

LA “TERZA PARTE” IN COMMEDIA. GOLDONI, LA PROCEDURA
PENALE, LA TRIANGOLAZIONE MIMETICA

Piermario VESCOVO

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di filosofia e beni culturali, Dorsoduro 3484/D,
30123 Venezia, Italia
e-mail: vescovo@unive.it

SINTESI

Una doppia “terza parte” è oggetto del presente contributo, dedicato al teatro di Carlo Goldoni. La prima caratterizza la sua cultura di avvocato trasferita alla commedia e le forme processuali utilizzate – ben oltre ai semplici temi – come struttura drammatica profonda, riprendendo le illuminanti osservazioni di Gaetano Cozzi. La seconda riguarda, soprattutto nel romanzo che nasce in quel giro d’anni, la “triangolazione mimetica”, ovvero la costruzione di una finzione in cui il desiderio e l’imitazione – secondo l’insegnamento di René Girard – sono sempre mediati da un “terzo”, persona o oggetto.

Parole chiave: Carlo Goldoni, teatro, commedia, procedura penale, desiderio mimetico, Gaetano Cozzi, René Girard

THE “THIRD PARTY” IN COMEDY. GOLDONI, THE PENAL PROCEDURE,
THE MIMETIC TRIANGULATION

ABSTRACT

This paper is dedicated to a double “third part” in the theater of Carlo Goldoni. The first characterizes his lawyer’s culture moved to comedy and the procedural forms used as strong dramatic structure beyond the simple issues, as the illuminating observations of Gaetano Cozzi have already showed. The second concerns the “mimetic triangulation” in the novel, which is born in those years. According to the teachings of René Girard the “mimetic triangulation” is the construction of a fiction in which desire and imitation are always mediated by a “third” which could mean a person or an object.

Key words: Carlo Goldoni, theater, comedy, criminal procedure, mimetic desire, Gaetano Cozzi, René Girard

Questo intervento proverà ad affiancare argomenti – vale a dire ambiti storico-culturali – e piani di ricerca – strumenti e, di conseguenza, discipline – che possono apparire lontani, confidando viceversa che le commedie di Carlo Goldoni, e la stessa storia dell’autore che sta dietro ad alcune di esse, indichino le linee di corrispondenza tra una “terza parte” intesa nel senso della tradizione del diritto e una “terza parte” di carattere mimetico e romanzesco.

Vorrei anzitutto riprendere la traccia, a cui ho avuto modo di fare allusione in alcuni miei precedenti studi sull’autore, a proposito del rapporto o della ricaduta teatrale della cultura e della sensibilità dell’“avvocato” Carlo Goldoni. Cultura e sensibilità – specie il secondo termine – sono quasi una ripresa letterale da un breve e inversamente importante intervento di Gaetano Cozzi, della fine degli anni settanta, che ho avuto ripetutamente occasione di citare come uno degli approcci più illuminanti al cuore del sistema goldoniano, al senso civile (che si può tradurre esattamente con “politico”) della sua riforma della commedia (Cozzi, 2000, 3–17). Attraverso un accesso apparentemente laterale, non solo Cozzi prendeva una netta distanza dalla semplice e prevalente considerazione secondo una tradizione di studi sostanzialmente “dilettantesca”, e tanto più quando esercitata da giuristi o da storici del diritto, tendente a ridurre il rapporto di Goldoni col “foro” all’aneddotica o alla nota di colore. Lo studioso dissolveva infatti, attraverso questo approccio apparentemente laterale o “specialistico”, lo schema interpretativo invalso del Goldoni drammaturgo borghese, anche se in quegli anni divenuto per la critica un borghese più triste e disincantato, passato dall’ottimismo dell’ascesa alle contraddizioni dell’arresto.

Del rilievo assoluto di questa visione e del rapporto con la “sensibilità” di un grande storico moderno, anche in relazione alla sua personale formazione di studioso, ho discusso in particolare in un breve saggio, in sede di uno dei vari bilanci dell’ultimo centenario goldoniano, additandolo tra quelli che, in assoluto, costituiscono i miei punti di riferimento (Vescovo, 2010). Non è un caso che Cozzi ponesse queste pagine in apertura della sua ultima raccolta di saggi – chiusa poco prima della sua morte –, *La società veneta e il suo diritto*: nel rapporto tra il tribunale e il teatro, si mostra una vera e propria pietra angolare, e non solo per il breve tracciato che qui proponremo. Si consideri, anzi, il sottotitolo del volume: *Saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto*, e si osservi, subito dopo il saggio su Goldoni – la cui materia è cronologicamente successiva, e pure la sua data di stampa – quelli, assai più ampi, dedicati a Padri, figli e matrimoni clandestini e alla magistratura degli “Esecutori contro la bestemmia”, che spaziano, mettendo al centro la società veneta, nell’arco intero dell’età moderna e offrono un campionario di molti temi che caratterizzano la novità stessa della commedia goldoniana.

Il breve contributo dedicato da Cozzi specificamente a Goldoni mi sembra, nella distanza degli anni, sempre più importante, appunto, come solo agli sguardi orientati da fuori è dato essere. Di ciò si resero conto anche alcuni tra i maggiori goldonisti alla sua apparizione, e basti il richiamo al giudizio di Mario Baratto – dandogli atto della sua onestà intellettuale –, perfettamente conscio dell’evidente spiazzamento che esso costituiva rispetto ai riferimenti all’ideologia borghese, laddove esso indicava un chiaro punto di riferimento (Baratto dice marxianamente: ideologico) di Goldoni al dibattito che attra-

versava l'aristocrazia veneziana, giusto alla fine degli anni quaranta del Settecento. E possiamo citare direttamente le parole, del resto chiarissime, con cui egli ne riferiva:

Ebbene, il Cozzi individua precise consonanze tra i problemi posti in queste commedie [quelle degli anni iniziali della carriera goldoniana] e le preoccupazioni e gli scritti degli uomini più attenti e pensosi della classe dirigente, nonché con l'ideologia che è alla base delle sentenze di alcune magistrature veneziane, sempre in quegli anni (Baratto, 1985, 245).

Quanto a dire – senza naturalmente riconoscerlo e sottoscriverlo – che, seguendo questa prospettiva, il riferimento alla borghesia se ne usciva di scena. Cozzi non avrebbe mai parlato, naturalmente, di una "ideologia che è alla base delle sentenze", ma, al contrario, di una "mentalità" che si esprime, proprio non avendo luoghi "istituzionali" preposti, nella distanza che si dà tra la fissità della legge e la più libera possibilità della sua applicazione: nello spazio, appunto, del diritto. Spazio mobile, complesso, contraddittorio. Era questo anche – in righe chiarissime ed esemplari – lo spazio di maturazione, in un'altra epoca, dello studioso stesso, che dichiara ad apertura del volume suddetto la sua personale posizione biografica e intellettuale:

"Cozzi non è un giurista", è stato scritto autorevolmente di me a proposito del primo saggio di questa raccolta, quello su Goldoni. Verissimo, Cozzi non è un giurista, non ha mai ambito, né tanto meno preteso di esserlo, sarebbe stato ridicolo. A me importa semplicemente di essere uno storico, convinto che per conoscere una società non si possa trascurare il suo diritto: diritto che ne è strumento di vita, espressione dei suoi problemi, delle sue esigenze, della sua cultura. (Cozzi, 200, VII)

Cozzi rinviava, ancora, il lettore alle dichiarazioni contenute in una vecchia dispensa universitaria, della fine degli anni sessanta, in cui si vedono meglio le ragioni di uno storico, divenuto tale maturando proprio la distanza tra una "passione civile" e l'assenza di risposte – o la presenza di troppe risposte – nella sua carriera di "laureato in giurisprudenza":

Constatavo da un lato, ed era cosa troppo evidente, il peso che il potere, con i suoi orientamenti ideologici, con il premere dei vari interessi che lo sostenevano, poteva e voleva avere sulla giustizia, sul modo e sui criteri con cui la giustizia doveva essere resa: e osservavo come il potere riuscisse, e a volte fallisse, in questo suo intento, e quali forze gli si opponessero, nell'ambito politico come in quello giudiziario; dall'altro lato mi domandavo quale incidenza poteva avere sugli uomini che esercitavano il potere, sui giudici, sul loro modo di concepire la giustizia, la stessa società, in tutto il suo insieme di classi e di ceti, di culture e di tradizioni, di varietà regionali, la società nel suo crescere e nel suo evolversi, negli atteggiamenti che essa assumeva di fronte alle leggi, osservandole o disattendendole, secondo fini a volte consapevoli, a volte inconsci, sollecitati dalla realtà circostante, da quello che in essa mutava come da ciò che in essa persisteva... (Cozzi, 2000, 65-66).

Tra le magistrature che Cozzi avvicina alla sensibilità sociale, o senz'altro politica, di Goldoni, particolare rilievo assume, come si è già ricordato, quella degli Esecutori contro la bestemmia, destinata ai cittadini e dedita all'osservazione del teatro, del gioco d'azzardo, della sfera in genere della vita pubblica e ai reati sessuali: non solo, dunque, al teatro da cui Goldoni traeva sostentamento come autore di testi, ma agli aspetti caratterizzanti della vita sociale che i suoi testi mettevano in scena. Questa magistratura si caratterizza proprio per la scarsità di sentenze pronunciate in rapporto all'ampiezza dell'azione civile esercitata, offrendo un punto di osservazione dunque tanto più pertinente e opportuno allo storico. Ciò che si è sempre chiamato “ideologia borghese” risiede, in realtà, nella “politica culturale della parte più responsabile dell'aristocrazia al potere”, come annotava – immagino non consenziente – Baratto, registrando il giusto, e comprimendo un po' solo in una ideologia di classe, o di parte di classe, il controverso e plurimo discorso che animava i profondi tentativi di rinnovamento dello stato veneziano nei decenni che precedono una sua non prevista, e forse non prevedibile, caduta.

* * *

Se la pretesa di un'illuminazione che tragga partito dalla cultura e dalla sensibilità del Goldoni uomo di legge ha, nel primo caso, evidentemente a che fare con l'esistenza concreta dell'autore, la seconda prospettiva, sulle cui ragioni ho pure avuto ripetutamente occasione di insistere, trova giustificazione nell'idea di scorgere nella commedia goldoniana un terreno di confronto pertinente a quanto risulta chiaramente dal romanzo moderno europeo, che ne riflette e insieme ne anticipa gli esiti. Si tratta di una direzione a cui mi sono già dedicato, soprattutto con alcune “letture” di singole commedie goldoniane (in particolare con la *Trilogia della villeggiatura*: cfr. Vescovo, 2009), nel riferimento al sistema della triangolazione o mediazione mimetica di René Girard, al “desiderio secondo l'altro” che conduce al disvelamento della “verità romanzesca” sotto la veste della “menzogna romantica” (cfr. Girard, 1961).

Mi sembra dunque opportuno, anche in rapporto alla sede di questo intervento e alla sua misura necessariamente breve, mettere subito, direttamente, in campo un campione d'analisi, che permetta un aggancio tra l'orizzonte di una “terza parte” che riguarda la cultura dell'uomo di legge e il riflesso autobiografico in commedia e l'orizzonte di una “terza parte” romanzesca, nel senso della triangolazione o della mediazione secondo le altre “leggi” del desiderio mimetico. Il campione è offerto da una commedia appartenente al fatidico anno delle sedici commedie nuove, all'intensa stagione teatrale 1750-51 in cui Goldoni si impone sulla scena veneziana e più generalmente nella dimensione della cultura italiana, attraverso anche il principio dell'altra grande impresa: quella dell'edizione a stampa dei suoi testi per il teatro. *L'avventuriere onorato* è, appunto, una commedia in cui l'autore mette in scena con allusività trasparente – quella che definirà rivedendo il testo per le stampe nel 1753 una “allegoria” – la sua esistenza precedente alla scelta del mestiere di poeta teatrale, di scrittore stipendiato da una compagnia comica, caricando il suo vissuto tuttavia di colori romanzeschi, con netta predilezione per l'inverosimile e il meccanico. Mosso da polemiche spicciole innestate dalla concorrenza nelle sale veneziane di spettacolo – l'aggressione al riformatore e all'assertore della moralità in nome dei

suoi trascorsi esistenziali, mossa soprattutto dal concorrente Pietro Chiari –, la commedia rivela, in realtà, una necessità di definire il particolare statuto, esistenziale e culturale, di un intellettuale, fornito di studi regolari, che sceglie – o accetta – come principale fonte di reddito, e quindi di sua rappresentazione sociale, il mestiere di “scrittore per il teatro”.

Gli svariati mestieri effettivamente praticati dal giovane Goldoni nei suoi anni di apprendistato, la sua erranza e la sua vita relativamente avventurosa, sono messe a carico di un personaggio di fantasia, il giovane veneziano Guglielmo Aretusi, come materia debitamente ispessita per offrire una trama interessante ai fini di un trattamento di commedia. I dati reali dell’esistenza, potremmo dire, risultano “romanzati” per servire alla finzione teatrale, nelle loro incredibili combinazioni e intrecci; ciò che, ovviamente, la stessa commedia sottolinea, marcando la sostanziale falsa meccanicità attraverso cui si mette in scena il “vero”: “El xe un de quei arrivi a uso de commedia, dove se fa vegnir le persone co le bisogna” (III.18.3¹), suona, per esempio, chiarissima una battuta dell’ultimo atto, nella prima redazione, dove l’avventuriere parla in veneziano ed è presente ancora in scena l’Arlecchino.

Il richiamo della componente “romanzesca” non vuole essere di carattere semplicemente metaforico, laddove l’oggetto di attrazione principale – prospettiva che ci sembra resti largamente da indagare per il suo portato nell’ispirazione in generale della cosiddetta riforma goldoniana – è rappresentato dal grande e tempestivo successo veneziano del *Tom Jones* di Henry Fielding, che conosce sulla soglia del 1750 un’immediata fortuna non solo editoriale, nella pronta traduzione dall’inglese al francese e poi in italiano, ma anche nella ricaduta teatrale: l’abate Chiari, non ancora fortunato scrittore di romanzi, non solo “aggrede” il rivale Carlo Goldoni, bollandolo come inadatto per i suoi trascorsi biografici a parlare sulla scena di moralità, e costringendolo involontariamente a specchiarsi in Tom Jones, ma risponde mettendo mano a una riduzione in tre puntate del romanzo di Fielding nella cosiddetta *Trilogia dell’orfano* (perseguitato, ramingo, riconosciuto). Si tratta di un episodio fondamentale nella gara di emulazione e ripresa tra i due commediografi per accaparrarsi il favore del pubblico, e di un’idea particolarmente astuta in rapporto a quanto prima mostrato da Goldoni con un adattamento teatrale, sempre nell’anno fatidico delle sedici commedie nuove, di un altro, recente e fortunatissimo, romanzo inglese, vale a dire la Pamela di Samuel Richardson, strutturato sulla forma della lettera scritta in scena e sulla confessione che essa permette.

Questi richiami – anche nella rapida rendicontazione che qui si mette in campo – mostrano con evidenza il punto essenziale di raccordo, nel senso in cui la messa in scena allusiva del vissuto biografico d’autore è calamitata, più propriamente portata a un rapido ed efficace trattamento scenico, attraverso le suggestioni letterarie à la page, che offrono alla biografia d’autore uno specchio nel vissuto di fantasia dell’eroe romanzesco. Si potrebbe affermare – ma non è ovviamente questa la sede per sostenere un argomento così impegnativo – che la teatralizzazione, a Venezia, del romanzo inglese contemporaneo costituisca uno degli snodi capitali per un completo rinnovamento rispetto alla tradizione

1 D’ora in avanti si cita il testo della commedia secondo l’edizione Goldoni, *Avvent.*, col numero d’atto, scena e paragrafo direttamente nel testo.

repertoriale benché ovviamente dentro e in rapporto alla tradizione repertoriale: l'importanza della lettura di Richardson e Fielding mi appare incomparabilmente maggiore rispetto alla presunta – del tutto retrospettiva – idea di una "ascesa della borghesia" come bussola della riforma e dei suoi addentellati "sociali" e "civili". Ma qui conviene – per mettere finalmente in campo i due orizzonti di una "terza parte" – venire senz'altro alla trama in cui la libertà e la mobilità sociale e professionale del giovane Goldoni si strutturano nell'atto in cui egli si finge un eroe perseguitato alla Tom Jones, ovviamente con ironia e divertimento, ma non senza – come proveremo a vedere – rapporto con un'inquietudine reale.

Incognito, fuggitivo, vile, plebeo, impostore, ciarlatano, infedele: ecco una breve scelta di aggettivi con cui gli altri personaggi descrivono il carattere di Guglielmo, il giovane veneziano che agisce nell'immaginaria Palermo in cui si ambienta la commedia, luogo ovviamente di pura fantasia, tra la lontananza utile alla polarizzazione e l'esigenza del semplice distanziamento cautelativo a fini censori. Intanto egli si autodefinisce ripetutamente civile e onorato, fino a dimostrarlo nell'epilogo. Rovinato a Napoli da un'intrapresa mercantile e dalla fuga repentina del socio in affari con la cassa, egli è costretto a celare la sua identità, facendo nascere – ad un tempo – sospetti ed attese sul suo conto. Sospetti degli osservatori che lo circondano, che sono tutti o quasi per motivi economici o sentimentali suoi rivali, e attese della donna che nel corso della giornata in cui si svolge l'azione sempre più lo desidera attraverso gli altri. L'alterità di Guglielmo risulta appunto, ad un tempo, sociale e sentimentale, mentre l'incredibile densità di avvenimenti della trama fa sì che egli sia riconosciuto e fatto quindi oggetto di aggressione da vari personaggi che lo hanno precedentemente conosciuto in differenti città d'Italia, sotto vesti e mestieri diversi. Emerge così, via via, la varia trafila – tutta realmente documentabile nella biografia reale di Goldoni – delle pratiche esercitate da Guglielmo. Lasciata Venezia a causa dei "desordini della zoventù", come, del resto, tra false promesse matrimoniali e debiti era accaduto davvero all'autore, l'avventuriere è stato cancelliere criminale (in una non precisata città dello stato veneto, come davvero Goldoni), segretario di uomo di rango (a Roma), avvocato (in Toscana, come pure l'autore), mercante (a Napoli), maestro di scuola (a Messina), medico (a Gaeta, come altrove, accompagnando il padre, in giovane età, il nostro: e anche qui Guglielmo dichiara suo padre, non lui, esercitatore della medicina) e, ovviamente, poeta teatrale. La finzione teatrale si ispira dunque a dati della verità biografica, esagerandoli in senso romanzesco ed estendendoli nello spazio geografico rispetto all'esistenza reale.

Il lieto fine vedrà Guglielmo, riconosciuto come omo civil, ottenere rispettabilità e onoratezza sociale nell'atto stesso di porre termine alla sua irrequietezza sentimentale e alla sua mobile inquietudine professionale. Egli riuscirà ad impalmare la bella e ricchissima Livia, vedova di un mercante, che lo sceglie tra gli altri pretendenti, tutti nobili, che mirano a scambiare il loro titolo con i di lei averi: il marchese d'Osimo e i conti di Brano e di Portici. Il primo e più visibile livello della trama è, dunque, quello della guerra dei pretendenti, in cui il non nobile Guglielmo supera con la sua versatilità la nobiltà del titolo dei suoi rivali, innalzando il suo stato e smettendo il suo ambulatato di mestiere in mestiere: egli si difende col conte di Brano, che lo ha calunniato come falso medico

impostore, guarendolo col ricorso alla sua pratica della medicina e dal marchese d'Osimo consigliandolo con la sua esperienza legale, in rapporto a una lunga e annosa causa, che si risolve così su due piedi. Quanto alla più insidiosa calunnia del più temibile degli avversari – il conte di Portici (il cui nome il servo Arlecchino, che poi sparirà nella redazione italiana, storpia come “el sior conte de’ Porchi”: II.3.1) – essa riguarda un impegno forse laterale per Guglielmo, ma invece caratterizzante per il suo inventore: quello di poeta teatrale, e che conduce il rivale addirittura a una delazione al Viceré. L'impostura è, in questa prospettiva, un carattere consustanziale dalla finzione del teatro: chi inventa trame per la scena non può essere esente dal recitare un ruolo che non gli compete anche nella vita:

Non è maraviglia che un poeta, specialmente teatrale, avvezzo a machinar sulle scene e a maneggiar gli affetti a suo modo, abbia l'abilità di guadagnare anche l'animo vostro. Io son nell'impegno, e vi va del mio decoro, se non vi faccio constatare quanto vi ho detto intorno alle di lui imposture. (III.15.1)

Si tratta dell'elemento di gran lunga più interessante dell'implicazione del mestiere reale e caratterizzante per la storia dell'autore, che non rappresenta affatto un punto d'arrivo per le aspirazioni del personaggio, né tantomeno di un punto di risoluzione di carattere apologetico: “De quanti esercizi ho fatto, questo xe stà el più laborioso, el più difficile, el più tormentoso.” (I.15.9) Se la considerazione da parte di Guglielmo del mestiere della scrittura teatrale è certo escogitata per far battere le mani al pubblico, che riconosceva qui l'allusione più esplicita all'autore di quella stessa commedia a cui stava assistendo a teatro, significativamente relativa resta la dichiarazione di questa pratica come del tutto conclusa e confinata nel passato della storia del personaggio: “xe stà”. Si comprende perfettamente, inoltre, che Guglielmo, accasatosi con la bella Livia, vivrà di rendita, smettendo di lavorare, come accade del resto ad altri personaggi nei cui panni Goldoni si cala per fingere non gli affanni del vissuto ma un'immagine ideale delle proprie attese e desideri: in particolare uno di questi è proprio un nobile, quel Cavaliere di buon gusto, messo in scena alla fine della stessa stagione, che affronta il problema della compatibilità di “nobiltà” e “negozio”, cementata, nell'edizione a stampa, dalla dedica a un ricco e attivissimo patrizio veneto, Giovanni Mocenigo. Se la “mercatura” che il conte Ottavio esercita in commedia con Pantalone, da una parte, “non toglie fregio alla nobiltà”, dall'altra la commedia squaderna un catalogo delle doti dei bennati che sono oggetto del desiderio dell'omo civil che rappresenta idealmente l'autore, secondo l'orizzonte appunto del buon gusto, riassunte nella prefazione in una stringente lista:

... tavola, sevitù, trattamento, conversazioni, protezioni, corrispondenze, buona filosofia, sano discernimento, prontezza di spirito, ragionamenti fondati, barzellette graziose, inclinazione per le lettere, amor delle belle arti, pulizia esterna ed interna sincerità. (Goldoni, TO, III, 418²)

2 D'ora in avanti si citano le Goldoni, TO col numero di volume seguito dal numero di pagina; per le commedie si cita col numero d'atto, scena e battuta.

E c'è anche il commercio con le donne, senza passione eccessiva, a completare il quadro. Una pagina evidentemente rilevante per capire davvero, attraverso una chiara idealizzazione, le attese dell'uomo Goldoni.

Ma tornando all'avventuriere Guglielmo – la cui inquietudine e mobilità sono l'esatto contrapposto alla quieta, fittizia, stabilità di Ottavio – resta da dire dell'incontro conclusivo del protagonista, dopo la delazione del conte di Portici, col Viceré in persona, in cui egli trasforma, con la consueta prontezza, la posizione di difficoltà in vittoria. Comparso alla sua presenza come clandestino, lo attende l'espulsione dallo stato per la mancata notifica della sua presenza: nel corso della scena non solo Guglielmo narra i trascorsi romanzeschi che lo hanno costretto alla dissimulazione, non solo afferma ennesimamente "la civiltà della nascita, l'onestà dei costumi, la illibatezza del cuor" che lo caratterizza (III.1.5), ma si rilancia denunciando le carenze del sistema poliziesco a cui egli è sfuggito. Così il Viceré non viene intenerito dai casi della vita tribolata dell'onesto avventuriere, quanto incuriosito dalla proposta di un progetto o sia un arrecordo di riforma del sistema di controllo poliziesco della città, il cui piano non verrà però esposto in scena, ma raccontato al Viceré dietro le quinte:

Eccellenza, ghe domando perdon, l'averia savesto che ghe sono [nel regno], se qua se usasse una certa regola che gh'ho mi in testa rispetto ai alloggi dei forastieri e alle abitazioni dei paesani. [...]

Ghe dirò, Eccellenza, xe un pezzo che gh'ho int'el stomego un progetto, o sia un arrecordo rispetto ai alloggi, tanto fissi che accidentali. Sto mio progetto tende a tre cose: all'utile pubblico, al comodo privato e al bon ordine della città. (III.5.25-27)

Qui, in qualche misura, Goldoni include – dilatata alla sproporzione di una trovata da commedia – un altro versante della sua pratica dei mestieri del mondo, anzi l'unico a cui non fa, per ovvia rimozione, allusione diretta in questo testo. Si tratta del ruolo di "consigliere diplomatico", o di "spia" secondo le narrazioni della vita goldoniana più piegate all'aneddotica, che riguarda il suo servizio negli anni 1741-43 come "console" a Venezia della Repubblica di Genova. Lo spostamento dell'ambientazione palermitana consente, sulla scena "repubblicana" in cui Goldoni rappresenta originariamente le proprie commedie, l'introduzione a teatro, dove non si potevano rappresentare i nobili veneti, di un potere ridotto a personaggio o a *deus ex machina*, nella figurina del Viceré. Costui può approvare, seduta stante e con un semplice gesto, ciò che invece nella società patrizia che circonda Goldoni si mostra oggetto protratto e sempre differenziato di rapporto: si noti, per esempio, come le "tre cose" a cui "tende" il "progetto" di Guglielmo coincidano sostanzialmente con gli obiettivi che Goldoni indica ai fratelli Andrea e Bernardo Memmo di un teatro che ponga le morate commedie come cosa utile e da desiderarsi da un ben regolato Governo (Goldoni, TO, I, 777). Si tratta di parole che vengono dalla dedica, in data relativamente tarda (1757), della commedia che idealmente apre la riforma goldoniana: il Momolo cortesan, in realtà debitamente riscritta ne *L'uomo di mondo*. Si tratta di un luogo esemplare, da sovrapporre senz'altro alla disinvoltura con cui l'avventuriere si toglie d'impaccio davanti al Viceré: il commediografo, senza alcuna reticenza, spiega

a due illustri "patrizi veneti" il rapporto tra pubblico bene e ufficio teatrale, non solo, ma pone un nesso individualizzante tra i "bei disegni" degli uomini di stato e la sua personale maturazione al momento del suo "ritorno in patria, dopo l'assenza di quattro anni", ovvero la fine del periodo delle peregrinazioni dell'avventuriere.

Qui si aprirebbero questioni che non è possibile, in ragione della loro ampiezza, affrontare in questo rapido assaggio, e converrà piuttosto, tornando alla scena del trionfo di Guglielmo davanti al Viceré, osservarne un dettaglio apparentemente secondario, che rappresenta invece la conclusione di uno dei due tragitti mimetici principali della trama dell'Avventuriere onorato: quello del desiderio mondano, che, non a caso, si conclude con un rapporto di triangolazione. Il Viceré non solo non procede all'espulsione di Guglielmo dal regno ma, "talmente persuaso" dal suo "progetto", subito spedito a Napoli e "posto in uso", gli promette adeguata ricompensa: "avrete un premio che vi darà uno stato mediocre per tutto il tempo di vostra vita" (III.14.1). Una carica e una pensione, insomma: quanto succederà per davvero, alcuni anni dopo, al Goldoni espatriato a Parigi. Qui – poiché siamo in commedia – Guglielmo propone generosamente un altro al posto suo, il Don Filiberto di cui è stato per quattro mesi ospite e da cui, e rispetto al quale, è stato sospettato di essere un approfittatore nonché seduttore della moglie. Se si torna a rileggere la lista dei personaggi si vedrà che Don Filiberto è in essa dichiarato "povero cittadino", con una descrizione che rileva insieme il suo mezzano grado sociale e l'inadeguata posizione economica: due tratti che si recuperano nella scena in cui assistiamo alla delazione del conte di Portici al Viceré, in cui quest'ultimo lo descrive così: "Un povero cittadino, che qualche volta si dà aria da cavaliere" (III.3.6). La ricompensa che gli giunge attraverso Guglielmo – che non si dà, dunque, "aria da cavaliere" – è un'esattissima chiusura del percorso del desiderio mimetico di specie mondana.

* * *

Per quello che riguarda la proiezione in commedia che si offre nel personaggio romanzesco di Guglielmo, si tratta, in partenza, della condizione di cui egli difetta, agli occhi di Livia, per essere davvero desiderato; poi, di tappa in tappa, la sua condizione (aggravata dall'alone di incognito che lo circonda) diviene il terreno concreto di scontro a cui lo costringono i nobili protervi, fino alla delazione e al tentativo di farlo espellere dalla città. Attraverso la "terza parte" dei rivali titolati – mentre il lettore e lo spettatore ricostruiscono la storia del protagonista – si offre così la scomposizione dell'idea stessa di nobiltà. Livia non sa nulla dello stato reale dell'incognito, e spera ovviamente che egli dissimuli insieme alle sue referenze anche la sua nobiltà di nascita, come nei romanzi, per poterlo legittimamente desiderare. Alcune professioni, via via rivelate, la inducono a credere che egli possa essere nobile: "Se è un medico, puol essere nobile" (I.11.13); ma il disegno della rivelazione evolve, più sottilmente, nel tertium datur tra nobiltà e meccanicità plebea: ecco, per esempio, quanto Guglielmo rivendica al mestiere di maestro di scuola: "profession che no xe trattada dalle persone nobili, perché la xe mercenaria, ma che non pregiudica in nissun conto né al decoro, né alla nascita d'un omo onorato e civil" (I.9.41).

La giornata che la commedia mette in scena principia – allo scadere del quarto mese – dal mattino in cui Livia interviene per assumere presso di sé come segretario Guglielmo,

sottraendolo alla casa di don Filiberto e soprattutto a donna Aurora. Il mestiere di segretario permette a Goldoni un'altra, evidentissima, assunzione di forma romanzesca, nelle prospettive aperte al racconto dell'intimità da un genere come quello del romanzo epistolare, ampiamente saggiato da Goldoni in una prova come la *Pamela*. Una confessione di Livia riguarda – ad un punto saliente dell'intreccio – proprio questa dimensione e il modo di porsi di Guglielmo, attraverso le "false confidenze" della ricca vedova (ricalco volutamente il titolo di una celebre commedia di Marivaux del 1737 – *Les fausses confidences* –, che è sicuramente una fonte diretta, precisa e tutta da studiare, dell'*Avventuriere*). Nella scena saliente del versante del romanzo sentimentale (II.1) Livia fa recapitare a Guglielmo – quasi come una prova di assunzione al ruolo che gli propone – una lettera di un suo cugino, che è in realtà da lei fabbricata a bella posta per mettere non tanto alla prova la competenza del segretario, ma i sentimenti dell'uomo. La lettera del finto cugino verte, infatti, sulle dicerie che riguardano l'interesse della vedova per un forestiero sospettato di essere ignobile. Guglielmo legge ad alta voce e commenta via via, rivendicando a sé quelle civiltà e onoratezza che gli altri gli negano, e poi scrive la risposta. Poco più in là sarà Livia a meditare ad alta voce leggendo le parole che Guglielmo ha scritto per lei, in cui ella dichiara il suo disinteresse per il forestiero, in quanto non all'altezza dei suoi altri pretendenti. Qui la triangolazione sentimentale tocca il suo culmine e scopre il gioco sottile che la regge:

Tratta l'amor mio con tale artificio, che nell'atto medesimo in cui mi fa dire non amo Guglielmo, il resto della lettera prova tutto il contrario. (II.13.26)

La retorica dell'artificio o se si preferisce della preterizione, consiste appunto nel far dire il contrario di quello che si sente, facendo emergere attraverso la negazione la verità, che diventerà così esplicita anche a colei che non osa rivelarla apertamente: Livia si confessa come un'attrice che si rivela nelle pieghe di un personaggio, attraverso le pieghe di un soliloquio che qualcuno ha scritto per lei³.

Si potrebbe eleggere questo luogo come micro-figura di un'articolazione del discorso, nelle sue pieghe più riposte, tipicamente goldoniana, quanto esempio – per un orizzonte generale – di un'articolazione tripartita che riguarda la struttura, davvero geometrica, di questa specifica commedia. La triangolazione sentimentale risulta quella, ad un tempo, più semplice, ma più profonda, rispetto ai contenuti, delle varie altre triangolazioni, di stato e di ruolo, che si offrono fittamente nella trama, e di cui abbiamo detto. Livia costruisce il desiderio verso Guglielmo vincendo gli ostacoli frapposti dalla condizione di non nobile di costui, in rapporto alla demistificazione che Guglielmo opera nei confronti dei pretendenti titolati; parimenti Guglielmo costruisce la propria "nobiltà", che è evi-

3 Per il caso simmetrico e parallelo di Giacinta – che arriva nella *Trilogia della villeggiatura* a "rifiutare" il copione che per lei ha scritto l'autore (un autore ipotetico uso all'effetto teatrale facile, non quello reale che ha scritto con sottigliezza la sua parte) – rinvio all'analisi in Vescovo, 2010: "Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia avea preparato una lunga disperazione, un combattimento d'affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla" (*Avventure della villeggiatura*, III.ul.40).

dentemente solo ideale o simbolica, in rapporto ai nobili "terzi", di cui rivela la pochezza e l'inadeguatezza. Guglielmo e Livia non possono amarsi direttamente, come fanno in commedia i putti e le putte, ma necessitano del riflesso mimetico: dunque, col nostro lessico, di una "terza parte" in commedia.

Quando Livia assume presso di sé Guglielmo come segretario lo sottrae – come abbiamo già ricordato – alle attenzioni di Aurora, moglie di don Filiberto. Ma ancora Guglielmo ha intrattenuto prima, a Napoli, un rapporto amoroso con Eleonora, giovane donna in età da marito, descritto nei seguenti termini: "l'ho amada più per gratitudine che per genio" (I.5.39). Eleonora arriva nel punto culminante della trama a porre una barriera tra l'intenerimento di Livia e il disegno di Guglielmo, così più in là la sua uscita di scena – con ampio dispiego di un cinismo tanto più netto quanto ammantato da ragioni di convenienza – la svela quale pedina di un altro, evidente, gioco di triangolazione. Il risarcimento economico ripaga Eleonora del danno e Guglielmo diventa, a questo punto, l'oggetto legittimato dell'"amore" di Livia.

Il referente più evidente e "basso" – il denaro – funziona perfettamente da commutatore anche nell'altro rapporto di triangolazione, dove Livia cerca di "pagare" Guglielmo attraverso Aurora e la donna, con furbizia, divide in due la somma che da lei riceve, dando metà del denaro al marito Filiberto, ma fingendo che arrivi "da parte di" Guglielmo, e l'altra metà a Guglielmo, come se però venisse "da parte di" Filiberto: gelosia e scrocheria sono così eliminate specularmente, mentre Livia, "derubata" in qualche modo del suo disegno, matura, come in una sorta di risarcimento, il possesso di Guglielmo.

* * *

Si è detto dell'interesse secondario, a una considerazione non superficiale, dell'allusione in commedia al principale dei mestieri esercitati da Goldoni, quello di poeta teatrale: nessuna vistosa implicazione apologetica, nessun punto d'arrivo, mentre viene soprattutto sottolineato il sospetto calunnioso che mette in rapporto finzione di trama e finzione di vita. Illuminante, a questo punto, è che l'elezione tocchi a un'altro "mestiere", anzi a una "professione": quella di cancelliere criminale, ovvero di una delle due esperienze principali e davvero "professionali" – l'altra è ovviamente quella dell'avvocato – che Guglielmo condivide con l'apprendistato legale, presto dismesso, di Carlo.

Quello che più importa osservare è che le riflessioni del personaggio a questo proposito vengano sostanzialmente recuperate dall'autore nella sua successiva scrittura autobiografica, nel senso pieno e proprio del termine, dove un passo delle cosiddette *Memorie italiane*, prima, e poi la definitiva versione francese dei *Mémoires* ricalcano esattamente le parole dell'avventuriere. Ma partiamo dal testo della commedia nelle sue due redazioni (I.14.10):

Ho fatto anca el cancellier criminal, e per dirghe la verità, questo de tanti misteri che ho fatto l'è stà el più bello, el più dilettevole, el più omogeneo alla mia inclinazion. Un mistier nobile e onorato, che se esercita con nobiltà, con autorità. Che dà motivo de trattar frequentemente con persone nobili, che dà modo de poder far del ben, delle carità, dei piaseri onesti. Che xe utile quanto basta, che tien la persona impiegada

discretamente; e tanto el me piase sto onorato mestier, che se el cielo segonda i mi' disegni, spero de tornarlo a esercitar con animo risoluto de non lassarlo mai più.

Ho fatto anche da cancellier criminale; e per dirle la verità, questo fra tanti mestieri che ho fatto è stato, secondo me, il più bello, il più dilettevole, il più omogeneo alla mia inclinazione. Un mestier civilissimo, che si esercita con nobiltà, con autorità; che porge l'occasione di trattar frequentemente con persone nobili; che dà campo di poter far del bene, delle carità, dei piaceri onesti; che è utile quanto basta, e tiene la persona discretamente e virtuosamente impiegata.

Quasi trascurabili le revisioni dovute alla traduzione, se si eccettua la significativa trasformazione di mestier nobile in mestier civilissimo, che meglio realizza la trasmissione di nobiltà all'uomo civile per frequentazione dei nobili, che è esattamente il centro dell'elezione e del privilegio accordato a questa pratica. I nobili esercitano una carica o un servizio di Stato, mentre l'uomo civile lavora alle loro dipendenze e in loro contatto: ecco un elemento fondamentale per l'idea goldoniana del "rapporto di classe", aldilà dei luoghi comuni più invalsi da vulgata o da manuale. Ciò che spicca è invece il poderoso taglio della seconda parte del discorso, laddove nulla resta nella versione italiana rivista del desiderio manifestato dal personaggio di tornare a fare di nuovo quel mestiere, a non lasciarlo mai più. Ed è proprio su questo punto che si apre un rilevante confronto con le riflessioni memorialistiche, nella sostanziale coincidenza dell'elezione da parte dell'autore che racconta la sua vita e che – mentre scorcia ai minimi termini, nasconde del tutto o riduce ad aneddotica colorita altre sue "pratiche" – dà un particolare rilievo proprio alla "professione" di cancelliere criminale.

La nona delle Prefazioni ai tomi Pasquali – una delle puntate, appunto, della narrazione degli anni di apprendistato che costituisce le *Memorie italiane* – narra dell'esperienza del giovane avviato alla carriera legale come "associato" alla Cancelleria criminale di Chioggia (gli anni e l'esperienza che nutrono, col trasferimento a un livello ovviamente più comico e dimesso, senza inquietudine di sorta, l'invenzione delle Baruffe chiozzotte). Goldoni dichiara facile tale "professione che par difficile" e – ciò chedi gran lunga più colpisce – di averla addirittura esercitata con piacere. Al proposito offre un'indubitabile testimonianza il rame illustrato scelto al proposito nel tomo Pasquali, indubitabilmente disegnato su istruzione dell'autore, che sceglie come immagine proprio il dato più crudo. La vignetta mostra, infatti, un giovane, che rappresenta l'autore, al tavolino mentre trascrive l'interrogatorio di un imputato decisamente sottoposto a tortura, che infatti sta subendo, appeso, il cosiddetto supplizio della corda. Si raccordino, dunque, al rame le considerazioni che lo illustrano, e che accordano la preferenza dell'autore a tale professione:

...un esercizio che insegna più di ogni altro a conoscere il cuore umano, ed a scoprire la malizia e l'accortezza degli uomini. L'esame de' testimoni, per lo più maliziosi e interessati, e ancor più l'esame de' rei, mette la necessità di assottigliare lo spirito per isviluppare la verità.

Faceami specie ne' primi tempi vedere un uomo attaccato alla corda, e doverlo esaminare tranquillamente [...], ma si fa l'abito a tutto, e malgrado l'umanità, non si ascolta

che la giustizia e il dover dell'impiego. Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. L'operazion non è facile, perché conviene esattamente pesare i termini per non aggravare le colpe in pregiudizio del reo, e non isminuirle in detrimento della Giustizia. Quest'era la parte in cui io riusciva il meglio, e tanto il mio Cancelliere fu di me contento, che terminato il Reggimento di Chiozza, passò egli a quello di Feltre, e mi volle seco per primo suo Coadiutore, col titolo di Vice Cancelliere. (Goldoni, TO, I, 661–662)

Poco oltre, da Chioggia a Feltre, Goldoni riferisce con parole analoghe della sua esperienza di vicecancelliere o coadiutore:

Pareva ch'io fossi nato per questa sola [professione]. Proposi di non più abbandonarla, ma si vedrà in appresso per qual ragione l'abbandonai.

Dove è evidente che l'augurio di Guglielmo in commedia coincide sostanzialmente con il rimpianto confessato dall'uomo Goldoni nell'autobiografia.

La bibliografia goldoniana trabocca, notoriamente, di stereotipi richiami – ad ogni proposito – alla progressività del pensiero dell'autore, qui chiaramente contraddetto per un aspetto che potremmo sbrigativamente definire “preilluminista”. Come proveremo a mostrare, questa traccia va collocata in un quadro più ampio – che è, in posizione finale, rappresentato anche dal rapporto con altri luoghi nel piano di costruzione dei *Mémoires* –, ma non v'è dubbio che da questa triplice e continuata descrizione emerge una sostanziale attenuazione di quel carattere di barbarica crudeltà che il pensiero del secolo di Goldoni – che è quello stesso dei Verri e dei Beccaria – mette sempre più in rilievo, fino alle altre riforme delle procedure penali in Europa dei tempi che verranno. Il sospettato è quasi sempre un reo: si potrebbe riassumere fedelmente quanto afferma Goldoni a proposito del carattere per lo più malizioso e interessato dei sottoposti alla tortura durante l'interrogatorio e possiamo fare agevolmente riferimento alle splendide pagine dedicate da Michel Foucault, in un celebre libro, ai fondamenti impliciti nella tortura giudiziaria di ancien régime, e in particolare alla zona che possiamo genericamente riferire al secolo di Goldoni: “Il sospettato, in quanto tale, meritava sempre un certo castigo; non si poteva essere innocentemente oggetto di un sospetto. Il sospetto implicava, nello stesso tempo, da parte del giudice un elemento di dimostrazione, da parte del prevenuto il segno di una certa colpevolezza e da parte della punizione una forma limitata di pena. [...] La tortura giudiziaria, nel secolo XVIII, funzionava in questa strana economia in cui il rituale che produce la verità va di pari passo col rituale che impone la punizione. Il corpo interrogato nel supplizio è il punto di applicazione del castigo e il luogo di estorsione della verità.” (Foucault, 1976, 46).

Goldoni non è, ovviamente, uno storico o un analista della procedura penale, ma semplicemente elegge e reinventa liberamente un'esperienza centrale della sua giovinezza e della sua formazione in funzione del racconto della sua vocazione teatrale. Ed è in questa direzione che si rende particolarmente rilevante, non a fini, ripeto, storici ma ideali, l'in-

sistenza esplicita in cui egli rivendica a sé e al proprio ruolo una “terza parte”, rappresentata con evidenza dalla funzione che il coadiutore ha rispetto al giudice, nel rapporto dell’epilogo dell’interrogatorio con la sentenza (e il termine parte risulta, infatti, in questo passo precisamente richiamato). Tale aspetto viene soprattutto sviluppato dalla ripresa di queste pagine nella prima parte dei *Mémoires* (Goldoni, TO, I, 88–89), laddove l’esperienza si valorizza soprattutto come tappa della maturazione della vocazione teatrale, la più distesamente e programmaticamente narrata, dove la “conoscenza del cuore umano” si caratterizza come il centro stesso della scrittura drammatica:

...la procédure criminelle est une leçon très-intéressante pour la connaissance de l’homme. Le coupable cherche à détruire son crime, ou à en diminuer l’horreur: il est naturellement adroit, ou il le devient par crainte: il sait qu’il a affaire à des gens instruits, à des gens de métier, et il ne désespère pas cependant de pouvoir les tromper.

Non poche, anche in questo passaggio, le sfumature di differenza, nella prospettiva che allontana nel tempo l’esperienza concreta ma ne matura il significato, a un tempo conoscitivo e simbolico. Il Goldoni cinquantacinquenne delle *Memorie italiane* e il Goldoni ottantenne dei *Mémoires* mettono in risalto due percorsi non pienamente coincidenti, ma che piuttosto si completano. Il primo racconto attenua, per così dire, la crudeltà della pratica (percepita tuttavia, insisto, nel recinto di una sensibilità ancien régime): la crudeltà del procedimento viene descritta come relativa in quanto quasi sempre coloro che sono sottoposti a tortura appaiono colpevoli o, quantomeno, testimoni “maliziosi”. Il secondo mette in scena una dialettica più complessa, dove appunto interagiscono i ruoli dell’interrogato e dell’interrogante: il reo a cui si estorce la confessione che potenzia il desiderio di ingannare l’esaminatore, nonostante l’istruzione e il “mestiere” di questi; ma al tempo stesso l’attrazione per la capacità di fingere nel depistarlo che prova l’interrogatore. Sembra trattarsi di un “segreto del cuore umano” che interessa più il drammaturgo che non il cancelliere criminale: al secondo importa non farsi irretire nel depistamento, ai fini della verità, mentre il primo è affascinato, volontariamente catturato, dal movente della distruzione (a sé stesso) del crimine, dell’attenuazione della colpa e, insieme, dall’emergere della verità – ciò che scusa, appunto, il diritto di estorcerla – non dalla spontanea confessione, ma attraverso lo schermo della dissimulazione che la rivela.

Se l’etichetta di ruolo con cui Goldoni fa precedere il suo nome, sulle pagine del libro, è quella di “avvocato” – e, possiamo aggiungere, di avvocato civile, anche in un senso che si proietta, in modo molto lato, sulla pratica del mondo –, il nesso d’elezione più forte dell’esperienza di uomo di legge trasferita al teatro, confidata nel tempo, ha tuttavia il suo centro elettivo nel sistema penale. Non per disdegnare le “arringhe” di Felice nei *Rusteghi* o di Anzoletto nel *Sior Todero brontolon*, che detengono esplicitamente sulla scena – in una vera e propria assunzione di modi e procedimenti da tribunale civile – la veste di avvocati in difesa del nuovo rispetto al vecchio, dei legittimi diritti di libertà di mogli, madri e figli rispetto alla grettezza di mariti, padri, suoceri. Questo è infatti – benché qui messo a frutto dall’esperienza dell’uomo di legge che sta dietro al commediografo – un compito statutario della commedia, che da sempre, dai greci e dai latini in avanti, mette

in scena in forma dibattimentale il contrasto tra la società vecchia e la società nuova, e rincarando debitamente nella misura del carattere comico la prima delle due la fa superare dalla seconda.

Potremmo aggiungere ancora: se la terziarietà dell’avvocato è qui rappresentata da una parte in causa in commedia (la moglie di un rustego, il giovane che aspira alla mano della nipote del capofamiglia incartapecorito), la terziarietà dell’osservatore rispetto al reo in scena appartiene piuttosto all’autore, che osserva dall’esterno. Ovvero, se l’autore si immedesima nel discorso “positivo” di Felice o Anzoletto contro la caricatura dei rusteghi e di Todero (ai quali va, semmai, la sua, e nostra, adesione comica), egli si pone totalmente fuori del quadro rispetto all’azione in scena dei personaggi completamente negativi, siano essi rei in senso stretto e pieno o solo relativo, in una sfera che va dall’omicidio alla maldicenza. E qui si scava decisamente più a fondo, passando dal mero gioco di società – dove il teatro imita le procedure del dibattimento civile – alla penetrazione di più riposte pieghe del cuore umano. Non è un caso, ovviamente, che sia proprio questo versante – dal tentativo di avvelenamento del vecchio Pantalone da parte di moglie e figlio ne *L’uomo prudente*, alla maldicenza di Don Marzio, al carattere deviante e vizioso dei tanti Leli, fino al gioco ambiguo di seduzione di Mirandolina e avanti nel tempo – a porre ripetutamente all’autore la questione della liceità della rappresentazione della colpa e dell’ambiguità in scena e del suo quoziente di “resa verosimile”: in una parola, dell’adesione che essa richiede per essere realizzato credibilmente a teatro, contro le istanze morali che il progetto d’autore richiama ed enuncia.

* * *

Un ultimo, breve, paragrafo vorrebbe richiamare un’altra pagina, diversamente o per contrasto esemplare, dei *Mémoires*, che mette in campo un giudizio senza “terza parte”, che rappresenta dunque, per la reazione a carico del personaggio-autore, un indubitabile caso di confronto. Che si tratti di un evento debitamente manipolato nella ricostruzione del romanzo biografico non fa che aumentarne, nella costruzione, la rappresentatività.

L’episodio si svolge a Modena, nel 1727, dove un Goldoni ventenne assiste a “un spectacle affreux”, “une cérémonie horrible, une pompe de jurisdiction religieuse” (Goldoni, TO, I, 84–85). Si sottolinei, da subito, l’indicazione posta quasi come un cartello all’inizio dell’episodio: “pompa di giurisdizione religiosa”: alla stessa specie appartiene infatti il commento, di cui subito dirò, che chiude come riflessione l’episodio. I dati che Goldoni offre a proposito dell’abate sottoposto alla pubblica espiazione, su un alto patibolo issato in mezzo alla piazza, sono tali da rivelare chi si celi dietro le iniziali J B V: così scrive, ed obietta, Giuseppe Ortolani, non senza qualche ingenuità, risolvendo la discordanza in un errore di memoria del vecchio Goldoni che raccontava la propria vita:

Dobbiamo riconoscere in queste iniziali l’abate Giambattista Vicini di Finale modenese (1709-82) [...] Ma del Vicini sappiamo che fu incarcerato per laide imprese dal Sant’Uffizio in Modena nel 1747. Forse il G., scrivendo a Parigi in tarda età, confuse il 1747 col 1727. Certo di questo episodio tacque nelle memorie italiane, vivente ancora l’abate. (Goldoni, TO, I, 1093)

Un interessante contributo ha dipanato, recentemente, invenzioni e spostamenti a proposito di alcuni episodi da questo non lontani – a proposito di religiosi inquisiti e di reliquie (quelle chioggiotte) – proponendo uno “scavo stratigrafico” di un versante dei *Mémoires* (anche qui tra aggiunte al piano delle memorie italiane, spostamenti, raddoppiamenti), dove l’impressione della cattiva memoria nel ricordare fatti e circostanze rivela, in realtà, una sapiente, allusiva, costruzione narrativa (Perini, 2007). Senza qui indugiare sul versante in cui la letteratura lavora liberamente ai suoi fini i dati storici, o cronachistici, basti rilevare la pertinenza di una considerazione anche di questo apparente abbaglio di memoria sul piano della coerenza del racconto. L’*“affreux spectacle”* cade infatti particolarmente opportuno nel 1727 e opportuna è la reazione che la sua visione suscita al Goldoni ventenne, subito prima dei capitoli che raccontano la piacevole – come abbiamo visto – pratica del cancelliere criminale, che l’autore esercita dal 1728, l’anno appunto che segue.

Dunque, sulla piazza, si scopre all’improvviso – mentre il giovane pensa alle curiosità di Modena e alla secchia che ispirò il poema del Tassoni – in mezzo alla piazza (Goldoni, TO, I, 84–85):

Je vis au milieu d’une foule de monde un échaffaud élevé a la hauteur de cinq pieds, sur lequel un homme paroissoit tête nue et mains liées: c’étoit un Abbé de ma connoissance, homme de Lettres très-éclairé, Poëte célèbre, très-connu, très-estimé en Italie: C’étoit l’Abbé J... B... V... Un Religieux tenoit un livre à la main; un autre interrogeoit le patient; celui-ci répondoit avec fierté: les spectateurs claquoient des mains et l’encourageoient: les reproches augmentoient: l’homme flétri frémissoit: je ne pus plus y tenir.

Goldoni è assalito allora dai “vapori” e deve riparare lontano, fino a rinchiudersi nella propria stanza, sprofondato in una crisi. Solo dopo, all’ora di cena, egli viene a conoscenza – e noi con lui – della conclusione dello “spettacolo”, quando un commensale – “qui étoit de la société séculière de cette juridiction”, e che peraltro trova “la cérémonie superbe et exemplaire” – gliela racconta a tavola:

Je lui demandai comment le spectacle s’étoit terminé: il me dit que l’orgueilleux avoit été humilié, que l’obstiné avoit enfin cédé; qu’il fut obligé d’avouer, à haute voix, tous ses crimes, de réciter une formule de rétractation qu’on lui avoit présentée, et qu’il étoit condamné à six années de prison.

Perché “la vue terrible de l’homme flétri” avrebbe ossessionato a lungo – nel racconto almeno – il Goldoni ventenne, mentre quella dell’uomo appeso, sottoposto agli strappi di corda, può essere raccontata – a carico dell’uomo che ha solo un anno in più di questo – come del tutto trascurabile, nella pagina che abbiamo prima considerato? La tortura giudiziaria viene, non senza una risoluzione manichea, opposta alla tortura del supplizio, la prima “laica” e “segreta” e la seconda “religiosa” e “pubblica”, anzi di pompa spettacolare. Potremmo – semplificando moltissimo – dire che questa opposizione costruita

e manichea, così strutturata per le ragioni del romanzo autobiografico, mette in campo a distanza di poche pagine l'orrore dell'"illuminista" Carlo Goldoni per lo spettacolo del supplizio e i limiti di comprensione, se non la censura, di un meno "progressivo" Goldoni che giustifica la necessità della tortura giudiziaria. Si tratta di una descrizione – nella sintesi estrema a cui ci costringe lo spazio di questo intervento – non infedele, da completare eventualmente con una serie di osservazioni più dettagliate. Mentre il rifiuto della pompa del supplizio avviene attraverso una reazione – sia vero o falso l'episodio in sé –, il supplizio a cui il giovane Goldoni assiste risulta in realtà poco cruento: non è un'esecuzione capitale e nemmeno prevede, nella quaestio pubblica, una vera e propria tortura: ed è significativo che dalla spettacolarizzazione – forse proprio per questo maggiormente pompa di giurisdizione in quanto vuota – manchi proprio la tortura, ben presente invece nell'istruttoria "segreta" della quaestio giudiziaria.

Da una parte c'è la folla che preme e incita al sacrificio – benché, abbiamo detto, molto relativo – di una vittima manifesta, con modalità che ricordano quelle di uno spettacolo (termine che, del resto, ricorre più volte ed esplicitamente nel brano); dall'altra una "confessione" che avviene invece in uno spazio sottratto alla vista. A un passo successivo possiamo ancora contrapporre i due ruoli che nel romanzo autobiografico, con un ricercato rapporto di opposizione, l'autore affida a se stesso: quello agente del giovane personaggio che conduce l'interrogatorio a quello passivo del giovane spettatore che, non partecipa all'unità della folla, subisce il rito e forse proprio per questo viene meno. Il primo si muove tra il giudice e il reo, che può contribuire a perdere o a salvare guidando e poi ricostruendo nell'epilogo la sua confessione; il secondo non può identificarsi emotivamente che con quella che diviene, a questo punto, la vittima del supplizio: la crisi di vapori e la fuga dalla piazza rappresentano ovviamente l'impossibilità di sostenere più oltre quella visione, a cui il vero Goldoni non ha forse davvero mai assistito o, in ogni caso, non certo all'età che l'autobiografia racconta.

Evidentemente studiata vuol essere la contrapposizione all'articolata dialettica descritta a proposito dell'esperienza del personaggio-autore come cancelliere criminale, ben diversamente partecipa come "persona prima". L'abiura coatta, attraverso un formulario fisso e l'ostensione del libro, si oppone chiaramente al gioco delle parti tra il reo che si nasconde e l'interrogatore che lo dirige. Nel primo caso manca, evidentemente, una scansione triplice, nei ruoli e nel numero delle "parti" nel rito di una confessione estorta a forza, non necessariamente vera; di là un procedimento complesso in cui si misurano due parti rispetto alla terza della sentenza, in un procedimento articolato che scopre ben altre profondità a cui attingere "pour la connaissance de l'homme": quella, almeno, che si rivela attraverso il teatro.

“TRETJA STRANKA” V KOMEDIJI. GOLDONI, KAZENSKI POSTOPEK,
MIMETIČNA TRIANGULACIJA

Piermario VESCOVO

Univerza Ca' Foscari v Benetkah, Oddelek za filozofijo in kulturno dediščino, Dorsoduro 3484/D,
30123 Venezia, Italija
e-mail: vescovo@unive.it

POVZETEK

V luči odnosov in posledic kulture ter senzibilnosti »odvetnika« Carla Goldonija ta prispevek predlaga, da se »tretjo stran«, ki zadeva kazenske postopke – avtor ji je posvečal pozornost v nekaterih svojih delih in v memoarski literaturi – postavi ob bok tisti, povezani s tako imenovano triangulacijo mimetične želje. Bistvene referenčne točke so na eni strani sestavljene iz kratkega in bistvenega prispevka Geatana Cozzija in na drugi strani iz osrednje kategorije v študijah Renéja Girarda, začeni z razpravo Romantična laž in romanekna resnica.

Če ima v prvem primeru težnja po razsvetljenju, ki koristi črpa iz kulture in senzibilnosti Goldonija kot pravnika, očitno nekaj opraviti z dejanskim obstojem avtorja, drugi vidik najde utemeljitev v ideji, da v goldonski komediji vidi ustrezno podlago za primerjavo, kar se jasno izraža v modernem evropskem romanu, ki o tem razmišlja in glede tega pričakuje odgovore.

Vzorec za raziskavo nam ponuja komedija, ki pripada usodnemu letu šestnajstih novih komedij oziroma intenzivni gledališki sezoni 1750-51: spoštovani pustolovec, preko katerega avtor s transparentno simboličnostjo uprizori svoj obstoj pred izbiro poklica gledališkega pesnika. Raznovrstni poklici, ki jih je mladi Goldoni dejansko opravljal v svojih letih vajeništva, njegova potepanja in njegovo dokaj pustolovsko življenje se odražajo v izmišljenem junaku, mladem Benečanu Guglielmu Aretusiju, in sicer kot materija, ki jo je avtor primerno zgoštil, da lahko ponudi zanimivo zgodbo, s katero bi lahko obravnaval romanekna komedijo, podobno kot se to dogaja v takrat nedavno napisanem romanu Tom Jones avtorja Henryja Fieldinga.

Do projekcije v komediji, ki se ponuja v romaneknem junaku Guglielmu, pride preko številnih triangulacij, sentimentalnih in kostumskih: v namišljenem Palermu mladi neznanec, večkrat osumljen prevare, želi zasnubiti lepo in bogato vdovo Livio, ki ji dvorijo trije plemiči. Predmet triangulacije je torej predvsem ta odnos, zaznamovan s spopadom, v katerega ga prisilijo plemiški predrzneži, ovadbo in poskusom, da bi ga izgnali iz mesta. Preko »tretje strani« tekmecev s plemiškim nazivom – medtem ko bralec in gledalec rekonstruirata zgodbo glavnega junaka – se ponuja razčlenitev same ideje plemstva, vzporedno se opredeli tudi Livijina želja, odvijajo pa se še druge zgodbe – v dvojni triangulaciji, svetovljanski in sentimentalni, ki kot predmet poželenja s strani drugih žensk še vedno zadeva pustolovca.

Na tem mestu se prepleta – v obračunu praks in poklicev, ki jih je opravljal pustolovec in ki sovpadajo s tistimi iz resničnega življenja avtorja – in izkaže kot zelo zanimiva vloga kazenskega uradnika, na katero je bil izvoljen in ji je posvečal posebno pozornost. Poklic

kazenskega uradnika je veljal za »spoštovan poklic«, saj je omogočal stik s plemstvom in je bil tudi »prijeten« zaradi vsega, kar nauči junaka. Kratka raziskava kaže, kako se Guglielmova sodba vrne v dve osrednji poglavji tako imenovanih Italijanskih spominov in torej goldonskih Memoarov, v katerih avtor pripoveduje, kako »tretja stran«, ki jo je v mladosti izkusil kot kazenski uradnik – tretja med vlogo krivca in vlogo sodnika – tvori osnovo »pour la connaissance de l'homme.« Gre za sodbo, ki se preoblikovana in preformulirana vrača tekom celotne izkušnje goldonskega pisanja in ki predstavlja – s potlačevanjem in idealizacijo – enega od temeljnih načinov za razumevanje ključne zapuščine izkušnje mladega pravniškega pripravnika v oblikovanju gledališke osebe.

Zadnji, kratek odstavek kot neko vrsto protidokaza navaja eno stran iz Memoarov in ponovno romaneskno postavitev resnične biografije, preko katere Goldoni opiše dogodek, ki mu je morda bil priča kot štiridesetletni gledalec pri izkušnjah dvajsetletnika in ki ga je doživel pred pripovedjo izkušnje v kazenskem uradu v Chioggi in Feltrah. V bistvu gre za pripoved o »razkošju verske jurisdikcije«, ki govori o opatu, izpostavljenemu javni pokori na visoko dvignjenem odru sredi trga v Modeni, na katero dvajsetletni Goldoni odreağira s »krizo vrednot«, ki mu prepreči, da bi videli zaključek obreda.

Na koncu lahko primerjamo dve vlogi, ki ju v avtobiografskem romanu – z iskanim odnosom nasprotnosti – avtor zaupa sam sebi. To sta aktivna vloga mladeniča, ki vodi zasliševanje, in pasivna vloga mladega gledalca, ki doživi obred, ne da bi se pridružil enotnosti množice. Prva vloga se premika med sodnikom in krivcem, ki lahko pomaga pri izgubi ali rešitvi, tako da v epilogu vodi in rekonstruira svojo izpoved; druga vloga pa se lahko emotivno identificira le preko osebe, ki na tej točki postane žrtev kazni. Prisilni preklic preko ustaljenega formularja in prikaz knjige jasno nasprotujeta dialektiki igre vlog med krivcem, ki se skriva, in izpraševalcem, ki ga usmerja: ponosno zanikati do sesutja ali prikrivati in razkrivati med vrsticami. V prvem primeru očitno manjka trojni poudarek, v vlogah in v številu »strani« v obredu na silo izsiljene spovedi: od tam zapleten postopek, v katerem se merita dve strani sodbe v odnosu do tretje, v artikuliranem postopku, ki razkriva še druge globine.

Ključne besede: Carlo Goldoni, gledališče, komedija, kazenski postopek, mimetična želja, Gaetano Cozzi, René Girard

FONTI E BIBLIOGRAFIA

- Avvent.** – **Goldoni, C.:** *L'avventuriere onorato*. A cura di Danna, B. introduzione di Squarzina, L. Venezia, Marsilio, 2001 [il testo della commedia si cita col numero d'atto, scena e battuta].
- Baratto, M. (1985):** *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*. Vicenza, Neri Pozza.
- Cozzi, G. (2000):** *La società veneta e il suo diritto*. Venezia, Marsilio.
- Girard, R. (1961):** *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano, Bompiani.
- Foucault, M. (1976):** *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino, Einaudi.
- Goldoni, TO – C. Goldoni:** *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani. Milano, Mondadori, 1935-1956 [col numero di volume seguito dal numero di pagina; per le commedie si cita col numero d'atto, scena e battuta].
- Perini, C. (2007):** *Le reliquie chiozzotte. Per uno scavo stratigrafico nei Mémoires goldoniani*. Chioggia, Accademietta.
- Vescovo, P. (2009):** *Passione e vanità (in Villeggiatura con René Girard)*. In: Bazoli, G., Ghelfi, M.: *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldonio e Carlo Gozzi, Atti del Convegno (Venezia, 12-15 dicembre 2007)*. Venezia, Marsilio, 207–225.
- Vescovo, P. (2010):** *Glosas en el umbral de un centenario. Un testimonio abierto entre la historia de la crítica y el recuerdo personal*. In: Arquès, R., Fernández Valbuena, A. I., Hernández, M. (eds.): *Estudios en torno a Goldoni*. Madrid, RESAD, 39–52.