

GOLDONI, PER VOCI SOLE E QUALCHE REGIA

I°

AMBIGUITÀ

Ambigua, la riforma goldoniana, all'insegna di un compromesso inevitabile. La scena aperta verso il mondo, tesa a imitare il reale e il presente della sala, deve convivere colle convenzioni e colle pigrizie del palcoscenico. Il percorso che dagli scenari e dalle maschere conduce ai capolavori della maturità, ai *Rusteghi*, alla *Casa nova*, alla *Trilogia per la Villeggiatura* si incrocia colle resistenze del mercato culturale e coll'articolazione dei gusti e dei modelli dell'epoca. Ogni teatro è associato infatti ad un determinato repertorio, e specie tra il San Samuele, il Sant'Angelo e il San Luca riverberano libelli, gazzette, denunce, con capocomici contesi dall'uno all'altro a suon di ingaggi. Non di una evoluzione lineare, pertanto, si tratta, ma di una convivenza incessante, che crea smottamenti, equilibri e contraddizioni tra vecchio e nuovo entro la medesima drammaturgia. Insomma, la strategia dello specchio e quella della lanterna magica si coniugano tra di loro.

MUSICA

Sono, innanzitutto, ragioni di geografia teatrale. Negli anni della riforma, sono di fatto più le sale in cui si canta che quello dove si dialoga. L'audience privilegia drammi giocosi e melodrammi, e la nobiltà imprenditoriale investe in conservatori e in accademie musicali. Anche se ne

P. PUPPA

L'Impresario delle Smirne del 1760 ne fa una feroce parodia grazie allo sguardo straniero del turco Ali, Goldoni sforna di continuo arie e recitativi, mentre gli infiniti libretti composti per musica influenzano pure i duetti dialogici, i concertati, il ritmo coreutico della conversazione. E se nel copione-manifesto della riforma, *Il teatro comico* del 1750, la cantatrice Eleonora viene umiliata nella leggerezza della dizione e nella fatuità d'interprete, nondimeno pathos e tenerezze travolgono spesso gli innamorati del commediografo veneziano. E l'opera lirica produce un clima fiabesco, determina l'elogio dell'inverosimile, implica le fantasticherie al potere. Anche prima del trentennio parigino in cui si rassegna agli scenari del *Théâtre des Italiens*, proprio nella fase che vede costoro fondersi coll'*Opéra comique*, pure in precedenza, cioè fin dal periodo del San Luca, Goldoni contende colle sue spose persiane, colle peruviane e colle belle selvagge ai rivali Gozzi e Chiari il monopolio del meraviglioso !

COMPAGNIA

Altra fonte di ambiguità e di compromessi. Il poeta sequestrato dalla troupe, accerchiato dalla gerarchia dei ruoli, condizionato dalla grammatica delle parti. I vecchi e gli zanni, i padroni e i servi omologati nell'uso della maschera, e poi i giovani amorosi col codazzo di coppie e di doppi, e di servette disinvoltate, tutta una memoria di stereotipi di trame, di zibaldoni, di gag e di funambolismi verbali e fisici, l'eredità della commedia dell'arte, ossia un raffinato artigianato industriale che per due secoli ha girato e s'è imposto nelle corti e nelle piazze di tutta Europa. Questo il destino dell'avvocato. Ma in ogni caso, là dove sussiste la maschera, bisogna procedere con cautela, stendere le battute premeditate a poco a poco, sostituendole a quelle improvvise, scelte dagli attori. Dunque, si può affermare che il testo goldoniano nasce anche all'incrocio tra il canto e l'acrobazia, tra un suono e un'immagine ginnica che si contendono il primato nella percezione della sala. Certo, Goldoni si ripromette di rieducare la *troupe* teatrale che gli commissiona di volta in volta i copioni, smascherandola alla lettera, ridando cioè un volto individuale ai personaggi. E coll'anima psicologica, di memoria cartesiana, un copione sempre più scritto, da imparare. Da qui, la ridda di mogli buone e sagge, di padri di famiglia e di figlie obbedienti, di madri amorose, tra finali rassicuranti che puntualmente suggellano veri e propri inferni domestici. Da qui, la riabilitazione del mercante Pantalone, tolto ai

pruriti erotici che lo distraevano negli scenari secenteschi, e trasformato in spartitraffico di equilibrio sociale e di armonia coniugale, specie nel periodo del Sant'Angelo. Ma, nel frattempo, il commediografo sequestrato dalla compagnia rovescia la costrizione in vantaggi, in stimoli costanti per la scrittura stessa, quasi una metrica per la versificazione. Al di là del *bon ton*, quante bizzarrie in effetti emergono dalla convivenza cogli attori, quale formidabile concentrato di vizi e di nevrosi entro la gerarchia della compagnia stessa, con rotture brusche e ritorni inopinati di attori, feroci gelosie professionali, coll'avvocato piccolo Casanova che colleziona cuori infranti tra le attrici, specie se servette !. Quale osservatorio del mondo, garantito da dietro le quinte !

SERVETTA

Le Baccherini, le Marliani, le Bresciani, etc. Tutte interpreti dotate di inventiva, adatte a metamorfosi frenetiche, a giochi di seduzioni e di travestimenti, esaltando la macchina teatrale, quasi portavoce dell'autore nel suo portar avanti la storia. In una parola, donne di spirito contrapposte nel linguaggio del commediografo alle donne dei vapori, ossia alle prime attrici, alle Rosaure amorose, abituate a spadroneggiare nella *troupe* grazie alle peripezie della passione. Le Smeraldine, le Coralline, le Argentine, le Mirandoline, e dunque le Cameriere brillanti, le Serve amorose, le Castalde, le Locandiere, tolte agli intermezzi comici di Colombina, ai lazzi coi servi cenciosi nei sottoscala degli scenari a parodiare le svenevolezze delle padroncine, vengono adesso riabilitate dall'avvocato, nominate sul campo protagoniste, al punto da sfiorare negli intrecci nozze clamorose coi loro datori di lavoro, o da sbaragliare finte misoginie nella controparte maschile. Questione di pochi anni. La loro rivolta verrà rintuzzata, se già nelle *Masse-re* del 1754 le rivediamo in gruppo, declassate e rese innocue nel loro muoversi in massa, alla ricerca di avventure carnevalesche. Ma intanto, proprio da queste *suivantes*, nel gergo di Marivaux, cioè confidenti, e dal ruolo della brillante nella compagnia goldoniana sprigioneranno in seguito i lustrini e le paillettes della soubrette nel varietà novecentesco...

CARNEVALE

Ben 13, nella drammaturgia goldoniana, sono le commedie che ospitano il carnevale, o meglio che debuttano a chiusura del detto periodo festivo. Da *La putta onorata* del 1749 a *Chi la fa l'aspetta* del 1764, il morbin, i chiassetti, gli spassi, le amene licenziosità esaltate dai balli e dalle maschere, incalzano dalla strada, bussano alla porta di case tristi o parsimoniose, creano un vociante teatro fuori dai palcoscenici deputati. I rusteghi stessi, così refrattari ai palchi, così inibiti allo spettacolo, non si accorgono che lo spettacolo della finzione sarà allestito proprio al di qua delle loro porte inutilmente sbarrate. Così, una non resistibile voglia di incontri e di occasioni amorose, in un turbinio di gemellaggi e di scambi di identità assale Momoli scapestrati e Anzoletti disponibili, garzoni e vecchi avari, acerbe giovinette e decrepite in fregola, le Roseghe massere e le Silvestre Morbinose, queste ultime interpretate da attori maschili secondo le regole del travestimento antico.

CENSURA

Ma c'è, oltre al resto, una severissima magistratura che controlla gli spettacoli. Sulle scene della *Serenissima* non è consentito ai servi bastonare i padroni, a donne sole mostrarsi in una strada o a preti infilarsi negli intrecci. La licenziosità e il libertinaggio, praticati nei palchi e nei ridotti, sono viceversa banditi dal palcoscenico, anche nel clima di riforma morale che soffia nel tempo dell'*Encyclopédie*. Così, guai alla *mésalliance*, vale a dire il matrimonio tra aristocratici e borghesi. E l'avvocato Goldoni, se nel 1750 rimaneggia la Pamela di Samuel Richardson, consentendo alla virtuosa protagonista le nozze col nobiluomo, solo dopo che s'è scoperto sangue blu nelle vene della fanciulla, lo fa non per la natura moderata del suo illuminismo (e dei ceti intellettuali veneti in generale), ma per specifiche leggi istituzionali che sanciscono la cancellazione dei nobili, sposati con donne borghesi, dal *cursus honorum*.

LUOGHI

Altra forma di censura, l'obbligo di collocare in altre città personaggi nobili, qualora viziosi ! Così le Palermo, le Napoli, le Livorno, a dispiegar una araldica di fantasia. Ma luoghi oltre le calli e i campielli veneziani, oltre i salotti della *Serenissima* non son dettati solo dalle sanzioni della Magistratura. Tutta l'Italia, al di là del labirinto lagunare, diviene un albergo di libero scambio, un'infinita locanda, un contrassegno di spostamenti autobiografici e simbolici per il commediografo viaggiatore, un'occasione socializzante per confronti antropologici. Può essere l'Inghilterra dei filosofi amati, o la Francia e la serie di etnie nazionali contrapposte alla nostra nell'utopia del civile confronto cosmopolita. E non manca l'antico, i luoghi della biblioteca ideale, la Ferrara del Tasso o la Roma di Terenzio o la stessa Parigi di Molière, là dove il commediografo sospende la sua riforma, coll'angoscia dell'effimero che potrebbe subentrare, e si volge indietro verso l'alloro del poeta incoronato, cui l'avvicinano tribolazioni da parte dei nemici e i vapori malinconico-depressivi. E ancora l'esotico, l'oltre nello spazio, più che nel tempo. Tutte contraddizioni rispetto alla priorità dello specchio, ad una strategia, ripeto, in cui la scena adegua spazi e tempi sulla misura della sala.

ARLECCHINO

Ultima maschera a sparire (sarà un editto della Milano cisalpina del 1801 a decretare la fine delle maschere tutte dai nostri palcoscenici), è Arlecchino a intrattenere con Goldoni un oscuro legame di rivalità feroci e di funzionali alleanze. Zanni disceso dalle valli bergamasche, e prima ancora forse uscito da un sottosuolo demoniaco o dai riti di fecondazione, attestato dalla screziatura cromatica dell'abito, eroe goffo e gaglioffo negli scenari di due secoli, immortalato nell'immaginario del pubblico europeo dai virili contorsionismi dei Martinelli o dalle eleganze rococò dei Visentini, pur sotto una proliferante varietà di nomi, da Truffaldino a Mezzettino a Traccagnino, etc, Arlecchino si impone all'avvocato, lo stana dalle carte forensi di Pisa negli anni'40 incarnandosi nelle giullarate sublimi di Antonio Sacchi, e lo accoglie profugo a Parigi negli anni'60 effigiandosi nella grazia e nella leggiadria del Carlin Bertinazzi. Togliergli la maschera, magari mostrarlo nei panni d'un moro, d'un africano, come nelle *Femmine puntigliose* del

1750, ne accentua solo la diversità. Sotto la maschera, infatti, non c'è che un volto anonimo. Sotto il simulacro, insomma, non traspare la psicologia d'un individuo autonomo, ma la fame, la paura, la rabbia d'un imbroglione disperato e rabbioso, fonte di disagio più che di riso per la sala illuminista.

LINGUA

Servette e Arlecchini, nobili e borghesi, e una gamma vastissima di diversi mestieri, come si esprimono? In dialetto, di solito, un dialetto però non più veicolo di subalternità culturale, oggetto di scherno, associato a caricature umane, quanto piuttosto dignificato, innalzato a contesti molto articolati e dalle infinite sfumature esistenziali. E questo dialetto sale fino ad incontrarsi con un italiano non pedantesco, a sua volta abbassatosi di livello lessicale-sintattico, mentre una terza lingua, la francese, sta all'orizzonte. Si crea in tal modo una sorta di casa per i parlanti, citando la bella metafora di Folena, dove ogni piano, da quello a terra al mezzanino al piano nobile corrisponde ad uno di questi codici linguistici, tra i quali piani il personaggio si sposta altresì di continuo a seconda e del suo interlocutore e della propria condizione emotiva. Ma attenzione! Se dal mondo alla rovescia, caro al carnevale, e dalla tradizione delle maschere persiste la comunicazione sfasata tra parlanti idiomi diversi, con bisticci, alterazioni di senso, ipercorrettismi con effetti parodici, ovvero la babele linguistica degli scenari, Goldoni recupera tale ingrediente comico depurandolo e motivandolo. Le *stroppiature* vengono rese più sobrie, come annuncia il capocomico Orazio nel *Teatro comico*, magari agganciate ad un intento moralistico: ad esempio, l'Isidoro levantino, nelle *Donne di casa soa* del 1755, che si esprime in un veneziano maccheronico per lanciar anatemi nemmeno tanto inverosimili contro le donne italiane spendaccione e ipocrite. E, del resto, la pur esplicita tendenza all'omologazione non evita, anzi sviluppa quel ritmo straordinario di concertato, il miracoloso intarsio di entrate ed uscite dei protagonisti dalla battuta. Qui van ribaditi i rimandi di tale ariosità oltre che dalla musica contigua, anche dalle tecniche all'improvviso, annullate da Goldoni, ma innestate indirettamente nel montaggio del testo. Paradossalmente, dagli idilli popolani, dal *Campiello* e dalle *Baruffe*, nasce più di uno stimolo e di situazioni e di atmosfere linguistiche per la mediazione nazionale che attraverso i *Promessi sposi* manzoniani tende a inglobare l'oralità in un italiano non letterario.

Goldoni, per voci sole e qualche regia

MEMORIE

Iniziati nel 1783, a quasi ottant'anni nel soggiorno parigino, editi quattro anni dopo in tre tomi, i *Mémoires* costituiscono una parziale, lacunosa ricostruzione della propria tumultuosa, nomadica esistenza. Un'affabulazione, un filò, una bugia colorata, non solo per l'intento agiografico e gnomico che consegna una vocazione teatrale ai posteri, ma soprattutto per i registri da romanzo settecentesco, che vi mescolano le tecniche e le formule più astute in voga entro l'industria culturale della *fiction* nell'epoca dei Lumi, dalla commedia lagrimosa all'intreccio libertino al romanzo di formazione (il *Bildungsroman*), sicché se la carretta dei comici non l'avesse distratto, chissà che De Foe o Fielding avremmo avuto in Laguna !

II°

REGIA

Goldoni sulla scena italiana del Novecento. Una storia di equivoci e di conferme, un attraversamento di letture molteplici, contraddittorie, ora prudenti e rispettose della tradizione, ora impazienti e trasgressive. E una lotta incessante tra il carisma di attori, grandi o presunti tali, e il primato progressivo dei registi che han cercato di scardinare il senso e le motivazioni di una tradizione per decenni condizionante e terroristica secondo cui veniva assegnata all'avvocato veneziano un'aura bonaria e tranquillizzante, all'insegna di cicalecci dialettali e buon senso conciliante. Il vecchio papà Goldoni sequestrato dall'agiografia edulcorata ha finito collo svelare rughe, acciacchi, ma anche un sorprendente e inquietante acume sulla complessità del mondo. Basti rievocare le ritrascrizioni manierate e dolciastre di un Gallina che sul finire del secolo scorso riadattò in testi moderni le partiture ben più fielose del commediografo, in modo che la nuova scrittura si travasò sui registri recitativi in una patina uggiosa ma difficile da raschiare. Chi scrive questa nota ha la fortuna e la sventura di vivere a Venezia e dunque sa la difficoltà delle compagnie innovative a passare la rampa e a garantirsi consensi da una platea nostalgica delle soavi superfici di un Baseggio o di un

Cavalieri, maestri affermati nel minimalismo psicologico e nel *bon ton* piccolo borghese, oltre che eredi delle famiglie d'arte venute su nel tempo del tramonto della *Serenissima* colla formazione dello Stato unitario. Là le performance sprigionavano un profumo un po' casareccio, riciclato ad uso delle prime regie televisive, col contorno puntuale di decorosi interni domestici, tra un arredo verosimile e un'attrezzistica priva di lussi e sprechi, e i ruoli minori affidati ad attori medi se non mediocri a far riflettere le doti istrioniche di un protagonismo mattatoriale in versione pudorata, ma nondimeno pericolosa. La rivoluzione inizia con Visconti attraverso i pastelli morandiani e le lenzuole umide esposte nella memorabile *Locandiera* del '52 e poi col pirotecnico bazar e le grottesche caricature accese nell'*Impresario delle Smirne* di cinque anni dopo; prosegue grazie alla rabbrivita malinconia dischiusa da Strehler nei vari saggi sull'*Arlecchino servitore di due padroni*, riflessione sistematica riproposta in tappe successive a partire dal '47 ed ambiguo congedo dalla festa povera dei comici dell'arte, dai lazzi e dalle maschere eliminate proprio dalla illuministica riforma goldoniana e nell'ariose tiepolesche eleganze della *Trilogia della villeggiatura* del '54 e nei concertati musicali e nel ritmo di porte/finestre aperte/chiusure delle *Baruffe chiozzotte* del '64 e del *Campiello* del '75. Le sconciature livide e prosaiche di Visconti a ipotizzar nevrosi e ossessioni così come gli spazi dilatati e cadenzati ad inseguire una eleganza visiva o a risentire l'accento perduto di un'utopia comunitaria-popolare nelle ricostruzioni oniriche del passato in Strehler rimbalzano in allievi e in epigoni, in un giuoco di imitazioni radicali e iperboliche promosse anche dal gran successo all'estero di quegli spettacoli. E pertanto scorrono le lugubri baroccherie e gli scatenati manierismi esibiti nell'*Impresario delle Smirne* del '73 e nella *Locandiera* del '79 da Giancarlo Cobelli cui appartengono pure meno convincenti messinscena da *L'impostore* del 1981 a *La vedova scaltra* del 1989, o le discese agli inferi, contaminate in salsa strindberghiana e supportate da una pretenziosa strategia marxiana-freudiana, compiute da Mario Missiroli sempre nella *Locandiera* del '72 e in una edizione sincopata della *Villeggiatura* del 1981, dunque repertori scelti in una subalterna emulazione cogli illustri capostipiti di tale rivisitazioni. Ai bordi si accampano gli importanti contributi di Luigi Squarzina, sorretto da un costante senso della mediazione razionalistica e da un gusto avvertito per il *divertissement* scenico, dalla resa storicizzante e sensibile alla dialettica sociale in *Una delle ultime sere di Carnevale* del '68, metafora trasparente e autobiografica sul destino di un intellettuale a teatro, nei *Rusteghi* selvatici e inibiti del '69, e ne *La casa nova* del '73 (do-

ve lo sciopero delle maestranze edili assumeva un rilievo insolito), alle astrazioni dinamiche e alle fragorose metamorfosi e alle improvvisazioni preordinate di Alberto Lionello ne *I due gemelli veneziani* del '63 e alle magiche epifanie de *Il Ventaglio* nel 1979 dagli echi proppiani. Oppure ancora, i rilevanti apporti di Luca Ronconi, dal dittico, prematuro nel '63, costituito da *La putta onorata* e da *La buona moglie*, poi ripresentato in televisione, alla più vicina e meglio accolta *Serva amorosa* del 1986. Nel primo caso, una spettrale, fatiscante Venezia, privata violentemente di pizzi e merletti, di crinoline e di cicisbei, immersa viceversa in un *noir* sinistro e lubrico, dove tra prolissità verbali e sequenze di un raggelato *romance* quasi si rischia di dimenticare l'immane *happy end* del *côté mélo* e ci si sofferma piuttosto in sudicerie claustrofobiche quasi a rendere la fine della Repubblica veneta; qui, pisciate disinvolte, sessi palpeggiati e baci fetici-stici costruiscono nel montaggio un antigrazioso che esprime il libertinismo nascosto nel copione ma lo coniuga con una sgradevolezza naturalistica. Nel secondo allestimento, tecniche anamorfiche rubate al cinema di continuo spostano il campo visuale della sala e spiazzano di volta in volta l'assemblaggio della mobilia a mimare la provvisorietà degli umori e delle situazioni e ad evidenziare con tagli mutevoli le prospettive soggettive dei personaggi in scena. Non mancano altri nomi di *metteurs en scène* come quello essenziale di Gianfranco De Bosio, essenziale perché senza eventi o spettacoli memorabili quest'ultimo, formatosi nell'alveo patavino alla fine della guerra a fianco di un gran lettore come Ludovico Zorzi, agevola per lo spettatore goldoniano contemporaneo la sedimentazione d'una memoria moderna in cui vecchio e nuovo tornano a convivere mentre la diversità delle proposte registiche subisce una sorta di ricucitura ideale. In lui, infatti, titoli dialettali e in lingua, repertori già solcati dai maestri e repertori inusitati (si pensi a *I pettegolezzi delle donne* del 1949 e a *Le donne de casa soa* del 1986, *Le massere* del 1993 dove nel ruolo di Donna Rosega, al debutto storico affidata al caratterista Gandini, secondo la licenziosità carnevalesca, si afferma Marisa Fabbri dalla phoné astratta e ritmata, a celare l'origine toscana) vengono suonati a formare un patrimonio di conoscenze, una biblioteca di immagini e di voci che illustra il commediografo nel senso più dignitoso del termine. Oppure, il disordinato e talentuoso Franco Enriquez, e prima ancora i ben più prudenti Renato Simoni, Carlo Lodovici e Orazio Costa concorrono tutti a tracciare i percorsi lungo i quali il riconoscimento dei canoni passati e le devianze e gli approfondimenti entrano in collisione e in osmosi. Insomma un'alternata vicenda di avanzamenti e di regressioni, di

scrostature indispensabili e di aggiornamenti capziosi, di smottamenti e di riequilibri. E non si dimentichino le generazioni di interpreti, allenati e rieducati, quando di estrazione non veneta, alle tessiture foniche aspre e sinuose del vernacolo culto goldoniano, o alle sticomitie del suo concertato in lingua, così denso di socializzazione e di avidità verso il reale. Per finire, il recente e mirabile lavoro di Castri. Ecco, allora, i *Rusteghi* datati '92, dove la lezione innovativa dei grandi archetipi degli anni '50 e '60 e gli inquieti sperimentalismi posteriori si alleano in un sottile intarsio di sguardi impauriti e di rabbie sotterranee a riproporre un clima ottocentesco, esente sia da lezi convenzionali sia da alterazioni grossolane. E in più, tramite lo scavo del sottotesto e delle sue ombre più intriganti, si intravede la maturazione di una nuova scuola di attori giovani e interessati a delineare modelli rinnovati nel gesto e nella pronuncia dei copioni in questione. Ecco ancora *La trilogia della villeggiatura*, scandita nelle *Smanie* del '95, e *Le avventure e Il ritorno* del '96, utilizzate, quasi in contrapposizione alla sintesi operata da Gabriele Vacis nel '93 nell'ariosità reale e nella cornice fascinosa delle ville venete, in una destrutturazione progressiva delle forme drammaturgiche. Perché le ambiguità sentimentali di Giacinta divengono mero pretesto per una grammatica rivisitata della macchina comica, dalla scena alla sceneggiatura cinematografica sino al franare disincantato e posticcio nell'ultima tappa. Infine, *Gli innamorati* nel 2000, con una ricostruzione antiquaria, mobili autentici prelevati a mobilie romane del secondo '700, ma suoni e penombre naturalistiche, che avvertono scricchiolii strindberghiani più che emozioni cechoviane. Ogni battuta viene perimetrata da una ragnatela di sottogesti, che sottolineano e smentiscono l'enunciato stesso. Castri coinvolge in questo caso interpreti giovani, coll'eccezione dello straordinario Mario Valgoi, sinistro e lunare a rendere la goffaggine dello zio Fabrizio.

Il '93, anno del bicentenario goldoniano, caratterizzato altresì da un florilegio di controverse iniziative editoriali, ha rilanciato produzioni teatrali in tutto il mondo, nel tempo ormai della riproducibilità tecnica. Per gli allestimenti precedenti, si tratta di spettacoli per la gran parte perduti, venuti prima dell'era delle videoteche, di cui restano quali tracce solo sommari indizi recensionistici o abbacinanti, ma mute iconografie. Nelle riproposte sceniche, spesso la centralità è data dalla dialettica sempre risorgente tra la seriosità realistica e il fascinoso mito della commedia dell'arte, tra messaggi sociali e musicalità ballettistica. Ogni operatore teatrale, dai promotori agli epigoni, fa i conti infatti, sia pure in termini indiretti, potrei dire obliqui, con un'indiretta bibliografia. Così, di volta in volta, a seconda della diacronia di

mode e filoni, di apporti critici rilevanti, da Mario Baratto a Franco Fido, da Ginette Herry a Giorgio Padoan, da Jacques Joly al nostro amabile e rimpianto, sia pure appartato, Pietro Spezzani, tanto per fare citazioni autorevoli, tali riletture sceniche costituiscono una sorta di *work in progress* duttile e disponibile a inserirsi nella memoria accumulata alle proprie spalle. Perché ogni nuova interpretazione scenica diviene *parole* in una continuità meta-teatrale incessante, cresciuta intorno all'avvocato veneziano, il solo forse a potersi definire nazionale e popolare, quindi totalmente classico e contemporaneo, assieme a Pirandello, ma dotato di una piacevolezza assente nei rigori sillogistici del secondo. Insomma, il teatro della regia organizza inventari, serbatoi, titoli di un'ideale biblioteca critica, non babele anamorfica, ma *langue* comune che coinvolge persino le componenti più attive e consapevoli del pubblico.

Paolo PUPPA

Università Ca' Foscari Venezia