con un omo che fa l'amor in secreto. [...] (*parte*) ».

Si direbbe che Daniela abbia imparato a recitare da Barbara.

Sistemata la famiglia di Lodovica, si passa alla casa di Barbara, che ha salvato, sì, il figlio dalle sgrinfie di Lodovica, ma teme la rovina della famiglia, ora che Nicoletto ha compromesso le nozze con la ricca vedova. Ma è ormai evidente che tutto lo spazio è occupato dal Teatro; sembra che la serva di Barbara si disponga a lasciare il palcoscenico, per sistemarsi comodamente in platea, a seguire il racconto delle ultime scene, o meglio scenate, del dramma: «Chi sa che diavolezzi che xe successo! Chi sa che no le abbia fatto baruffa! Me aspetto de sentir qualche gran precipizio.» (III,8).

Ma Agnese è troppo debole di fronte ai “beni” di cui Anzoletto è portatore, per non perdonarlo, anche se non è più vero che «Nol sa gnente, [...] gnente a sto mondo» (I,8). “Le carne tirono”, come sa il maestro Machiavelli, e la filosofia *docet*: «Ghe dirò, siora Barbara [...]. Ghe dirò po una cossa: anca mi son vedoa, e so cossa che xe mondo, e i zoveni al tempo d’ancuo ghe ne xe pochi che no fazza qualche putelada, e se sol dir per proverbio: chi no le fa da zoveni, le fa da vecchi. Finalmente un fior no fa primavera.» (III, 12).

Se è vero che il lieto fine è «lieto per la morale dominante perché triste per i trasgressori»¹⁰⁵, è però anche vero che qui il trasgressore è quel povero “untorello” di Nicoletto: sarebbe ingiusto privarlo della festa finale, tanto più che la “festa” senza di lui non si può fare.

All’s Well that Ends Well. Nicoletto perde la sua “morosetta”, ma è felice di essersi scaricato di una responsabilità insostenibile - «co penso a la minchioneria che voleva far, me par de esser un prencipe» (III,15) - , ed è ben lieto di godersi, con l’approvazione della madre, una moglie ricca - «Ghe ne xe de le muggier che mantien i marii?» - ; all’età di Nicoletto - ma per quasi tutti i putti (putti e putte) di Goldoni amore vuol dire far l’amore -, il *gioiello indiscreto* è così “attraente” che il resto della donna è puro contorno; sicché Nicoletto non vede l’ora che arrivi quel momento, e non ha tempo di pensare ad altro: «AGNESE Seu contento? NICOLETTO Mi sì, quando? AGNESE Mo! Quando che se poderà.» (III,16); Agnese non può offrire il piacere delle primizie e delle scoperte fatte insieme, ma Nicoletto forse preferisce una guida che potrebbe magari fargli scoprire -chissà!- infantili paradisi proibiti: «BARBARA Se te dasse sior’Agnese? NICOLETTO Oh sior’Agnese! (*vergognandosi*) [nel senso: *Sior’Agnese è troppo!*] AGNESE Mi donca no me toressi? NICOLETTO Mi sì che la torave. (*piano ad Agnese*) AGNESE Oe, l’ha dito de sì, che el me torave. (*a Barbara, ridendo*) NICOLETTO Oh, subito la ghe lo va a dir». Se si guardano i fatti, la buona madre, con l’aiuto di Agnese, ha veramente fatto la felicità del figlio, facendolo diventare, da putto, uomo, o almeno consentendogli di poter recitare, nella sua fantasia, la parte dell’uomo: «Son maridà. Son omo, son maridà. (*saltando*)» (scena ultima). Le attrici non devono avere nessun dubbio sulla bontà delle loro azioni e del risultato; qualche dubbio potrebbero averlo, se mai, le signore in sala, ripensando ai due atti già rappresentati *e ai secoli* che sarebbero successi al Settecento.

Eppure, anche questo lieto fine perfetto aveva preteso il sacrificio di una vittima, sia pure virtuale, l’inesistente Nicoletto dei suoi sogni.

Quando Nicoletto, mandato dalla madre , entra in scena per incontrarsi con Agnese (III, 15), sulle sue deboli spalle infantili è già stato scaricato il peso della rovina familiare; una vera crudeltà, perché Nicoletto non sa nulla del matrimonio combinato a sua insaputa, e quindi, tanto meno, del matrimonio che ha rischiato di mandare a monte con la sua cattiva condotta; e addirittura non sa che la crisi è ormai risolta, perché siora Barbara non dubita della buona disposizione della vedova: «(De diana!

¹⁰⁵ B.ANGLANI, *op.cit.*, p 107.

la ghe xe incocalia. Ma la xe una gran providenza!)» (III,13): un *da sé* cinicamente femminile, da donna a donna.

La scena tra Agnese e Nicoletto tocca vari tasti della comicità, da quella “bassa” di Nicoletto che non ha mangiato ed interpreta le *avances* amorose di Agnese come un invito a cena; a quella tradizionale degli equivoci, quando Nicoletto, che ha sintetizzato la volontà della madre nell’ordine di non sposarsi, mette in imbarazzo la povera Agnese, che di nozze vorrebbe parlare - «Oh, che no i me parla mai più de maridarme, che no me marido gnanca se i me liga co le caene.» - ; a quella “tragica” dell’ingannato Nicoletto che si accusa di essere stato causa di una tragedia, e ne subisce il castigo come “cancellazione” di sé stesso:

AGNESE ... Donca no ve volè più maridar?

NICOLETTO Siora no, ghe digo.

AGNESE Mo per cossa?

NICOLETTO Perché m’arecordo che m’ha dito siora madre, che son un povero puto, che no gh’ho gnente a sto mondo, che no me posso mantegnir mi; la varda po se poderò mantegnir la muggier.

«(Vardè cossa che fa una correzion a tempo.)», commenta Agnese, rassicurata che avrà un marito obbediente. Agnese non può capire come Nicoletto abbia potuto traviarsi con “una Daniela”, quando avrebbe potuto aspirare ad “una Agnese”; e Nicoletto è d’accordo: «No so gnanca mi», pronto a rinnegare il suo amore: «De dia! se la vedo, scampo tre mia lontan». Il mondo immaginario di Nicoletto si è dissolto in “faloppe” senza cittadinanza nel ben ordinato mondo della realtà: «AGNESE Ma ghe volevi ben però. NICOLETTO Oh ben! gh’aveva gusto de divertirme, andava là qualche oretta. Ghe contava de le faloppe».

Può darsi che altre “faloppe” sacrificate al lieto fine si trovino nelle “buone” commedie goldoniane. Nel *Sior Toderò brontolon* c’è un Nicoletto che ha una storia speculare rispetto a quella del suo omonimo de *La buona madre*. Nell’una e nell’altra ci sono una madre ed una vedova che decidono della sorte dei putti. Nella *Buona madre* l’infantile amoreggiare di Nicoletto è troncato dalle nozze da lui inimmaginabili con la ricca vedova Agnese; nel *Toderò*, l’immaturo Nicoletto è obbligato a sposarsi con la servetta, compagna dei primi giochi amorosi. Le azioni condotte a termine dalle quattro donne sono dunque opposte, ma hanno lo stesso fine, impedire perniciose *mésalliances*, salvaguardare il decoro delle famiglie. L’uno e l’altro Nicoletto devono rinunciare ai loro sogni di grandezza: quelli più prosaici, ma più fondati, di Nicoletto nel *Toderò*: «E no dormirò più co sior pare, e mi gh’averò la camera tutta per mi, e lu l’anderà a dormir in mezzà, e mi gh’averò la novizza, e i me vestirà pulito, e anderò fora de casa quando che vorrò mi. (*gloriandosi di tutto questo*) » (III,4); e quelli infondati e poetici di Nicoletto nella *Buona madre*: «NICOLETTO Crédela che no gh’abbia bezzì? Se la vedesse quanti che ghe n’ho a casa! LODOVICA E indosso no ghe ne portè? NICOLETTO No ghe ne porto, perché son troppo ladin; gh’ho le man sbuse. Co ghe n’ho, no i xe mii. Se i me ne

domanda, no me posso tegnir. Averò d'aver o tre o quatto mille ducati de bezzi imprestai» (III, 1)¹⁰⁶.

Faloppe destinate a rimanere sospese a mezz' aria nel Limbo dei “non battezzati”.

A.M. 31, 12, 2000

¹⁰⁶ Basta, recitando, un “fiato” prima di «a casa» e di «imprestai», in risposta a occhiate di Lodovica, per togliere ogni credito ai capitali di Nicoletto.