

RASSEGNA EUROPEA  
DI LETTERATURA  
ITALIANA

© Copyright by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*

*Fondatore*

Michelangelo Picone

*Direzione*

Johannes Bartuschat (*Zürich*)

*Comitato d'onore*

Pieter De Meijer (*Amsterdam*) · Bodo Guthmüller (*Marburg*)  
Claude Perrus (*Paris*) · Antonio Stäuble (*Lausanne*) · Karlheinz Stierle (*Konstanz*)  
Francesco Tateo (*Bari*)

*Comitato scientifico*

Rosend Arqués (*Barcelona*) · Zygmunt G. Baranski (*Cambridge*) · John C. Barnes (*Dublin*)  
Tatiana Crivelli (*Zürich*) · Ronald de Rooij (*Amsterdam*) · Walter Geerts (*Antwerpen*)  
Peter Kuon (*Salzburg*) · Roberto Loporatti (*Genève*) · Martin McLaughlin (*Oxford*)  
Franco Musarra (*Leuven*) · Stefano Prandi (*Bern*) · Piotr Salwa (*Warszawa*)  
Jon Usher (*Edinburgh*) · Winfried Wehle (*Eichstätt*)

*Segreteria di redazione*

Rosa Pittorino (*Zürich*)

I collaboratori sono pregati di inviare copia del loro contributo per attachment  
al seguente indirizzo e-mail:  
[segrlettit@rom.uzh.ch](mailto:segrlettit@rom.uzh.ch)

*Rivista semestrale*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 37 del 30 ottobre 2007  
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

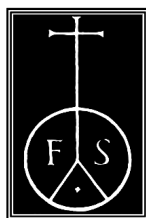
«Rassegna europea di letteratura italiana» is an International Peer-Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

RASSEGNA EUROPEA  
DI LETTERATURA  
ITALIANA

45-46

2015



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXVII

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

*Amministrazione e abbonamenti*

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. \*\*39 050542332, fax \*\*39 050574888, fse@libraweb.net  
*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net  
*Uffici di Roma:* Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Print and/or Online official subscription rates are available  
at Publisher's web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

\*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, *academia.edu*, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, *academia.edu*, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2017 by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*  
*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale,*  
*Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,*  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

ISSN 1122-5580

ISSN ELETTRONICO 1824-6818

## SOMMARIO

ILARIA TUFANO, *Ricordo di Selene Sarteschi* 9

### SAGGI

FRANCA STROLOGO, *Paladini, cantastorie e manoscritti: la circolazione della materia carolingia a Firenze fra Medioevo e Rinascimento* 15

ANNALISA PERROTTA, *La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano* 39

LUCA WILLI, *Eredità satiriche nella trattatistica comportamentale: la maschera di Giovenale e il vecchio idiota del Galateo* 61

MARTINA ALBERTINI, *Elementi per un'analisi del Carminum liber di Giovanni Della Casa* 89

CLAIRE LESAGE, *De l'artifice et de quelques notions-clés dans les «Vies» de Giorgio Vasari* 119

ANTONELLA DEL GATTO, *Realismo e mimesi spaziale in commedia: da Carlo Goldoni a Eduardo De Filippo* 133

ALBERTO COMPARINI, *Filosofia e conoscenza nelle Parole (1939) di Antonia Pozzi* 151

FABIO JERMINI, *Il fatto inessenziale e necessario. Lettura di La posizione di Milo de Angelis* 175

### NOTE E DISCUSSIONI

JOHN MONFASANI, *Jeroen De Keyser e Francesco Filelfo* 189

ANNALISA IZZO, *Tra credito e critica. Note e immagini in margine al libro di Christian Rivoletti, Ariosto e l'ironia della finzione* 193

### RECENSIONI

FOSCA MARIANI ZINI, *La Pensée de Ficin. Itinéraires néoplatoniciens* (Steffen Schneider) 207

*L'antica fiamma. Incroci di metodi e intertestualità per Roberto Mercuri*, a cura di A. Montefusco, R. Zanni (Gaia Tomazzoli) 209

Abstracts 213

Norme redazionali della casa editrice 217

# REALISMO E MIMESI SPAZIALE IN COMMEDIA: DA CARLO GOLDONI A EDUARDO DE FILIPPO

ANTONELLA DEL GATTO

NELLA sua riflessione sull'umorismo, Luigi Pirandello pone implicitamente il problema del rapporto tanto con il lettore ideale (affetto da predisposizione umoristica) quanto con quello reale. È un fatto che i due lettori, per loro stessa natura, non sono sullo stesso piano: cosicché, se verso il primo egli ripone una fiducia incondizionata, lo stesso non si può dire che faccia nei confronti del secondo. Il lettore reale a cui pensa Pirandello è ancora succube della maniera tradizionale di intendere il teatro; è educato a prendere alla lettera il messaggio veicolato dal testo, a considerare la rappresentazione come mimesi di una realtà in cui è possibile rintracciare il buono e il cattivo, il falso e il vero, il bene e il male: è il pubblico che fischia la prima dei *Sei personaggi*, che non capisce il gioco delle parti, che sente estranee tanto la visione quanto la struttura testuale umoristiche, e che va perciò educato, seguito, instradato, tramite le numerose annotazioni didascaliche, messe in bocca a taluni personaggi, che suggeriscono la prospettiva critica da cui leggere il testo. Al di là, e forse anche in virtù, delle più macroscopiche innovazioni spettacolari (rottura della quarta parete, livelli moltiplicati di teatro nel teatro, abbattimento di certe convenzioni come il calare del sipario a fine atto) l'autore si premunisce in tutti i modi perché sia chiaro al pubblico in che direzione vada orientata la ricezione: di qui la presenza di personaggi-maschera, più che dell'autore, proprio del lettore ideale, come Laudisi in *Così è (se vi pare)*, incarnazione scenica di una specie di coscienza critica *super partes*, che sta sostanzialmente fuori dal dramma e tenta continuamente di insinuare il dubbio nello spettatore in merito alla presunta ricerca della verità. Egli apre la commedia, passeggiando irritato nel salotto e dimostrando così già il suo disappunto rispetto alla scena che si sta per recitare:

*Laudisi.* Mi sembrate impazziti tutti quanti!<sup>1</sup>

E, in seguito all'invito della nipote Dina ad andar via, risponde:

*Laudisi.* No, perché? Mi diverto a sentirvi parlare. Me ne starò zitto, non dubitate. Tutt'al più farò tra me e me qualche risata; e se me ne scapperà qualcuna forte, mi scuserete.

(II 2)<sup>2</sup>

Il suo è il riso distaccato e beffardo di chi sa che non si può sfuggire al «meraviglioso supplizio di aver davanti, accanto, qua il fantasma e qua la realtà, e di non distinguerli l'uno dall'altra» (II, 1); di chi osserva lo svolgersi di un copione già scritto, che conduce ineluttabilmente alla scoperta dell'assenza di ogni certezza e di ogni veri-

Antonella Del Gatto, Università di Chieti, adelgatto@unich.it

<sup>1</sup> Citiamo da L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, in IDEM, *Teatro*, Milano, BUR, 2007, p. 130.

<sup>2</sup> Ivi, p. 135.

tà. Le vicende si svolgono secondo i dettami dello spirito borghese, avvolgendosi in una spirale di insensatezza, che agli occhi di Laudisi appare inevitabile e connaturata agli eventi: la struttura umoristica del testo, fatta da lui oggetto di costanti riflessioni critiche, è rilevata continuamente e teorizzata ad un livello metadrammatico, apparendo a tratti quasi una sovrastruttura imposta dall'esterno.

Quel riso, trasferito sulla bocca dei personaggi di Eduardo De Filippo, si fa, oltre che amaro, indulgente e commosso: i personaggi eduardiani non sono mai fuori dalla storia rappresentata; l'umorismo è totalmente incarnato in essi, nella loro vita, nelle loro scelte, nelle loro perplessità. Eduardo ha alle spalle tutta l'esperienza innovativa di Pirandello, può contare su un pubblico abituato ai meccanismi umoristici della doppia faccia della medaglia, anzi su un pubblico che ha talmente introiettato quei meccanismi da tendere spontaneamente alla doppia lettura del testo, alla moltiplicazione dei punti di vista. In altre parole, il processo umoristico è capovolto: si dà per scontata quella competenza dello spettatore che in Pirandello non è scontata: autore attore e spettatore sono completamente fusi con la dimensione mimetica e mediatica della scena. Lo sdoppiamento del reale, ovvero il pirandelliano sentimento del contrario, non è più un punto d'arrivo ma di partenza: si parte da una mimesi complessa e duplicata, talvolta anatomizzata con quella crudezza tipica dell'umorismo, e si arriva alla realtà ricostituita in una visione di parte ma sempre molto umana e partecipata. Ma in questo giro di boa l'umoristico realismo di Eduardo finisce per ricongiungersi fatalmente al rivoluzionario realismo goldoniano, recuperando di fatto alcune caratteristiche (e alcuni insegnamenti) di quello che, come lui, fu uomo di teatro a 360 gradi, nel senso che considerò il teatro come uno spazio concreto e vero in cui vivere, speculare anche se alternativo rispetto al mondo reale: e non è un caso – come ricorderemo a breve – che negli stessi anni Giorgio Strehler metta in atto (e in scena) la sua personalissima e attualizzante rilettura in chiave realistica del veneziano.

Ne *L'arte della commedia*, rappresentata per la prima volta nel 1965 al San Ferdinando di Napoli, una specie di manifesto poetico ispirato al nucleo compositivo dei *Sei personaggi*, Eduardo ribadisce due precetti fondamentali che Goldoni aveva chiaramente espresso ne *Il teatro comico* (anch'esso un manifesto in forma di commedia, e a sua volta antecedente metadrammatico dei *Sei personaggi*): l'utilità del teatro<sup>1</sup> e la naturalezza della recitazione.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «La commedia l'è stata inventada per corregger i vizi e metter in ridicolo i cattivi costumi. [...] Adesso che se torna a pescar le commedie nel *mare magnum* della natura, i omeni se sente a bisegar in tel cor, e investindose della passion o del carattere che se rappresenta, i sa discerner se la passion sia ben sostegnuda, se el carattere sia ben condotto e osservà.» (*Il teatro comico*, II 1). Per le citazioni goldoniane, quando disponibili, si citano le edizioni critiche delle commedie realizzate per l'Edizione nazionale delle opere di Carlo Goldoni (Venezia, Marsilio, 1993): *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, con introduzione di G. Strehler, 1993; *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. Pizzamiglio, 1993; *La bottega del caffè*, a cura di R. Turchi, 1994; *L'uomo prudente*, a cura di P. Vescovo, 2001; *Le donne curiose*, a cura di A. Di Ricco, 2001; *La vedova scaltra*, a cura di L. Sannia Nowé, 2004; *Trilogia della villeggiatura*, a cura di F. Fido, nota sulla fortuna di M. Bordin, 2005. Altrimenti si cita da C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-56.

<sup>2</sup> «Recitate piuttosto adagio, ma non troppo, e nelle parti di forza caricate la voce, e accelerate più del solito le parole. Guardatevi sopra tutto dalla cantilena e dalla declamazione, ma recitate naturalmente, come se parlaste, mentre essendo la commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello che è verisimile. Circa al gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola. Gestite per lo

Tutto è giocato sull'impossibilità di distinguere il vero dal falso: ma non in merito al dramma di cui sono portatori i personaggi, come accade nella commedia di Pirandello, bensì proprio sull'identità delle persone (i personaggi del dramma rappresentato) rispetto agli attori che li interpretano in sequenze di teatro nel teatro che si sostituiscono alla rappresentazione di primo grado. I personaggi interpretati dagli attori sono reali nel momento in cui agiscono in scena, la loro realtà dipende da quello che chiedono e non da altro, non sono «personaggi in cerca d'autore» ma «attori in cerca di autorità»:

*De Caro.* Li mandi pure questi "Personaggi in cerca di autore", troveranno buona accoglienza. *Campese.* No, Eccellenza. Pirandello non c'entra niente: noi non abbiamo trattato il problema dell'essere o del parere. Se mi deciderò a mandare i miei attori qua sopra, lo farò allo scopo di stabilire se il teatro svolge una funzione utile al proprio paese o no. Non saranno personaggi in cerca di autore ma attori in cerca di autorità. La saluto, Eccellenza, buona giornata e stia attento. (*Esce*).

(I, p. 267)<sup>1</sup>

La "scrittura scenica" di Eduardo, come la sua recitazione, si basa sull'idea incrollabile che tra attore e personaggio esista una sostanziale inscindibilità (e si pensi invece alle riserve di Pirandello verso il ruolo dell'attore). Lo spazio relazionale tra spettatore e personaggio è pertanto sempre uno spazio intermedio, dove fortissima è la coscienza della mediazione dell'attore: tutta la macchina teatrale vive della forza della rappresentazione: «puoi far teatro solo se tu sei teatro perché il teatro nasce dal teatro».<sup>2</sup>

L'attore recita in uno spazio concreto, che vale in senso proprio e non solo metaforico, e che dunque nella sua materialità svolge un ruolo fondamentale, al di là della scenografia, o meglio in fusione con essa. La scena perfora il palcoscenico con piccoli spazi, che suggeriscono allo spettatore fin dall'alzata del sipario la presenza di un altro punto di vista, o di altri punti di vista, all'interno della rappresentazione. Il protagonista di *Napoli milionaria* (rappresentata per la prima volta al San Carlo di Napoli nel 1945), Gennaro Jovine, dorme in una specie di cameretta isolata con un tramezzo dal resto della casa:

O vascio 'e donn'Amalia Jovine. Enorme stanzone lercio e affumicato. [...] In fondo a destra un tramezzo costruito con materiali di fortuna che, guadagnando l'angolo, forma una specie di cameretta rettangolare angusta: nell'interno di essa vi sarà, oltre a uno strapuntino per una sola persona, tutto quanto serve al conforto di una minuscola e ridicola camera da letto.

(I, p. 17)

più colla dritta, e poche volte colla sinistra, e avvertite di non moverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, una esclamazione lo richiedesse.» (*Il teatro comico*, III 3).

<sup>1</sup> Le citazioni dalle commedie di Eduardo sono tratte dai volumi *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, Torino, Einaudi, 2 voll., 1995. Si indicherà l'atto (o il tempo) seguito dal numero della pagina.

<sup>2</sup> Cfr. E. DE FILIPPO, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Quarantotti De Filippo, Milano, Bompiani, 1985, p. 146. Questo è il motivo per cui i suoi personaggi non aggrediscono l'autore, e non vivono nel dualismo novecentesco tra maschera e volto; maschera e volto coincidono grazie alla forza della recitazione; cfr. in proposito le osservazioni di Anna Barsotti in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 231.



È lo spazio vitale tanto del personaggio nel tempo rappresentato quanto dell'attore nel tempo della rappresentazione: è "vascio", ma è anche propriamente palcoscenico. Ed è dentro questo secondo spazio/tempo che si colloca il dialogo intimo e allusivo col pubblico: medesima funzione metadrammatica svolge il balcone di Pasquale Lojacono in *Questi fantasmi*, o quello di Antonio Piscopo in *Sabato, domenica e lunedì*.

Gennaro è attore e spettatore della rappresentazione, come Laudisi in *Così è (se vi pare)*, ma interviene con brevi e timidi contrappunti, sostanzialmente ignorati dagli altri personaggi. Proprio all'inizio della commedia, quando si discute animatamente del caffè che Amalia prepara in casa per gli avventori in competizione con la vicina, una battuta emblematica del figlio Amedeo sancisce la sostanziale estraneità di Gennaro rispetto alla realtà che si stanno costruendo (illusoriamente) i suoi familiari e che degenererà vieppiù nel corso del dramma: «Papà, vuie cierti ccose nun 'e capite... Site 'e n'ata època.» (I, p. 19). Gennaro è fin dall'inizio – nella sua «minuscola e ridicola camera da letto» – spettatore amareggiato di quella realtà, ne prende le distanze, marcate addirittura temporalmente dal figlio (*Appartenete ad un'altra epoca*); ma lo fa con poche parole, senza spiegare le motivazioni: la comunicazione è veicolata soprattutto dai gesti, che accompagnano le omissioni e le sospensioni verbali. Ma soprattutto nel personaggio eduardiano non viene mai meno la partecipazione a quella realtà di cui fa parte e rispetto a cui pure si sente estraneo.

Una forma di realismo, dunque, che scaturisce da un'accurata mimesi dello spazio: un realismo umoristico sicuramente ma anche (o proprio per questo) profondamente umano, che ci riporta alla memoria le commedie, o meglio certe commedie di Goldoni, lette nell'ottica moderna e malinconica di quel regista energico e appassionato che fu Giorgio Strehler. Quest'ultimo, nella sua lunga e quasi ossessiva frequentazione goldoniana (di cui fortunatamente ci ha lasciato testimonianze e riflessioni scritte), ha funzionato un po' come una lente d'ingrandimento necessaria per mettere a fuoco i modi e le sfumature attraverso cui il commediografo veneziano offre al pubblico l'illusione della riproduzione fedele di scene di vita comuni, realissime, pur assurgendo, come accade per tutte le opere d'arte, a significati universali e dunque metaforici. D'altronde, lo stesso si può dire di Cechov:

È il Goldoni osservatore della vita degli uomini, è il Goldoni cantore delle piccole cose "vere" della vita, e in quanto vere, grandi, che mi ha sempre colpito e affascinato. Per esempio, questa sua capacità di farle lievitare in un'atmosfera poetica che non fosse quella di un grigio e semplice e puro realismo. Non c'è niente di meno realistico del *Campiello* e non c'è nulla di più realistico del *Campiello*, come non c'è niente di meno realistico di *Una delle ultime sere di Carnovale*, e nel medesimo tempo non c'è nulla di più vero e più esatto dal punto di vista psicologico. È come Cechov, o diciamo che Cechov è come Goldoni: sono quei grandi che si trovano nel cammino della storia del teatro e spiegano la verità dell'uomo attraverso le loro metafore, che non sono mai la copia esatta del mondo ma sono la metafora del mondo.<sup>1</sup>

Ma il regista non si limita a questa osservazione critica generica. Egli si spinge ad un'analisi minuta e capillare dell'organizzazione spaziotemporale delle commedie

<sup>1</sup> G. STREHLER, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di F. Foradini, Milano, Mursia, 2004, pp. 42-43.

goldoniane, in particolare di quelle che mette in scena – *Arlecchino servitore di due padroni*,<sup>1</sup> *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte* – ma anche *Una delle ultime sere di Carnovale*, oltre ai *Mémoires* che avrebbe tanto voluto rappresentare; ben consapevole, in ciò, che la gestione dello spazio e del tempo dice tutto sul rapporto dello scrittore con la realtà, e sul tipo di realismo che si gioca nel legame tra testo scritto e testo rappresentato:

Certo, un testo lo possiamo sempre leggere, ma leggere è un'altra cosa: leggere il teatro non è come leggere la poesia. Leggere il teatro non richiede l'incontro tra chi legge e la parola scritta; il teatro ha invece bisogno di un gruppo di intermediari, donne e uomini, di altre persone che non appaiono ma che lavorano per il teatro. Necessita di oggetti, di spazi. Noi abbiamo bisogno dei luoghi e delle misure spaziali, dei punti di appoggio; possono essere porte, sedie, cose dipinte, ma dobbiamo definire uno spazio nel quale gli attori, le attrici possano raccontarci non le loro storie, ma le storie di altri, in questo caso, le storie di Goldoni.<sup>2</sup>

È chiaro infatti che rispetto al dinamismo spaziale solo apparente tipico del teatro a lui contemporaneo, Goldoni realizza una ben più consistente sperimentazione in direzione di un vero e proprio rispecchiamento, o meglio di un influsso reciproco tra spazio rappresentato e rappresentazione dei nodi drammatici. Lo spazio goldoniano, movimentato in quadri, tendenzialmente fin dalle prime prove e sempre di più fino all'imponente affresco de *Le baruffe chiozzotte* in cui i personaggi sono tutt'uno con i luoghi rappresentati, non costituisce un semplice sfondo scenico, ma è protagonista della vicenda al pari del nodo drammatico che in esso prende vita.

Seppure la variazione del quadro nel corso della rappresentazione non è un'innovazione goldoniana, in Goldoni risulta decisamente originale il modo in cui il quadro viene utilizzato, ovvero la funzione razionalizzatrice che esso assume in rapporto alla sintassi drammatica: non essendo lo spazio goldoniano il fine della rappresentazione in quanto apparato scenografico, attrattiva occasionale, il quadro è soggetto alla scelta dei nodi drammatici da rappresentare, e vale come sfondo scenico armonizzato con i movimenti dei personaggi. È per questo che non è possibile ravvisare nel teatro goldoniano una regola fissa. La scena può mutare da un esterno ad un interno, o tra diversi interni, o tra diversi esterni, numerose o rare volte: dai numerosi quadri della commedia di carattere, in cui si presenta un tipo dominante ed emblematico (negativo o positivo), come *Le femmine puntigliose*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, alla scena stabile nell'adattamento dal romanzo (ad esempio *La Pamela*) fino a *Una delle ultime sere di carnevale* (1762), che si svolge tutta nella casa di Zamaria, e in cui il quadro cambia solo due volte nella sequenza finale, precisamente in III 9 quando tutti si trovano a tavola per mangiare, e poi in III 13, cioè

<sup>1</sup> Questa commedia merita comunque un discorso a parte (che non affronterò in questa sede), in quanto si può definire come il lavoro teatrale di una vita per il regista, che su di essa affinò le tecniche rappresentative e le riflessioni anche metadrammatiche nei riguardi non solo di Goldoni ma del teatro in generale, recuperando il rapporto con la commedia dell'arte e con un mondo passato che non era giusto dimenticare. Per una ricognizione dettagliata del rapporto di Strehler con l'*Arlecchino* si veda il volume *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la commedia dell'arte*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 2007.

<sup>2</sup> STREHLER, *Intorno a Goldoni*, cit., p. 31 (da «Goldoni e il teatro», testo letto da Strehler in occasione del conferimento della laurea honoris causa presso l'Università Autonoma di Barcellona nel 1995).

all'ultima scena con la «sala illuminata per il ballo». In questo caso è evidente che l'interesse dell'autore è tutto concentrato sul lento svolgimento dialogico dell'azione, che non necessita di cambio di quadro se non quando questo coincide con la risoluzione della commedia, assumendo così anche un valore simbolico: la storia stessa si conclude, d'altronde, proprio con un auspicato cambiamento di luogo, visto che alcuni personaggi decidono di partire per Mosca.

Già nella commedia di carattere con cui veramente si afferma la riforma goldoniana, vale a dire *La vedova scaltra* (1748), la rappresentazione spaziale (come pure le didascalie che riguardano i movimenti dei personaggi) è curata nei particolari:

Camera di locanda con tavola rotonda apparecchiata, sopra cui varie bottiglie di liquori con sottocoppa e bicchieretti, e due tondi con salviette, e candelieri con candele.

(*La vedova scaltra*, I 1)

Lo stesso accade nella *Putta onorata* (1748) i cui cambi di quadri sono numerosi, anche da una strada ad un'altra, in cui si aprono vedute di canali con gondole che arrivano:

Veduta di canale, colla gondola di Tita legata dalla parte opposta alla riva. Vengono nel medesimo tempo due gondole, una condotta da missier Menego Cainello e l'altra da Nane barcaiuolo; e venendo una da una parte e una dall'altra, s'incontrano, e per la ristrettezza del canale, per ragione anco della gondola di Tita, non possono passare, e si fermano. Ciascheduno dei due pretende che l'altro retroceda, e dia luogo.

(*La putta onorata*, II 21)

Tanto che il Folena ha potuto scrivere che qui il Goldoni «allargando in quadri e vedute gli schizzi veneziani degli intermezzi, inaugurava la storia della sua commedia *poissarde*, la linea che conduce ai *Pettegolezzi*, al *Campiello* e alle *Massere*, e anche alle *Baruffe*». <sup>1</sup> In effetti si rivela in questa commedia una viva preoccupazione da parte dell'autore di rappresentare lo spazio quotidiano in sintonia con l'interiorità dei personaggi (e, in seconda istanza, con i ritmi dell'attenzione e con le attese del pubblico), individuando insieme la dimensione temporale più vicina a quella propria del soggetto che la vive in sé con tutte le contraddizioni e le difficoltà del momento contingente. L'impegno del commediografo è tutto teso allo sviluppo della storia: ciò che gli interessa è che lo snodarsi degli avvenimenti rappresentati appaia naturale, e che l'attenzione dello spettatore non venga distolta dal nodo drammatico. È questo il motivo per cui possiamo parlare, a proposito di molte prove goldoniane a partire proprio dalla *Putta onorata*, di una sorta di 'pressione narrativa' che agisce tra le pieghe della scrittura drammatica, e che molta parte ebbe più tardi nella messa a punto della forma romanzesca manzoniana. <sup>2</sup>

Ma la svolta definitiva avviene con *Le baruffe chiozzotte* (1762) e la *Trilogia della villeggiatura* (1761). Le *Baruffe* sono il felice affresco non solo di una classe sociale, dei suoi usi, costumi, debolezze e virtù, ma anche del suo contesto spaziale; tanto da meritarsi nel 1786 anche le lodi di un Goethe spettatore partecipe ed entusiasta, che registra le impressioni del pubblico e l'abilità dell'autore:

<sup>1</sup> G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 167.

<sup>2</sup> Cfr. in proposito il mio saggio *Dalla commedia di Goldoni ai «Promessi sposi»*. *Preliminari*, «Linguistica e Letteratura», 1-2, 2003, pp. 149-169.

In vita mia non ho mai assistito a un'esplosione di gioia come quella a cui si è abbandonato il pubblico nel vedersi riprodotto in modo così naturale. Dal principio alla fine è stato un continuo ridere a crepappele. Bisogna anche dire che gli attori hanno recitato benissimo [...]. Una grande lode merita anche l'autore, che da una cosa da niente ha saputo trarre il divertimento più gustoso. Questo del resto può riuscire solo ad un'artista che viva direttamente in mezzo al suo popolo e, di più, in mezzo a un popolo vitale e gioioso come questo. In ogni caso, l'opera è scritta con maestria.<sup>1</sup>

Nella *Prefazione* Goldoni descrive puntualmente la città di Chioggia e il linguaggio usato dai suoi abitanti, chiarendo anche la propria idea di «commedia popolare»:

Io aveva levato al popolo minuto la frequenza dell'Arlecchino; sentivano parlare della riforma delle commedie, voleano gustarle; ma tutti i caratteri non erano adatti alla loro intelligenza: ed era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù. Ma quest'ultima giustificazione è affatto inutile, poiché a tali Commedie le persone le più nobili, le più gravi e le più delicate si sono divertite egualmente, per la ragione allegata di sopra in francese, che: *tutto quello che è vero, ha il diritto di piacere, e tutto quello ch'è piacevole, ha il diritto di far ridere.*

(*Le Baruffe chiozzotte*, L'autore a chi legge, p. 101)

È una dichiarazione di fede realistica da parte di Goldoni, che Strehler coglie con grande finezza facendola sua e stabilendo una giusta equazione poetica (non sinonimica) tra verità e sincerità, e interpretando quest'ultima in senso profondamente letterario, come espressione della forza artistica dell'autore:

Non ho mai capito perché non si sia voluto, ed in parte ancora non si voglia, accettare il vero significato di questo «onestamente» che riguarda l'unica possibilità e l'unica onestà possibile per l'artista, cioè, «la sincerità». Che cos'è l'onestà dell'artista? La sincerità. Capire il reale, innalzarlo a fatto d'arte, per divertire, cioè per far amare, con sincerità, senza artifici, senza ricorrere ai vari meravigliosi, ma cercando la semplicità, la naturalezza del calore, della partecipazione affettuosa, del destino degli altri, che è il carattere fondamentale del lato creativo. E qual è dunque la filosofia, di cui mi sono servito: «Quella che abbiamo impressa nell'anima, quella che dalla ragione viene insegnata, quella che dalla lettura e dalle osservazioni si perfeziona, quella che infine dalla vera poesia deriva, non già bassa poesia che chiamasi versificazione, ma dalla poesia sublime che consiste nell'immaginare, nell'inventare, nel vestire le favole di allegria, di metafore e di mistero», dice Goldoni.

Questo piccolo pezzo di confessione estetica di Goldoni è di una complessità tremenda, perché da una parte spiega che bisogna partire dal vero, ma il vero soltanto non basta, bisogna innalzarlo, ma innalzarlo con forza poetica per arrivare a immaginare, inventare, a vestire le favole. Le favole sono le trame, le storie di allegorie, di metafora e di mistero.<sup>2</sup>

Non fotografia del reale dunque; ma imitazione letteraria della realtà, effettuata con occhi "poetici" in grado di leggere e di rivelare i livelli metaforici ed enigmatici. Solo in questo senso le *Baruffe* si possono definire profondamente "realistiche".

<sup>1</sup> J. W. GOETHE, *Le baruffe chiozzotte di Goldoni* (1786), in IDEM, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1992, pp. 54-56, p. 55.

<sup>2</sup> STREHLER, *Intorno a Goldoni*, cit., p. 37 (da «Goldoni e il teatro»).

Il primo quadro di questa animata commedia popolare presenta una «strada con casupole», per poi passare (nella scena v) ad una «veduta del canale con barche pescarecce, fra le quali la tartana di Paron Toni» per tornare poco dopo (scena x) alla stessa strada della prima scena; di modo che «la strada è lo spazio privilegiato delle *Baruffe*».<sup>1</sup> La «cancelleria criminale» arriva al II atto, ed è l'unico interno rappresentato, visto che l'interno delle case non viene mai rappresentato poiché la vita si svolge quasi tutta all'esterno: la casa è sinonimo di riparo, di sicurezza, di isolamento, rispetto allo spazio comune esterno che è sinonimo di vita sociale. Basti pensare alle scene di baruffe, che sono puntellate di entrate ed uscite dei personaggi dalle rispettive case, e di inviti minacciosi a tornare a casa o ad uscirne per chi vi si è rifugiato. Si vedano ad esempio le ultime scene del primo atto:

FORTUNATO. Com'ela? Com'ela? Forti, forti, com'ela? ORSETTA. Oe! Custion. CHECCA. Custion? Poveretta mi! (*corre in casa*) LIBERA. Inspiritai, fermeve. BEPPO. Per causa vostra. (*alle donne*) [...] PASQUA. In casa, fradello, in casa (*spingendo Beppo*) TONI. Stè ferma. PASQUA. In casa, ve digo, in casa. (*lo fa entrare in casa con lei*) BEPPO. Lasseme stare (*a Lucietta*) LUCIETTA. Va drento, te digo, matto; va drento. (*lo fa entrare con lei. Serrano la porta*) TOFFOLO. Baroni, sassini, vegni fuora se gh'avè coraggio. ORSETTA. Va in malora (*a Toffolo*)

(*Le Baruffe chiozzotte*, I 12)

Anche il tempo, conseguentemente, risente di tale perfetta e movimentata armonia scenica. L'organizzazione temporale dipende in larga parte da due fattori: 1) dalla codificazione spaziale; nel senso che, in linea di massima, quanto più consistente è la distanza tra i luoghi rappresentati e quanto più frequenti sono i cambi di quadro, tanto più articolata risulta l'elaborazione del tempo rappresentato; 2) dalla quantità e qualità dei nodi drammatici, poiché l'impiego di un tempo più complesso ed esteso coincide con una maggiore quantità di azioni e di personaggi da seguire parallelamente; e per lo più coincide anche con il tipo di azioni da rappresentare. Le *Baruffe*, dunque, pur nel cambio dei quadri, svolgono un tempo rappresentato pressoché corrispondente al tempo della rappresentazione.

Nota e sistematica la riflessione che Strehler dedicò all'unità di tempo nelle *Baruffe*, sostenendo tra le altre cose:

Le *baruffe* senza alcun dubbio si svolgono consequenzialmente. Non c'è soluzione di continuità temporale tra atto e atto, e persino tra scena e scena. Da una scena si passa alla successiva, che si svolge esattamente un tempo più tardi della precedente. Esempio tipico, il finale dell'atto primo: Toffolo minaccia: «sangue de diana, che li voi querelar». Inizio dell'atto secondo: Toffolo entra dal cogitore: «Lustrissimo, vengo a denunciare» ecc. e così anche per il secondo e per il terzo, così per ogni quadro. Goldoni arriva a una perfezione di costruzione per me incredibile. Proprio attraverso la cosa più semplice: raccontando la storia come una sequenza di fatti che egli non investe o sovrappone ma segue nella sua logica naturale, uno dopo l'altro, con le relative conseguenze e conclusioni. Una scena cade nell'altra e questa in quella successiva, come il tempo nel momento dopo, continuamente, senza sosta.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> J. JOLY, *Il luogo scenico del campiello nelle commedie di Goldoni*, «Problemi», XL (1974), pp. 132-137: 137.

<sup>2</sup> G. STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati, attuati*, a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 240-241.

Uno spostamento più consistente, quello di Toffolo che si reca alla cancelleria, è metaforizzato dall'intervallo, che assume pertanto una funzione mimetica molto forte in quanto sottende un tempo realisticamente adeguato allo svolgimento dell'azione interdrammatica che si svolge fuori scena tra gli atti,<sup>1</sup> non mettendo così in discussione la sostanziale continuità del tempo rappresentato.

Franco Fido, a conferma del discorso strehleriano, ha messo in rilievo, in un saggio intitolato «Il tempo del barometro: lettura delle *Baruffe chiozzotte*», come le rare interruzioni temporali della commedia siano compensate da una continuità spaziale molto forte, che permane paradossalmente anche ai cambi di quadro:

Un'altra variazione [del II atto rispetto al primo] riguarda la sospensione provvisoria della baruffa fra le donne nella scena seconda, seguita dal cambiamento di luogo che ci fa vedere i pescatori prima pacificati dal Cogitore Isidoro, poi riportati dalla notizia del nuovo litigio allo stesso grado di eccitazione delle loro mogli, sorelle, novizze, perché possano partecipare tutti insieme all'ultima baruffa: baruffa alla quale gli uomini arrivano spostandosi nello spazio dalla camera alla solita strada, ma attraverso una progressione continua (per cui il loro tempo coincide con quello degli spettatori: scene 14, 15, 16, ecc.), mentre le donne in un certo senso vi stanno già dentro, cioè riprendono a insultarsi dalle finestre prospicienti la strada, sicché in questo caso l'interruzione temporale rappresentata dall'episodio degli uomini col Cogitore in una casa particolare è compensata da una continuità nello spazio.<sup>2</sup>

Si ha l'impressione che Goldoni abbia raggiunto la completa padronanza del rapporto tra le dimensioni spaziale e temporale, nella coscienza ormai acquisita che quanto più realistico, cioè rispettoso dei movimenti (anche interiori) dei personaggi, risulta lo sviluppo della trama (pur sempre in conformità con le convenzioni spettacolari), tanto più forte è l'impatto emotivo che essa provoca, senza alcuna concessione al moralismo o al gioco comico fine a se stesso. È ciò che Goldoni stesso considera semplicità e naturalezza, e Strehler con lui:

Nell'arte, il messaggio, la comunicazione, il senso dell'opera e il suo godimento sono in un rapporto strettamente dialettico. Senza questo rapporto, non esiste arte. La mancata comprensione di questo rapporto ha creato un equivoco sempre più penalizzante per l'opera di Carlo Goldoni. L'equivoco, per esempio, del moralismo, della piacevolezza sempre sorridente, del gioco comico musicale e di tutta la sua teatralità. Queste sono posizioni errate. Se si pensa che nella dedica alla *Donna di governo* si dice: «Il vero non si può nascondere», e ne *I rusteghi*: «Ma più di tutto mi accertai che sopra del meraviglioso la vince nel cuore dell'uomo il semplice ed il naturale».<sup>3</sup>

Il passaggio dal semplice al simbolico è dunque iscritto nella natura stessa dell'opera teatrale goldoniana, nella sua scrittura drammatica, nelle scelte di organizzazione sintattica dello spazio e del tempo della rappresentazione:

<sup>1</sup> Per il valore e la funzione dell'intervallo tra gli atti (o *entracte*) nel teatro europeo settecentesco cfr. P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, in particolare le pp. 17-28 dove si indagano anche le posizioni teoriche dell'Abbé D'Aubignac e di Marmontel.

<sup>2</sup> F. FIDO, *Il tempo del barometro: lettura delle «Baruffe»*, in IDEM, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 162-193: 167.

<sup>3</sup> STREHLER, *Intorno a Goldoni*, cit., p. 37 (da «Goldoni e il teatro»).

Pensate sia un caso che *Le baruffe chiozzotte* si svolgano in un piccolo paese di mare, vicino a Venezia, dove la gente continua a litigare e continua ad amarsi, non amarsi, capirsi, non capirsi, dove tutto è incerto? No, tutto questo mobilitarsi si svolge stranamente in un giorno, in una città completamente avvolta dal mare, dalla natura, dal vento, e voi capite che questa è una simbologia: una piccola isola come Mondo in cui gli uomini vivono la nostra vita, sempre fatta di incertezza. Ci sarà sempre una lite, ci sarà sempre un'incomprensione, ci sarà sempre un incontro d'amore, ci sarà sempre una persona che non capiremo.

Ci sarà sempre tutto quello che c'è nelle *Baruffe chiozzotte*: la variabilità eterna degli animi umani che si amano, non si amano, si capiscono, si vogliono bene, non si vogliono bene, senza mai fine. In Goldoni esiste sempre una grande proiezione simbolica del destino dell'uomo. Ecco perché il piccolo Goldoni che parla di questa corallità dell'uomo, che parla con la gente dell'uomo nella sua verità, a poco a poco finisce per innalzare queste piccole verità alle soglie dell'universalità. Gozzi e gli altri nemici del Goldoni non capirono assolutamente niente di tutto ciò. Dicevano che copiava la verità, stenografava il dialogo della povera gente e che la sua non era poesia. Questo è il segreto, il mistero e il grande senso della riforma: è la creazione del primo grande teatro nazionalpopolare italiano.<sup>1</sup>

Fin dalle prove più antiche, del resto, la direzione di marcia appare chiara. Si pensi all'*Uomo prudente* (1748), in cui l'indicazione relativa al quadro scenico non riguarda solo il suo cambiamento bensì anche il suo permanere: la didascalia tocca cioè soprattutto il livello della scrittura, e oserei dire della narrazione, restando abbastanza trascurabile per la messa in scena:

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Notte. Camera di Beatrice, con tre tavolini e sedie, candelieri con candele accese, e sei tazze di tè.

[...]

SCENA OTTAVA

Segue notte. Camera di Beatrice con tavolino e lumi.

(*L'uomo prudente*, I 1)

L'impegno del commediografo è tutto focalizzato sullo sviluppo della storia. Ciò che gli interessa è che lo snodarsi degli avvenimenti rappresentati appaia naturale e coerente, e che l'attenzione dello spettatore non venga distolta dal nodo drammatico e condotta su fattori secondari di genere esclusivamente spettacolare: Goldoni vuole che si veda sul palcoscenico solo ciò che ci si aspetta di vedere in base all'evolversi dell'intreccio e ai movimenti dei personaggi. Perché ciò possa accadere, il trasporto della rappresentazione da un luogo all'altro all'interno dell'atto deve avvenire in modi non bruschi; da qui il bisogno di rendere credibile il passaggio, per mezzo di opportune didascalie implicite (oltre che esplicite), che non rivelano mai consistenti tagli di tempo. Ad esempio, mi pare che non si verifichi mai in Goldoni un passaggio degli stessi personaggi da un luogo all'altro interamente metaforizzato dal cambio di quadro, come avviene invece nel caso dell'*Erede fortunato* dell'abate Chiari, in cui i protagonisti D'Estival, di Bissi e la Valliere passano da una camera all'altra della casa da IV 9 a IV 10.

<sup>1</sup> Ivi, p. 38.

Così pure non risultano, nelle commedie goldoniane, plateali sovrapposizioni temporali, anche se spesso porzioni minime di tempo possono essere stralciate e un'impressione di simultaneità d'azione può sussistere. Ma, ripeto, il tutto avviene in forma sempre molto misurata, e non è mai sostanzialmente disatteso il criterio della verosimiglianza, che spesso è salvaguardato da una programmata ambiguità delle indicazioni. Si veda un caso come questo tratto dalle *Donne curiose* (1753), dove da una parte Ottavio si intrattiene con i suoi amici nel luogo di ritrovo segreto (1 1-3), e dall'altra la moglie Beatrice lo aspetta a casa (1 4):

PANTALONE. Sali, patroni, che xe sonà mezzo zorno? FLORINDO. È ora che ce ne andiamo. OTTAVIO. Florindo, volete venire a pranzo con me? FLORINDO. Riceverò le vostre grazie.

(*Le donne curiose*, 1 2)

[...]

BEATRICE. Ecco qui al solito. È un'ora che è sonato mezzogiorno, e il mio signor consorte non torna a casa.

(*Le donne curiose*, 1 4)

Goldoni indica qui, tramite la didascalia implicita di Beatrice, un lasso di tempo sufficientemente ampio («un'ora») che può contemplare entrambe le possibilità: tanto la simultaneità quanto la successione temporale. Ben quattro scene coprono infatti lo spostamento di Ottavio dal luogo d'incontro dell'inizio a casa (dove arriva in 1 7), di cui tre dopo il cambio di quadro; e dunque non è improprio supporre che i dialoghi tra Ottavio ed i suoi amici da una parte, e tra Beatrice e le sue amiche dall'altra, si svolgano contemporaneamente; come se, nel passaggio da un quadro all'altro, si dicesse: «Intanto a casa di Ottavio...».

In occasione dell'allestimento della *Trilogia della villeggiatura* (che aprì la stagione 1954-55 del *Piccolo*), Strehler studiò e individuò altresì la funzione strategica dei monologhi goldoniani in relazione alla mimesi spaziotemporale: essi svolgono sovente un ufficio di raccordo o di collegamento tra le scene, e sono necessari per coprire tempi morti o azioni di altri personaggi fuori scena; mentre altre volte appaiono ridondanti ed inopportuni allo spettatore moderno. Riconoscendo dunque i casi di effettiva funzione sintattica del monologo, il regista notò che spesso un monologo con valore semplicemente progettuale o morale (e dunque sostanzialmente superfluo), posto a fine quadro, è presente anche in commedie in cui l'alternanza dei quadri si svolge con naturalezza e consequenzialità, come ad esempio in una commedia condotta con estrema attenzione all'aspetto temporale, nel senso che mai il cambio di quadro copre un lasso di tempo troppo ampio o troppo breve in rapporto alle azioni dei personaggi: ci riferiamo alle *Smanie per la villeggiatura*, prima parte della saga borghese dedicata al tema della villeggiatura. Si veda la scena di Vittoria nel secondo atto, quando la ragazza in solitudine fa il punto sulla situazione e allo stesso tempo progetta il da farsi, prima che l'azione si sposti in casa di Filippo:

SCENA SESTA

Vittoria sola

Ma! La cosa è così pur troppo. Quando si è sul candeliere, quando si è sul piede di seguitare il gran mondo, una volta che non si possa, si attirano gli scherni e le derisioni. Bisognerebbe non aver principiato. Oh! Costa molto il dover discendere. Io non ho tanta virtù che basti. Sono in un'afflizione grandissima, e il mio maggior tormento è l'invidia. Se le altre non



andassero in villa, non ci sarebbe pericolo ch'io mi rammaricassi per non andarvi. Ma chi sa mai, se Giacinta ci vada o non ci vada? Ella mi sta sul cuore più delle altre. Vo' assicurarmene, lo vo' sapere di certo. Vo' andar io medesima a ritrovarla. Dica mio fratello quel che sa dire. Questa curiosità vo' cavarmela. Nasca quel che sa nascere, vo' soddisfarmi. Son donna, son giovane. Mi hanno sempre lasciato fare a mio modo, ed è difficile tutt'ad un tratto farmi cambiar costume, farmi cambiare temperamento. (*parte*)

(*Le smanie per la villeggiatura*, II 6)

Appare evidente in questo caso come la funzione del monologo sia sintatticamente irrilevante in rapporto allo svolgimento temporale delle azioni, poiché esso assume un valore di didascalia implicita, fornendo indicazioni sullo stato d'animo e sulle intenzioni del personaggio, e risultando perciò piuttosto ridondante rispetto ai dialoghi dai quali gli spettatori dovrebbero essere in grado di dedurre ciò che il monologo esplicita. Ma probabilmente tale esplicitazione era resa a quel tempo necessaria dalla pigrizia tanto degli attori, spesso schiavi dei propri ruoli e delle proprie espressioni fisse e dunque portati ad assumerle meccanicamente, quanto degli spettatori poco abituati a colmare mentalmente pause e silenzi sulla scena.<sup>1</sup> Ed infatti, nella sua messa in scena della *Trilogia*, Strehler – al fine di rappresentare in un'unica serata le tre commedie come se si trattasse di una sola – poté tagliare proprio questo genere di monologhi e di “a parte” senza interferire troppo con la sostanza dell'opera, «considerando la fluttuazione della drammaturgia da Goldoni ad oggi».<sup>2</sup>

Proprio in virtù della decisione, del tutto legittima, di rappresentare le tre commedie in una, il regista dovette compiere uno studio sulla sintassi spaziotemporale dei testi estremamente accurata, che lo portò a concludere che «la *Trilogia* rappresenta un punto molto alto nella drammaturgia goldoniana borghese»,<sup>3</sup> ma soprattutto dovette operare un'attualizzazione delle forme mimetiche e delle scelte sintattiche che lo fece molto riflettere sul concetto di realismo goldoniano:

Goldoni nella sua ambientazione temporale, nelle sue possibilità stilistiche e teatrali, ha scritto la *Trilogia* con un'intuizione, con un intendimento assolutamente realistici. [...] Cosa significa trasporre questa commedia in un tempo recente? Significa cercare di interpretare questa storia, questo testo, attraverso la nostra storia e la nostra concezione della vita, per ritrovarne la realtà.<sup>4</sup>

Dal presupposto realistico della commedia si sviluppa anche l'interpretazione ideologica strehleriana: Goldoni sta per andare in Francia e qualche anno dopo scoppia la Rivoluzione francese; la *Trilogia* rappresenta perciò un mondo alle soglie di una profonda crisi, alla fine di un periodo storico e all'inizio di un altro. È una commedia della decadenza, e ciò si rispecchia in ogni atto e in ogni parola dei personaggi, e in ogni scelta spaziale tesa a rappresentare una psicologia tipica di un'epoca e, proprio per questo, universale. Infatti ciò che colpisce Strehler:

<sup>1</sup> Cfr. in proposito le opportune osservazioni di L. LUNARI, *Dall'abate Chiari a Giorgio Strehler*, in C. GOLDONI, *Il campiello*, Milano, BUR, 2000, pp. 13-37; in particolare si vedano le pp. 34-35.

<sup>2</sup> G. STREHLER, *La «Trilogia della villeggiatura» di Goldoni*, in C. GOLDONI, *Trilogia della villeggiatura*, Milano, BUR, 2000, pp. 343-347: 346.

<sup>3</sup> STREHLER, *Intorno a Goldoni*, cit., p. 144 (da un colloquio avuto con Arturo Lazzari nella stagione 1974-75).

<sup>4</sup> Ivi, p. 145.

È la sua capacità – grande avvenimento che è solo della poesia – di dilatare l'avventura quotidiana nella storia, di diventare al tempo stesso fatto reale e simbolico, costume di un momento e vita di sempre.<sup>1</sup>

La casa borghese qui fa da sfondo alle vicende grottesche di personaggi «di un rango civile, non nobile e non ricco; poiché i nobili e ricchi sono autorizzati dal grado e dalla fortuna a fare qualche cosa di più degli altri. L'ambizione de' piccioli vuol figurare coi grandi, e questo è il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se fia possibile» (*Trilogia, L'autore a chi legge*, p. 41). Ma il ridicolo si accompagna al malinconico, tanto che gli spazi spesso vivono una vita autonoma rispetto ai personaggi; si nota un certo distacco tra i luoghi rappresentati e chi li abita, come se aleggiasse su tutto «qualcosa che muore in silenzio, qualcosa che si rassegna dolcemente, che accetta il male delle cose, della vita».<sup>2</sup>

La più complessa spazialmente delle tre commedie, è la seconda, *Le avventure della villeggiatura*, poiché presenta gli spazi aperti della campagna alternati all'interno delle case. E bisogna dire che in questa commedia anche gli spazi chiusi mantengono un costante contatto con l'esterno, o potremmo dire col fuori scena, anche se non descritto ma solo intuibile al di là della casa rappresentata, come già all'inizio della commedia:

ATTO I

SCENA PRIMA

Sala terrena in casa di Filippo, con tavolini da gioco, sedie, canapè, etc. Gran porta aperta nel fondo, per dove si passa nel giardino.

(*Le avventure della villeggiatura*, I 1)

E il riferimento al giardino compare subito nel discorso di Brigida che racconta il suo risveglio a Paolino:

BRIGIDA. [...] A giorno la padrona mi ha fatto chiamare; mi sono alzata, l'ho spogliata, l'ho messa a letto, ho serrata la camera, e mi sono bravamente vestita. Ho fatto una passeggiata in giardino, ho raccolto i miei gelsomini, e ho goduto il maggior piacere di questo mondo.

(*Le avventure della villeggiatura*, I 1)

Così lo spazio esterno si configura come un punto di sfogo, soprattutto per la servitù, che pare goderne più dei padroni che fanno in campagna la stessa vita che fanno in città. Diventa, il giardino, anche il luogo del pettegolezzo (e sintatticamente a volte del recupero di fatti accaduti all'interno delle case ma non rappresentati) o la meta della servitù quando in casa c'è gente. Agli interni delle case, dunque, si alternano nella rappresentazione gli spazi aperti del «boschetto» di I 1, in cui Brigida e Paolino (i servitori) spettegolano sui loro padroni recuperando implicitamente gli antefatti della vicenda, e della «campagna con bottega di caffè e qualche casa. Due o tre panche per comodo di quelli che vanno al caffè, situate bene» di III 10.

Le altre due commedie della Trilogia, *Le smanie per la villeggiatura* e *Il ritorno dalla villeggiatura*, presentano invece la medesima struttura spaziale, più rigida dell'altra,

<sup>1</sup> Ivi, p. 157 (dal Programma di sala per la *Trilogia* nella stagione 1954-55).

<sup>2</sup> Ivi, p. 149 (da «*La Trilogia della villeggiatura*: uno spettacolo goldoniano»).

che alterna lo spazio della casa di Filippo a quello della casa di Leonardo, come anticipato nella tavola dei personaggi. In entrambe queste commedie il cambio d'atto coincide sempre con il cambio di quadro, e di solito l'intervallo copre lo spostamento di un personaggio dall'una all'altra casa. Il movimento, come intuisce Strehler, è piuttosto trasferito all'interiorità dei personaggi, la cui forza mimetica e realistica sta nell'aver introiettato un tempo ed uno spazio definiti ma anche storici ed emblematici, che agiscono dentro di loro come un motore dell'azione. In virtù di questa fusione con l'ambiente, i personaggi goldoniani, mai statici, riescono a trasmettere un potente sentimento di partecipazione e di vitalità allo spettatore, regalando l'illusione di un mondo vivo e comunicante, in continua evoluzione:

Goldoni mi ha insegnato che la vita è sorprendente, che non bisogna mai aspettarsi le cose immutabili, perché nella vita tutto cambia: mai nessuno è cattivo fino in fondo, mai nessuno è buono fino in fondo. Occorre sempre vivere con estrema attenzione, con estrema comprensione degli altri, perché siamo tutti in movimento, un moto molte volte impercettibile, che ci fa modificare e ci modifica. Goldoni mi ha dato questa sensazione.<sup>1</sup>

Ecco il senso della mimesi goldoniana, in tutta la sua varietà di forme: ed ecco l'eredità che il suo teatro lascia a quello novecentesco. Nelle commedie di De Filippo ritroviamo intatta quella vigorosa lezione drammatica. La realtà, nel teatro di Eduardo, non viene mai messa in discussione nel suo statuto di realtà, seppure ingannevole e fallace: la guerra, la sofferenza, l'imbroglio, il pentimento, la propria coscienza, sono tutte cose molto reali, con le quali bisogna che i protagonisti ad un certo punto facciano i conti. D'altronde, come dicevamo, il contraltare alle tirate riflessive che restano pur sempre centrali nei personaggi di Pirandello è, nelle commedie di Eduardo, la potente gestualità, tutta affidata all'attore, e dunque poco sottolineata ed impartita in didascalia, e che spesso sostituisce le parole. Ad esempio, quando nel terzo atto di *Napoli milionaria* il vicino di casa (ingannato e ridotto alla fame da Amalia durante il periodo in cui Gennaro era stato in guerra) porta la medicina per la bambina malata:

Gennaro lentamente raggiunge il fondo e volge le spalle ai due, come per sottrarsi alla scena. Il dottore segue il dialogo, dando un'occhiata ora ad Amalia, ora a Riccardo. 'O Miezio Prèvete non s'impegna; ha sempre qualche cosa da cercare o nel panciotto o nella tasca dei pantaloni, perché lo si possa ritenere assente.

(III, p. 93)

I personaggi presenti in scena prendono le distanze dall'azione in corso; come dice la didascalia, qualcuno si fa addirittura «assente», il che vuol dire che si annulla come personaggio ma anche come lettore/spettatore del dramma che si sta rappresentando, si trasferisce quasi fuori dal teatro. Il protagonista, dal canto suo, prende sì le distanze dalla scena: troppo dolorosa, troppo cruda da sopportare dall'interno dell'azione; ma si fa spettatore non distante e critico come Laudisi, bensì amareggiato e partecipe, muto e visibilmente commosso, di fronte ad una sequenza drammatica che esplose in molteplici livelli comunicativi (anche metaforici) diventando teatro nel teatro. Gennaro resta dentro la scatola magica del palcoscenico pur se

<sup>1</sup> Ivi, p. 40 (da «Goldoni e il teatro»).

in disparte, “legge” l’azione degli altri, la segue e la fa sua, pensando a quelle che saranno le conseguenze drammatiche: lo spettatore in sala si proietta sulla sua figura, soffre con lui e vive il suo dramma. La morale è affidata alle poche battute di Riccardo che offre la medicina: gli altri restano senza parole:

*Riccardo.* [...] Donn’Ama’, ma se io per esempio me vulesse levà o’ sfizio ’e ve vedé ’e correre pe’ tutta Napule comme currevo io, pe’ truvà nu poco ’e semolino, quanno tenevo ’o cchiù piccerillo malato... (*Amalia all’idea trasale*). Se io ve dicesse: “Girate, donn’Amà, divertiteve purtune per purtune, casa per casa...”. Ma io chesto nun ’o ffaccio! Ho voluto solamente farvi capire che, ad un certo punto, se non ci stendiamo una mano l’uno con l’altro... (*Porgendo la scatola al dottore*). A voi, dottò. E speriamo che donn’Amalia abbia capito. Auguri per la bambina. Buonanotte. (*Ed esce per il fondo*).

(III, p. 93)

A questo punto il silenzio prende il posto della spiegazione: le due dimensioni, di Gennaro e di Amalia, sono contrapposte, ma entrambe mostrano il loro dramma: ci si commuove, laddove all’inizio si rideva, per entrambi. Qualunque comunicazione sarebbe superflua e inopportuna: Gennaro cambia argomento, evita, e si rivolge al compagno (‘O Miezò Prèvete) in tono amaramente sarcastico: «E tu? Affare nun n’he fatte, tu? Quanta meliune tiene?». Il riso iniziale e la commozione recente lasciano il posto al sorriso amaro: le emozioni dello spettatore reale si sovrappongono a quelle di Gennaro, finché le due funzioni, quella di attore e quella di spettatore, si incontrano definitivamente sul finale quando si ristabilisce l’asse comunicativo, restituendo al protagonista la sua integra fisionomia di personaggio a tutto tondo:

*Gennaro.* (*che a qualunque costo avrebbe voluto evitare la spiegazione*) Aggia parlà? Me vuò sèntere proprio ’e parlà? E io parlo. (*A ’O Miezò Prèvete*) Miezò Pre’, aggie pacienza, vatténne, ce vedimmo dimane mmatina.

(III, p. 95)

Malgrado la resistenza alla comunicazione (*a qualunque costo avrebbe voluto evitare la spiegazione*), Gennaro finisce per parlare, e il suo discorso non ha nulla di moralistico e nessuna valenza pedagogica: è un discorso di semplice apertura alla parola condivisa, alla comprensione dell’altro, alla solidarietà, concetti in relazione ai quali la rappresentazione carica la scenografia e i gesti di sensi metaforici (e come non pensare alla forza mimetica della comunità e della comunicazione verbale e non verbale espressa dal *Campiello* e dalle *Baruffe?*):

Cchiù ’a famiglia se sta perdenno e cchiù ’o pate ’e famiglia ha da piglià ’a responsabilità. (*Ora il suo pensiero corre alla piccola inferma*) E se ognuno ptesse guardà ’a dint’ ’a chella porta... (*mostra la prima a sinistra*) ogneduno se passaria ’a mano p’ ’a cuscienza... Mo avimm’aspettà, Ama’... S’ha da aspettà. Comme ha ditto ’o dottore? Deve passare la nottata. (*E lentamente si avvia verso il fondo per riaprire i telaio a vetri come per rinnovare l’aria*).

(III, p. 96)

Avere «perz’a chiave» della comunicazione è il leit motiv della commedia *Questi fantasmi*, rappresentata trionfalmente per la prima volta al teatro Eliseo di Roma nel 1946, in cui il protagonista prende per fantasma l’amante della moglie. L’impianto è

squisitamente umoristico, di un umorismo che potrebbe benissimo essere esemplificato dalla parabola pirandelliana della vecchia signora tutta imbellettata che scatena dapprima il riso (sintomo di un *avvertimento* del contrario) e poi la compassione (sintomo di un *sentimento* del contrario) quando si pensi che forse vuole trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei.<sup>1</sup> Pasquale Lojacono, il protagonista della commedia, incarna proprio questa doppia azione / reazione: da un lato è squisitamente comico per la sua ingenuità grottesca, per la sua testardaggine che lo rende superbo, cieco e sordo; dall'altro è profondamente ed integralmente umoristico per la sua sincera enfasi emotiva, quando cerca di parlare con la moglie (molto più giovane di lui), struggendosi per un suo saluto, per un suo bacio, per una sua parola. La distanza della donna da lui è causa di profondo e sincero dolore, cosicché diventa impossibile ridere apertamente di quella (vera o finta) convinzione circa i fantasmi:

*Pasquale.* Statte bbona Mari... (*Maria siede vicino al tavolo*)... come ci riduciamo... Che tristezza... Come finisce tutto l'entusiasmo, tutto l'amore. Mesi e mesi senza scambiare una prola, un pensiero... [...] ...E invece no, s'ha da mantene 'o punto. E, forse, ci portiamo un cuore gonfio di amarezza, di tristezze, di tenerezze, che, se solamente per un attimo riuscissimo ad aprire l'uno con l'altro... Ma niente... Ha da sta' chiuso, *rebazzato*... A nu certo punto se perde 'a chiave e va t' 'a pesca! Avimmo perza 'a chiave, Mari'!... (*Si avvia triste*).  
(III, p. 178)

La particolarità dell'umorismo eduardiano rispetto a quello prandelliano sta soprattutto nella posizione critica del personaggio, il quale, sebbene protagonista di una vicenda che lo spettatore vede e giudica dall'esterno nel suo impianto generale, offre egli stesso gli strumenti sentimentali per la decodifica umoristica del testo, con una certa consapevolezza e con una indiretta coscienza critica. In altre parole, Pasquale assume a tratti – ma senza mai staccarsi dalla parte – la funzione di spettatore e rivelatore dei suoi stessi tratti umoristici.

Nella scena famosa del caffè preparato sul balcone dialogando con il professor Santanna (all'inizio del II atto), il protagonista praticamente parla a se stesso in una specie di monologo dialogico; le risposte del professore, non ascoltate dal pubblico e sussunte nelle parole di Pasquale, scatenano le risate, ma non creano distacco, o contrasto, rispetto al dramma umano del protagonista, come nel caso dell'equivoco, classicamente comico e anche un po' grossolano, sulla parola «becco» che vuol dire anche «tradito»:

Chi mai potrebbe prepararmi un caffè come me lo preparo io, con lo stesso zelo... con la stessa cura?... Capirete che, dovendo servire me stesso, seguo le vere esperienze e non trascuro niente... Sul becco... lo vedete il becco? Qua, professore, dove guardate? Questo... (*Ascolta*) Vi piace sempre di scherzare... No, no... scherzate pure... Sul becco io ci metto questo coppitello di carta.

(II, p. 153)

Il professor Santanna è una sorta di Laudisi *in absentia*, spettatore fuori scena, rappresentante di tutto il pubblico come insieme di potenziali lettori. Ma pensiamo

<sup>1</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, in IDEM, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, vol. VI, Milano, Mondadori, 1993 (prima ed. 1960), p. 127.

che la sua funzione, proprio perchè evocata *in absentia*, si riflette sul personaggio in scena che la assume su di sé: e non solo il personaggio, ma l'attore stesso è uno fra i lettori possibili. Si sa che Eduardo sul finale, per esempio – che non a caso si svolge nello spazio riservato e quasi extra-scenico del balcone alla presenza (assente) del professor Santanna – pronunciava la battuta con ingenuità e semplicità, ma intanto contava il pacco dei biglietti, come a suggerire che in fondo la messa in scena “fantasmatica” gli aveva fatto e gli faceva comodo:

Professo', professo', avevate ragione voi... I fantasmi esistono... (*ascolta*). Come mi avevate consigliato voi. Vi ricordate quando stamattina ci siamo incontrati? Ho fatto finta di partire, sono tornato e mi sono nascosto là fuori... Anzi pensavo di restare tutta la notte, invece si è mostrato subito. Ci ho parlato... Mi ha lasciato una somma di danaro... (*mostra i biglietti*) Guardate... Però dice che ha sciolto la sua condanna, che non comparirà mai più... (*ascolta*) Come? ... Sotto altre sembianze? E' probabile... E speriamo...

(III, p. 182)

La fiducia nell'atto della lettura è dunque totale, come pure la fiducia nell'attore, che incarna una lettura fattuale, in scena. L'umorismo è vissuto dall'interno, è in un certo senso scontato, tanto nei personaggi quanto negli spettatori, e mai osservato dal di fuori; il fulcro della rappresentazione, più che l'umorismo e le sue conseguenze, è la difficoltà comunicativa con le sue innumerevoli sfaccettature.

Anche una commedia che fu tacciata di “pirandellismo” come *La grande magia*, rappresentata per la prima volta nel 1948, appare rovesciata rispetto alla prospettiva di Pirandello. Il finale in cui Calogero, di fronte al ritorno della moglie che era fuggita con l'amante, rifiuta la realtà e vuole continuare il gioco dell'illusione per cui il mago gli aveva fatto credere di aver fatto sparire la moglie con un incantesimo, racconta un dramma profondamente umano, senza la cerebralità dei drammi pirandelliani:

*Calogero*. [...] Il giocoliere più importante sono io, ora! Continuiamo il gioco, professore! Il tempo è in noi stessi, non gli facciamo i conti addosso, giorno per giorno, come dei bottegai. Guarda con il mio terzo occhio. (*indica il fondo della camera*) Lì c'è il pubblico che aspetta!... (*mostrando la platea*) Quello è mare!... Ci sembrerà un secolo, ma poi ci accorgeremo che il giuoco è durato un attimo! (*chiamando*) Gennarino!

*Gennarino*. Comandi!

*Calogero*. Queste immagini devono sparire.

(III, p. 377)

Il dramma del personaggio è il dramma di tutti gli spettatori, che restano impotenti di fronte ad un tempo alternativo tanto a quello della finzione quanto a quello della realtà: ovvero il tempo della mente folle, che suscita partecipazione e commozone, cioè attira ed ingloba lo spettatore in una dinamica umoristica invertita rispetto a quella pirandelliana. L'altra faccia della medaglia (l'illusione, l'immagine finta) non prende il posto di quella vera, in una incertezza interpretativa, ma scopre tutta la drammaticità del reale, che non viene intaccato nella sua esistenza ma solo nella sua dignità, nel suo decoro umano. Se in *Napoli milionaria* doveva “passare la nottata” per superare il pericolo realissimo di morte della bambina e ritornare ad una realtà quanto meno accettabile, qui si è immersi nella notte oscura della disperazione che rappresenta un tempo soggettivo, senza uscita ma ugualmente molto reale.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Giugno 2017*

(CZ 2 · FG 13)



© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.