

Carlo Goldoni e la democrazia del volto

Stefano Tomassini

a Renzo Rosso
e Giovanni Morelli,
in memoriam

«[Goldoni] scioglieva col suo dialogo
la fissità di quelle battute e scomponeva
la rigidità delle maschere disfacendone a poco a poco la consistenza
ed esprimendola – spettacolo nuovo e ignoto – col giuoco di tutti i muscoli affrancati»
Luigi Pirandello

«Il futuro ha molti volti.
E noi dobbiamo sforzarci di fare in modo che sia il volto più umano possibile»
Jean Starobinsky

«L'arte consiste nel ritrovare il volto»
Emmanuel Lévinas

«L'“io” che vede quel volto non si identifica con esso:
il volto rappresenta ciò per cui nessuna identificazione è possibile,
il compimento della disumanizzazione e la condizione della violenza»
Judith Butler

1. *Planetarietà*

Il danzatore e coreografo Lemi Ponifasio, originario di Samoa, è il fondatore del gruppo teatrale Mau. Il nome della compagnia deriva da quello del movimento politico indipendentista di resistenza pacifica al colonialismo tedesco e neozelandese dei primi anni del Novecento. Un battesimo scelto a compimento di una saldatura quasi naturale, anche se mai sottintesa, e non solo in questo caso ma sempre più spesso nella produzione culturale planetaria delle arti dal vivo, tra attivismo politico e performance.¹ Durante la conferenza stampa per la Biennale Danza di Venezia del 2010, alla quale ero presente, Ponifasio ha presentato il suo progetto coreografico *Tempest: Without a Body* del 2007, ospitato dal festival in prima italiana. Il lavoro di Ponifasio è incentrato sul difficile tema dell'oppressione passata e presente del suo popolo, la privazione dei diritti, delle libertà sacrificate dagli stati coloniali nel nome della sicurezza e della sovranità, e la conseguente perdita

¹ Su cui si vd. almeno Christopher B. Balme, *Pacific Performes: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*, Palgrave Macmillan, New York 2007, *ad indicem*, ma sul gruppo Mau, pp. 194-195; nonché Lemi Ponifasio, *Requiem*, in *Dance, Human Rights and Social Justice: Dignity in Motion*, a c. di Naomi Jackson e Toni Shapiro-Phim, Scarecrow Press, Lanham 2008, pp. 200-203. Sulla discussione culturale della prospettiva planetaria, si vd. Gayatri Chakravorty Spivak, *Perché il pianeta? Un'autobiografia intellettuale*, in *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e delle critica culturale*, a c. di Sergia Adamo, Meltemi, Roma 2007, pp. 41-57.

del corpo quale ricovero più prossimo, in termini simbolici, del proprio passato, non meno che metafora politica della violenza della rimozione.

Una delle apparizioni allegoriche più forti di questo lavoro è quella di un esile angelo dal corpo spezzato, con un paio di ali troppo piccole per volare. Una presenza che si aggira su di un paesaggio desolato, mentre ritratti di vecchie donne della tribù dei Tuhoe guardano il pubblico con disprezzo dietro uno schermo. Questo minuto angelo della Storia che osserva con allucinazione le macerie del passato, riscatta nella forza di un grido impensato e straziante la voce dell'indigeno troppo a lungo soffocata. L'icona, senz'altro riconoscibile al Walter Benjamin «fisionomo della storia»,² qui nella rappresentazione di una marginalità assoluta e senza paradiso avrebbe potuto incontrare, con le dovute proporzioni e da una distanza temporale che la sola vita storica non può raggiungere nel suo nucleo più profondo, il teatro di Carlo Goldoni. Nella lingua, per esempio, delle *Baruffe chiozzotte*, «la più democratica delle sue commedie».³ In questa commedia, infatti, la vita di una comunità di pescatori e le loro rivendicazioni hanno luogo attraverso l'invenzione, per esempio nella figura «ipercaratterizzata» del riflessivo e laconico padron Fortunato, di una lingua mista anche di violenti silenzi e di mute grida: un'«afasia comica» che si appoggia, tra lamento e parodia, sull'«esasperazione dei tratti differenziali».⁴ Così come testimoniato anche da Goethe nel suo *Viaggio in Italia*: «un vecchio marinaio il cui fisico, ma specialmente gli organi vocali, si sono come atrofizzati per una vita di stenti durata fin dalla giovinezza».⁵ Di nuovo, la voce si interiorizza per riscattare la vita troppo a lungo soffocata, mentre il senso interno, il tempo, diventa corpo emblematico per una rivendicazione capace di non perdere il contatto con la realtà.

Samoa è stato il primo paese dell'area del Pacifico a ottenere l'indipendenza politica nel 1962. Ponifasio ha parlato, per il suo lavoro di oggi, della necessità di «essere attori della democrazia», e che per fare questo occorre «togliere la maschera».

Parole antiche e gesti convenuti per tempi e confronti nuovi, si direbbe. Oltreché per un quadro di iniziative così remoto. Eppure, la rivendicazione di Ponifasio nell'assegnazione di una agenda politica alla pratica performativa, indica proprio la scena come luogo d'azione di questo ripensamento attivo della partecipazione democratica e non violenta di ciò che nel passato è stato mascherato, e a cui con un gesto simbolico tra i più violenti è stato nascosto il volto. L'invito richiede, a chi se

² La bella definizione è di Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 12: «tanto il filologo Benjamin mi si presentava come fisionomo della storia, quanto il fisionomo Lavater mi appariva come un filologo del volto».

³ Franco Fido, *Goldoni e Giandomenico Tiepolo interpreti dell'antico regime* (1992), ora in Id., *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Costa e Nolan, Genova 1995, p. 93.

⁴ Piermario Vescovo, *Nota al testo*, in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a c. di Piermario Vescovo, intr. di Giorgio Strehler, edizione nazionale, Marsilio, Venezia 1993, p. 64 (e p. 66, in cui è sottolineata la «continuità di questo tipo di caratterizzazioni nella letteratura veneziana e nella commedia cittadina, dalle parodie *nicolotte* e isolate, con le punte dell'esperienza piscatoria calmiana e delle sue imitazioni tardocinquecentesche e seicentesche, fino al repertorio direttamente pregoldoniano»).

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Lettera del 10 ottobre 1786, in *Opere*, a c. di Vittorio Santoli, trad. it. di Eugenio Zaniboni, Sansoni, Milano 1970, vol. I, p. 297.

ne può fare testimone, anche per professione, una risposta. Di fronte a questa rivendicazione, parte della nostra responsabilità può fallire se non è possibile rispondere in termini di obbligo e di vincolo, senza contropartite di autorevolezza né di legittimità ma nella sola precarietà della propria esistenza di fronte a «un altrove senza nome, un luogo a partire dal quale si articolano i nostri doveri e si impongono su di noi».⁶

Voltaire riconosceva una genesi violenta all'avvento del segreto di Stato proprio nell'episodio del volto nascosto in una *maschera di ferro* e rinchiuso alla Bastiglia.⁷ E di questa «Prigione di Stato», all'epoca la più temuta d'Europa, i sospiri e i gemiti dei volti anonimi qui raccolti di tante vittime, secondo Louis-Sébastien Mercier, avrebbero addirittura potuto smentire «il linguaggio timido e adulatorio della Storia!».⁸ Nel pieno precipizio di una lucida demenza senza redenzione, vissuta e combattuta contro gli spettri totalitari della modernità e dei suoi atroci strumenti di guerra, il danzatore e coreografo russo Vaslav Nijinsky, nei suoi diari, si appellava a una fisiognomica divina per avvicinare l'agnizione della verità alla trasparenza del volto dell'altro: «Riconoscerò i giornalisti-informatori perché sono un Dio-fisionomista. Riconoscerò ogni uomo dal volto».⁹ Una utopica corrispondenza, quella della trasparenza tra volto umano e anima, che il cineasta Carl Theodor Dreyer aveva ritrovato, per esempio ne *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), sul volto *en gros plaine* di una donna analfabeta nel pieno rogo del suo martirio; ultima nudità dell'anima di fronte al mistero: «elle semblait faite pour rendre visible, une fois pour toute, cette effrayante et essentielle nudité de l'âme, du visage de l'âme».¹⁰

A questi moniti e a queste ingiunzioni per una democrazia del volto, con tutta la sua possibile storia, a partire dal funzionamento delle due *figure-limite* del viso che sono il movimento dello sguardo di avvicinamento del faccia a faccia e la separazione delle linee del profilo, è sottesa allora un'idea che non può avere mai congedo.¹¹ Come ricorda Jean-Luc Nancy, il corpo per noi è sempre il luogo di un

⁶ Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, ed. it. a c. di Olivia Guaraldo, Meltemi, Roma 2004, p. 159.

⁷ Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV* (1751), trad. di Umberto Morra, Einaudi, Torino 1951 e 1994, pp. 277-279.

⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Parigi fantasma* (da *Tableau de Paris*, 1781-1788), a c. di Riccardo Campi, Medusa, Milano 2008, p. 34.

⁹ Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, trad. di Maurizia Calusio, Adelphi, Milano 2000, p. 200.

¹⁰ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p. 10.

¹¹ In uno scritto musicale del 1924, Jean Cocteau riconosce, in quella che Gianfranco Vinay ha chiamato «rettificazione critica», una più sottile vocazione architettonica in Stravinskij, grazie al funzionamento, nella sua breve analisi, di queste due *figure-limite* del volto: di fronte, Cocteau vede in Stravinskij il possesso dei materiali e degli arnesi (l'officina), il cui perfezionamento sostituisce la vertigine dell'ispirazione; di profilo, invece, esamina il suo stare ben saldo sull'orlo del vuoto («come quei clowns che suonano il mandolino in cima a una pila di sedie»), quale emblema della sua capacità di diventare tutt'uno con lo strumento («Piani, tamburi, metronomi, cembali, leggi, casse piatte e grancasse sono tutti suoi prolungamenti»). Il richiamo a un ordine nuovo per la modernità, che per Cocteau doveva tornare all'ideale classico come antidoto all'emozione e alla bellezza inutile, esige questa interazione strutturale con lo sguardo umano, con lo spazio strategico dell'immagine del volto. Il presente studio prova a ripensare negli stessi termini il mondo e l'opera di Carlo Goldoni, e propo-

sacrificio.¹² Ma la ricerca, anche fra le tracce del passato, di un affrancamento del corpo dalla nozione di proprietà, di significazione, di essenza, per quella invece di esistenza – «Un corps est le lieu qui ouvre, qui écarte, qui espace phalle et céphale: leur *donnant lieu* de faire événement (jouir, souffrir, penser, naître, mourir, faire sexe, rire, éternuer, trembler, pleurer, oublier...)»¹³ –, per quella «effrazione che è l'esistenza», è questa allora la forma più rischiosa e libera dell'avvenire.

2. Democrazia

Per meglio comprendere l'attuale popolarità dell'opera di Carlo Goldoni esiste forse – in parallelo, volendo in controcanto, alla già meditata verifica della sua modernità quale prossimità al tempo del nuovo, testimonianza anticipatrice dei suoi segnali,¹⁴ – esiste, dunque, un «significato conduttore», come direbbe, con la con-

ne qui un primo tracciato che riguarda solo il *faccia-a-faccia*. Questo saggio è stato infatti scritto ed edito, in forma diversa e molto meno estesa, come parte di una introduzione a un volume antologico di opere goldoniane per la collana *Classici Italiani – I Grandi Autori della Letteratura Italiana*, diretta da Carlo Ossola per l'Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani, Roma 2012). Il secondo tracciato (*Nel profilo*) era per quell'occasione limitato alle sole opere lì antologizzate; non viene qui riproposto, in attesa che il disegno possa nel tempo ulteriormente comprendere la più parte delle sue opere, nella molteplicità delle sue significazioni, e farsi così rizoma.

¹² Jean-Luc Nancy, *Corpus* (1992), a c. di Antonella Moscatti, Cronopio, Napoli 2001, p. 9; ma si vd. anche la bella edizione americana, ricca di nuovi apparati, *Corpus* (2nd ed. 2006), testo fr. con trad. in ingl. di Richard A. Rand, Fordham University Press, New York 2008, p. 5.

¹³ Ivi, p. 16; ma vd. anche a p. 24: «Le corps n'est ni "signifiant", ni "signifié". Il est exposant/exposé: *ausgedehnt*, extension de l'effraction qu'est l'existence» (ed. it. p. 23).

¹⁴ È tesi ampiamente attivata sul piano del riconoscimento rivalutativo soprattutto dell'ultimo periodo parigino dell'attività e della vita di Carlo Goldoni, ma non in un contesto critico di merito progressivo né definito secondo un percorso lineare ed evolutivo (oramai apparato spuntato e inerte), come per esempio in Cesare De Michelis, *Goldoni nostro contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2008. Il calcolo a favore della congiuntura parigina mette in conto, per De Michelis, almeno tre piani d'ordine: il riconoscimento sociale del mestiere attorico (se pur realizzato in Francia solo dall'89, ma desiderio sempre trattenuto da Goldoni, e comprovabile sui testi: p. 19), il riconoscimento di Parigi quale sede della Modernità (p. 21), e del legame tra il (suo) nuovo teatro e (questo) nuovo mondo della Modernità (p. 22), anche nell'ammissione, da subito e non cursoria, di una *professionalizzazione* anticlassica della scrittura teatrale, «fino alle conseguenze estreme dell'obbligo a produrre scrivendo secondo le regole di un'invenzione seriale, che anticipa le pratiche novecentesche della serializzazione degli spettacoli di successo» (p. 57). Il disegno di De Michelis si modella, prima di tutto, sull'idea che «il nuovo mondo e la nuova società, ben prima della rivoluzione, si sono imposti, scardinando tradizioni, abitudini, gerarchie, e premiando impegno, lavoro, professionalità» (p. 25), di fronte ad alcune speculari e contrarie difficoltà, invece, in corso (oggi si direbbero perenni) nella contingenza italiana: la precarietà della risposta del pubblico veneziano (p. 41), la vertenza che in Italia «era in concetto di scandaloso il comico teatro» (p. 45), e l'assenza nella repubblica delle lettere italiane di *eccitamento*, *emulazione*, e *premio* (termini dello stesso Goldoni, p. 43), ossia di una società di ingegni e del merito la cui unità fosse garanzia di sovranazionalità. A maggior saldo di quest'ultima pronuncia goldoniana, vale la pena ricordare qui che in quegli stessi ultimi anni parigini, il marchese di Condorcet (1749-1794) elabora proprio in questi stessi termini la sanzione nei confronti delle inclinazioni e degli interessi individuali quando infelicemente interposti a un più alto e condiviso progresso generale delle scienze: «Cette idée d'étendre à la fois le domaine de toutes les sciences est si grand, si élevée, le but en est si utile, qu'elle suffit pour exciter dans les têtes vraiment philosophiques un enthousiasme capable de balancer les penchants personnels, les intérêts particuliers.» (Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marchese di Condorcet, *Frammento sull'Atlantide. Fragment sur l'Atlantid*, a c. di Francesco Paolo Adorno, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 22 e 24). Se infine ricordiamo, con Jean Starobinski,

sueta precisione, Claude Lévi-Strauss. «Significato» spesso taciuto, se non proprio per scaramanzia, almeno per l'evidente e così poco seducente aridità della sua logica. Oppure invece, se riconosciuto, usato a freddo e nella sola parzialità dei termini che vi sono accennati, come l'arma spuntata di un sistema di idee, prima ancora che politico, storicamente disinnescato.

Si tratta in sostanza di un valore residuo, «ma di cui tutti gli altri sono una trasposizione parziale o deformata»: ¹⁵ l'esperienza intuitiva di un'idea di democrazia futura come affrancamento culturale, e come osservazione e riflessione della differenza nell'incontro mimetico con l'altro. ¹⁶

Il peso di questo valore può essere riconosciuto all'opera in una istantanea riflessione di Antonio Gramsci, proprio sulla resistente popolarità di Goldoni. Recita così:

Perché il Goldoni è popolare anche oggi? Goldoni è quasi "unico" nella tradizione letteraria italiana. I suoi atteggiamenti ideologici: democratico prima di aver letto Rousseau e della Rivoluzione francese. Contenuto popolare delle sue commedie: lingua popolare nella sua espressione, mordace critica dell'aristocrazia corrotta e imputridita. ¹⁷

L'iniziale assunto interrogativo di Gramsci contiene già la sua replica perché la copiosità dei riscontri, pur nella brevità dello schema e la sommarietà dell'abbozzo, manifesta una fede analoga nell'avvenire delle parole. Perché le parole, quando sono informate delle proprie prerogative politiche, sono capaci di ridurre la distanza tra la creazione culturale e l'incontro mimetico con l'altro.

Cinque, dunque, sono i piani di riscontro per questa resistente popolarità con i quali, dalla nota gramsciana, è possibile ripartire le categorie più consolidate del gioco interpretativo, e provare a distribuire nuove carte:

1) la quasi "unicità" a dispetto della tradizione letteraria italiana: ciò conferma, di Goldoni, una pacata ma ferma avversione per norme universalmente prescritte e costrittive, oltre ogni logica del fare, e soprattutto del far bene, secondo il *buon senso* di chi, potendo, vuol vivere del proprio mestiere ed è dunque attento al risultato del botteghino, ma che è anche *common sense* di chi ha fede nella risoluzione

che Condorcet «rivendica per la *previsione* (o prospettiva) umana una conoscenza dell'avvenire che la tradizione teorica riservava alla provvidenza divina» (*L'invenzione della libertà 1700-1789* [éd. revue et corrigée, 2006], trad. it. di Manuela Busino-Maschietto, Abscondita, Milano 2008, p. 183), ben si comprende il potenziale laico di invenzione del futuro che il teatro di Goldoni, come esperienza di conoscenza del presente attraverso la scena teatrale, e con la sua richiesta di un sistema di riconoscimento degli ingegni e del merito meglio condiviso, è stato capace, e può essere ancora capace di promuovere.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristi Tropici* (1955), trad. it. di Bianca Garufi, Il Saggiatore, Milano 1960 e 2008, p. 48.

¹⁶ L'essenziale orientamento metodologico si trova nell'idea di una «mimetic faculty [as] the nature that culture uses to create a second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other», di Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York and London 1993.

¹⁷ Si tratta di un frammento dei *Quaderni dal carcere* (Q. VIII) raccolto poi, in un disegno postumo più complessivo ma non meno parcellizzato, in Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (1950), Editori Riuniti, Roma 1977, p. 84.

di ogni conflitto attraverso la civiltà del dialogo, non meno che nella libertà e nel potere dell'immaginazione che la presiede; una logica, questa, che negli stessi anni di Goldoni è espressamente predicata anche da Joseph Addison dai fogli del quotidiano «The Spectator»;¹⁸

2) democratico *ante litteram*: lungi dall'evocare quel *moderatismo* caro a maldestre letture marxiste seriori, il teatro di Goldoni sembra rivendicare, secondo Gramsci, una conoscenza dell'uomo che vuole il diritto, quando la tradizione teorica lo riservava soltanto alle *élite*;¹⁹ tale rivendicazione matura con la graduale trasformazione e conquista della scena, secondo le giuste parole di Ludovico Zorzi, di «personaggi corposi e vitali, tanto più insoliti quanto visibilmente estrapolati dalla realtà circostante», la cui «apparizione dovè sorprendere come uno stacco traumatizzante»;²⁰

3) contenuto popolare: ossia, secondo un'ideologia del racconto elaborata dal basso, non certo da contemplare con inopportuni sorrisi (come avvertito ancora dalla critica di cui sopra), ma da articolare dialogicamente nel pieno processo mimetico delle sue reali contraddizioni;²¹

4) lingua espressiva popolare: a conferma anche per Gramsci della costruzione di un'autonoma *koinè* per la prima volta generata, sulla scena teatrale italiana, da esigenze di oralità e performatività; *koinè* come sappiamo collaudata da Goldoni su di un ampio ventaglio di registri e vocabolari. Gianfranco Folena ha chiamato questa lingua teatrale «fantasma scenico»²² forse anche perché, di fronte alla moltitudine del parlato che rinuncia alla logica normata dello scritto, può prendere vita soltanto (e mica poi tanto per dire) una drammaturgia di spettri: gli invisibili, i

¹⁸ Cfr. Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*, a c. di Giuseppe Panella, Clinamen, Firenze 2009, pp. 47-86.

¹⁹ Come ribadito, per esempio, nel *Feudatario* (1752), in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. IV, p. 291: «L'autore a chi legge. Sarebbe un far torto agli abitatori della campagna il non crederli degni di comparir sulla scena, come se non avessero anch'essi il loro ridicolo particolare. Formano anch'essi una parte della Società umana, ed è quella tal parte, alla quale abbiamo grandissima obbligazione, e che è forse la più necessaria, e la meno fastidiosa di tante altre. Non sono assolutamente da dispreggiarsi, né in ordine alla natura, né in ordine alla società, poiché malgrado all'educazione, alla quale la Provvidenza li ha destinati, hanno anch'essi la loro filosofia, e sono suscettibili di tutte quelle passioni orgogliose, delle quali vorrebbero i Cittadini avere il *jus* privativo. Ho creduto render loro giustizia, traendo da essi l'argomento di una Commedia, e trattenere coi loro caratteri l'attenzione delle persone di spirito, e le delicate signore di condizione. Spero che queste buone genti di villa mi sapran buon grado di averle associate nel mio Teatro, e spero altresì che il ridicolo de' ranghi superiori soffrirà in pace di starsi accanto al ridicolo di questo rango inferiore».

²⁰ Ludovico Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro* (1971), ora in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, p. 271.

²¹ Vale la pena richiamare qui un'utile chiosa, di ispirazione diderotiana, a questo piano di riscontro gramsciano data da Arnaldo Momo: «[Goldoni] non va verso il popolo *scendendo* verso il popolo, ma gli si rivolge "muovendo dal punto al quale sono pervenuti i filosofi". Dunque, se il suo pubblico è più specificatamente quello borghese, il concetto di borghese è ancora sufficientemente ampio per includere tutto il popolo. Basterà confrontare l'atteggiamento di Goldoni con quello degli autori dell'Ottocento, compreso lo stesso Manzoni, per comprendere quanto sia più democratico il suo concetto di popolo» (*Goldoni e i militari. Los novios de la muerte & le comique raisonné*, Marsilio, Venezia 1973, p. 454).

²² Gianfranco Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni* (1958), in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, p. 90.

subalterni, gli esclusi da ogni possibilità di *agency*.²³ Perché la lingua, queste *lingue*, sono esperienze di apertura, di raccolta, di conoscenza e di collaborazione, «condizione nascente ed effimera», secondo ancora Folena, mai difesa identitaria né tutela o appropriazione del tipico e del nativo;

5) critica feroce dell'aristocrazia: ossia, aggressiva e efficace assunzione di un punto di vista anti aristocratico in un – occorre aggiungere – mobile e disponibilissimo sistema linguistico,²⁴ tanto che insieme ai «Parolai», ossia a quella «specie di sapienti stucchevoli» pronti a far chiasso e a prendere subito le misure di scuola alla lingua e allo stile dello *scriver nuovo* goldoniano, si aggiunse presto, con tracotanza, «un gruppo rispettabile di molti Nobili dei due sessi, che gridano vendetta contro Goldoni perché egli osa presentare sulla scena il Conte, il Marchese e la Dama con dei caratteri che sollevò contro l'autore i suoi primi nemici nella nostra città». Ma soprattutto sarà l'«essersi introdotto troppo liberamente nel santuario della galanteria, e di averne svelato i misteri agli occhi profani del popolo», uno dei più imperdonabili movimenti del suo teatro.²⁵ Non si tratta solo di fenomeni di

²³ L'idea dello scrivere commedie per vendicare i soprusi socialmente tollerati su personaggi senza possibilità politiche di *agency* è manifesta e ribadita assai chiaramente da Goldoni, a proposito di *Sior Todaro brontolon* e delle sue ripetute angherie nei confronti della nuora, nei *Mémoires* II, 43, ed. cit. p. 425: «J'en connoissois un de ces vieillards de mauvaise humeur, qui faisoit enrager sa famille, et sur-tout sa bru, qui étoit très-jolie et très-aimable, et dont le mari, qui trembloit à la vue de son pere, la rendoit encore plus malheureuse. Je voulus venger cette brave femme que je voyois très-souvent. Je traçai dans le même tableau le portrait du mari et celui du beau-pere; elle étoit du secret, et elle jouit plus que les autres du succès de la Piece; car les originaux s'étoient reconnus, et elle les vit revenir de la Comédie, l'un furieux, et l'autre humilié».

²⁴ E che sappiamo essere anche pittorico, in stretta consonanza, fra i tanti, con Tiepolo, come suggerito da F. Fido, *art. cit.*, p. 91: «All'altezza della nobiltà e di quella che oggi chiameremmo *upper middle-class* la consonanza è quasi totale: divertita curiosità per i bei costumi e l'eleganza delle movenze ma anche ironia per la perpetua rappresentazione che quei personaggi offrono agli altri e a se stessi, come chiamati a recitare su un palcoscenico sontuoso e precario, di modo che ogni loro minuetto ha sempre l'aria di essere l'ultimo prima che si spengano i lumi, e il loro imbarco sulla gondola che li aspetta sembra figurare una perpetua partenza senza ritorno certo».

²⁵ Lo ricorda l'amico marchese Francesco Albergati Capacelli di Bologna in una lettera a Voltaire, tradotta e citata da Renzo Rosso nella sua *Introduzione* al volume antologico goldoniano della collana *Cento libri per Mille anni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, p. V nota 4. L'originale si legge nella premessa a *La Pamela maritata* del 1760: «Le célèbre Goldoni, qui a mérité vos éloges, a fait connaître que l'on peut rire sans honte, s'instruire sans s'ennuyer, et s'amuser avec profit. Mais quel essai de babillards et de censeurs indiscrets s'éleva contre lui! Pour ceux que je connais personnellement, je les divise en deux Classes: la première comprend une espèce de savans vététilieux que nous appellons *Parolaj*, juges et connaisseurs de mots, qui prétendent que tout est gâté, des-qu'une phrase n'est pas tout-à-fait *cruscante*, dès-qu'une parole est tant soit peu déplacée, ou l'expression n'est pas assez noble et sublime [...] L'autre classe, qui est la plus fiere, est un Corps respectable de plusieurs Nobles des deux sexes, qui crient vengeance contre M. Goldoni, parcequ'il ose exposer sur la Scene le Comte, le Marquis, et la Dame avec des caractères ridicules et vicieux, qui ne sont pas parmi nous, ou qui ne doivent pas être corrigés [...] et ce fut justement la vérité de l'action et des caractères qui souleva contre l'Auteur ses premiers ennemis dans nôtre ville. On lui reprocha de s'être faufilé trop librement dans le sanctuaire de la Galanterie, et d'en avoir dévoilé les mystères aux yeux profanes de la populace» (ora in Carlo Goldoni, *Pamela fanciulla Pamela maritata*, a c. di Ilaria Crotti, Marsilio, Venezia 1995, pp. 194-196).

costume messi a nudo, come in questo caso quello del cicisbeismo.²⁶ Perché nell'evidenza delle parole, il mistero dietro cui si rafforza l'autorità dell'istituzione, politica, sociale o spirituale, non si trasforma, nella consapevolezza istruita dell'occhio profano, in una effimera disillusione ma in un giudizio finale.

3. «Ognuno dei suoi personaggi parla come pensa»

Più che un rilievo sulla, o un richiamo alla, qualità dei mezzi espressivi di Goldoni, Antonio Gramsci intende anche e soprattutto l'inedita acquisizione di valori culturali all'opera nella lingua (o lingue) delle sue commedie, capaci dal basso di rinnovare profondamente l'angusta cultura italiana. Sono «atteggiamenti ideologici» (per riprendere le parole gramsciane della nota goldoniana) che alludono a una educazione politica, più che a delle felici intuizioni di uno sprovveduto provinciale:²⁷ una lingua capace non soltanto di consuonare con l'argomento prescelto e l'organizzazione della materia, ma di performare già a livello della *parole* (ossia attraverso i segni di un codice inedito) ciò che ancora non può essere detto nella *langue* (ossia, in ciò che può essere riconosciuto come un vero e proprio atto linguistico). Una strategia che libera i parlanti dall'arbitrio di una soggettività sempre così troppo disponibile a uniformarsi all'autorità dei parlanti. E che non può non scontentare chi crede e pretende che si dia forma e legittimità nella scrittura soltanto quando il pensiero vi si applica a nudo, nelle forme "cosiddette" della riflessione. Ma «la commedia parla dal palco al popolo» e fortunatamente, come subito ribadito da Giovanni Gherardo De Rossi, nel teatro di Goldoni «ognuno dei suoi personaggi parla come pensa». Dunque, il problematico che su di essi converge, nel darsi al di fuori del carattere preposizionale, al di fuori cioè di quei connettivi linguistici che nel pensiero devono presiedere la risoluzione di problemi, «levando, dirò così, la provincia del ridicolo alle sole parole, e darla alle cose», non cade nella rappresentazione, ma in un gioco differenziale in quanto tale, da cui è possibile "solo" riconoscere, come infatti fu da subito riconosciuto, da molti non senza amaro in bocca, che tutti i suoi personaggi «hanno una singolare diversità».²⁸

²⁶ O delle gerarchie ecclesiastiche, che come è noto non potevano essere prese a tema nelle materie teatrali; lo scrittore Renzo Rosso rilegge con più vera sagacia l'incontro di Goldoni con Clemente XIII avvenuto nel 1759 raccontato nei *Mémoires* (II, 37), al modo di una rivincita di «un piccolo borghese geniale» pronto a descrivere l'«ospite beatissimo [come] un personaggio ridicolo con quello sbuffare e scalpitare e tossire senza tosse per palesare il suo scontento di fronte a quell'inaudito peccato d'etichetta [*scil.* nel momento del congedo, mentre Goldoni arretra con la schiena piegata] di non aver scoccato baci sui suoi santissimi piedi» (cit., p. VI).

²⁷ Come ha molto ben intuito Andrea Fabiano nel suo studio «*L'amore paterno*» ovvero *la poetica messa in commedia. Per una nuova lettura del primo lavoro parigino di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», V, 1998, pp. 131-174.

²⁸ Giovanni Gherardo De Rossi, *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti*, Remondini, Bassano 1794, le citt. sono tratte dal Ragionamento I. pp. 26-27: «Ripeterò dunque a ragione, che la commedia parla dal palco al popolo, e che a un tempo stesso mischiando l'utile al dolce, la sferza della satira al sale della lepidezza, vuol rallegrarlo, vuol divertirlo, ma smascherargli ancora il vizio, e rendergliene odiose le pratiche», e dal Ragionamento III. p. 120: «Non ottenne egli di levare, dirò così, la provincia del ridicolo alle sole parole, e darla alle cose, costituendo i veri fonti del ridicolo nei caratteri, e mostrando che le parole sono di esso un ornato, ma non la solida base?»; e pp. 117-118: «Egli è certo che i suoi personaggi parlano veramente come

Il «significato conduttore», dunque, di una democrazia dell'alterità intuita e analiticamente messa in scena nel teatro goldoniano prima dell'avvento della democrazia delle nazioni, riduce e sgonfia un poco l'importanza tanto esibita e divulgata del dibattito sul carattere nazional-popolare della nostra letteratura, nel quale il frammento di Gramsci ha fin qui operato per la storiografia letteraria.²⁹

La nozione di democrazia nel pensiero gramsciano è molto articolata, di certo non pacifica,³⁰ e si connette alla letteratura all'interno di un progetto di trasformazione sociale dell'uomo e del suo rinnovamento culturale e morale.³¹ L'opera di Goldoni non è un prodotto della classe dominante, né è il prodotto estetico di una società libera dai vincoli di classe,³² ma partecipa nella proposta dei suoi lavori a rendere possibile una transizione storica verso il moderno, in tutta la ricchezza e l'ambiguità di una vocazione teatrale continuamente negoziata: «J'étois foible par tempérament» (*Mémoires* I, 13). Una vocazione naturale perché assunta e poi difesa non sul principio della libera volontà,³³ ma sul primato dell'adattarsi al mondo per comprenderlo: «il n'étoit pas nécessaire de renoncer au monde pour l'éviter» (*Mémoires* I, 18): ed è, questa, «considerazione originalmente materialistica del potere permanente della fantasia, del piacere estetico e dei "bisogni" fantastici dell'uomo».³⁴

L'ambiguità di questa vocazione, la conseguente idea di una comicità progressivamente da sottrarre alle maglie autoritarie dell'universale, ossia le maschere, a favore di una nuova e più vitale democrazia del dettaglio, fu subito chiara ai meno sprovveduti, come ad esempio di nuovo il De Rossi, autore forse della prima

ognuno parlerebbe in eguali circostanze, hanno poi delle maniere proprie adattate ai loro caratteri. Un collerico, un ambizioso, un curioso, un flemmatico, anche nella loro maniera di esprimersi, e direi così nella materiale giacitura delle loro frasi, nel modo d'interrompere, o di secondare il discorso, hanno una singolare diversità. A queste ebbe molta avvertenza il Goldoni, e si osservi che ognuno dei suoi personaggi parla come pensa».

²⁹ Si vd. Giuseppe Petronio, *Il Goldoni «gramsciano»*, in *Il punto su Goldoni*, a cura di G. Petronio, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 29-32, e più di recente riepilogato nel pieno computo dei suoi protagonisti da Michele Bordin, *Antologia della critica goldoniana*, in M. Bordin e Anna Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 24-25 e 52-53.

³⁰ Un utile abbrivio nella voce corrispondente, stesa da Guido Liguori, per il *Dizionario gramsciano 1926-1937*, a c. di G. Liguori e Pasquale Voza, Carocci, Roma 2009, pp. 209-211; nonché l'indispensabile collazione in Antonio Gramsci, *Pensare la democrazia. Antologia dai «Quaderni del carcere»*, a c. di Marcello Montanari, Einaudi, Torino 1997.

³¹ Per una riqualficata introduzione si vd. Bartolo Anglani, *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte, la letteratura*, Manni, Lecce 1999.

³² Cfr. Manlio Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua politica sociale*, Einaudi, Torino 1957, p. 42.

³³ «Pour moi, je ne savois pas ce que j'allois devenir. J'avois, à l'âge de vingt-un ans, essayé tant de revers, il m'étoit arrivé tant de catastrophes singulieres, tant d'événemens fâcheux, que je ne me flattois plus de rien, et je ne voyois d'autre ressource dans mon esprit que l'art dramatique, que j'aimois toujours entrepris depuis long-tems, si j'eusse été maître de ma volonté.» (*Mémoires* I, 19); le ripetute discordanze tra disposizione della volontà e vocazione naturale sono spesso accertabili nella narrazione goldoniana del suo approdo al teatro della prima parte dei *Mémoires*, per cui si raffrontino anche all'interno dei seguenti capitoli: 27, 29, 34, 40, 41, 52 e 53.

³⁴ B. Anglani, *Egemonia e poesia*, cit., p. 140.

monografia sul teatro e la riforma di Goldoni,³⁵ che pur nella deformazione di una partecipe vicinanza, così nel Ragionamento secondo scrive:

Lo stesso essere universalmente ridicolo il carattere del personaggio mascherato, toglie il pregio a quei particolari tratti di ridicolo che si vorrebbero porre in vista. Paragonerei quasi il ridicolo ad una pianta gentile, che trasportata da un terreno in un altro perde il suo vigore, ed inaridisce. Il poeta che sa conoscerlo nella natura, deve essere bene attento a delinearlo, per non perderne i tratti più fini, e questi sono perduti quando debbono trasportarsi ad un altro carattere.³⁶

Il comico si trova, come la democrazia, su di una stessa frontiera della vita sociale e individuale. Entrambi non si possono liberamente trapiantare da un terreno all'altro senza prima conoscere a pieno ciò che questo comporta: tutta l'instabilità e la precarietà del passaggio a una più vera esperienza dell'alterità.

Ma non si tratta allora di quella stessa preliminare ambiguità che a proposito della nozione di democrazia Giorgio Agamben ha di recente richiamato, mostrando come il termine designi la forma attraverso cui il potere è legittimato, e il modo stesso in cui viene esercitato?³⁷

4. «*À visage découvert*»

Quale può essere, allora, il luogo manifesto in cui risuona questa ambiguità? Quale lo spazio vitale per la realizzazione di una tale intuizione? Quale tempo, dovuto

³⁵ G. G. De Rossi, *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti*, ed. cit., e contiene alle pp. 7-28: *Ragionamento primo. Il teatro comico del secolo decimosesto*; alle pp. 31-65: *Ragionamento secondo. Il teatro comico del secolo decimosettimo*; alle pp. 69-126: *Ragionamento terzo. Il teatro comico del nostro secolo, e la sua restaurazione per opera del Goldoni*.

³⁶ Ivi, p. 63; anche nel rimprovero, consueto nella prima critica a Goldoni, sulla sua alterna capacità di osservazione sociale, specie per la verità nella pittura dei nobili e dei grandi, si percepisce un'attenuazione di De Rossi che consuona con un'ammirazione per la varietà goldoniana: «Né veramente deve recar sorpresa ch'egli non riuscisse tanto energico quando dovea dipingere i caratteri dei nobili e dei grandi, se vogliamo ricordarci dell'originale da cui egli traeva le sue copie, cioè il vero nella natura. Non avendo famigliarmente vissuto coi grandi, quando esprimer ne volle i caratteri, lavorò più per teorica che per pratica, e mancògli quel ricco tesoro di osservazioni che avea adunato per le altre classi della società. (...) Cresce singolarmente questa mancanza nel Goldoni, quando dovè esporre nei grandi dei caratteri virtuosi. Di rado li sostiene colla forza, e coll'elevazione che essi converrebbe; né giova il dire che i caratteri della commedia non debbono spingere la virtù all'eroismo, perché senza inalzarsi fra le nuvole, vi è una strada di mezzo per non radere la terra; e la commedia, quando esprime un carattere virtuoso, deve dargli un certo grado d'inalzamento nella virtù, come dà una caricatura nel vizio. Mi ricordo però, che talvolta egli dipinse con molta nobiltà dame savie e prudenti, cavalieri assennati e virtuosi, e che nel ridicolo ancora fra le caricature de' suoi conti, e de' suoi marchesi vi sono delle pitture originalissime; onde la taccia che io gli do non è universale, come non è assoluta, ma relativa alle altre classi, nelle quali fu assai più commendabile.» (Rag. III, pp. 102-103).

³⁷ Giorgio Agamben, *Introductory note on the concept of democracy*, in G. Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaïd, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristine Ross, Slavoj Žižek, *Democracy in What State?* (2009), tr. inglese dal francese di William McCuaig, Columbia University Press, New York 2011, pp. 1-5 (ora anche in ed. it., *In che stato è la democrazia*, Nottetempo, Roma 2010).

secondo obblighi avanzati, può essere capace di dar luogo a questo possibile nuovo disegno?

Goldoni sembra ribadirlo a più riprese, molto chiaramente. Ad esempio, nella seconda parte dei *Mémoires* (1787). Così: «Il falloit cependant pour établir encore davantage sa réputation, le faire briller à visage découvert; c'étoit mon projet, c'était mon but principal» (II, 1).³⁸

Goldoni parla dell'attore comico Cesare Darbes (nato attorno al 1710) che nella maschera di Pantalone stava riscuotendo un notevole successo a Pisa in *L'uomo prudente* (1748). Ma in questa esposizione felice, qualcosa sembra improvvisamente guadagnare una nuova priorità: l'associazione della bravura e del successo, che sono sempre la premessa di un incontro, con la luce autonoma del volto.³⁹

Si può avere successo anche con la maschera se la commedia è buona, non è qui in discussione per Goldoni, ma qualcosa si trasmette nel desiderio di un progetto capace di perfezionare la presenza, di rendere giustizia alla bravura attraverso ciò che nell'arbitrio discorsivo della maschera finisce per essere silenziato. Perché, come precisa Judith Butler a partire dalla lezione di Lévinas, «quando il volto viene assimilato a un certo tipo di discorso, qualcun altro o qualcos'altro parla; il suo è un discorso che non proviene dalla bocca, o, se lo fa, non ha in essa alcuna origine o alcun significato ultimo». ⁴⁰ Ristabilire questa voce che non ha bocca attraverso la piena luce del volto,⁴¹ assume per Goldoni i contorni di una nuova episteme dello sguardo, una pratica del mutamento attraverso l'osservazione e il riconoscimento, nel *performer*, dell'altro.⁴²

Da qui in poi, alla componente dell'azione succederà quella della presenza, così come riconosciuto molto lucidamente anche da Luigi Pirandello, qui richiamato in una delle citazioni di apertura: *disfare* la maschera per poter affrancare tutti i

³⁸ Cito dall'ed. or. in francese dei *Mémoires* pubblicata nel primo volume di *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, Mondadori, Milano 1935, vol. I, p. 246 (mio il corsivo).

³⁹ Il risultato di questo disegno goldoniano fu *I due gemelli veneziani* del 1750, per cui si vd. *L'autore a chi legge*: «Ma finalmente la lusinghiera che ella è [scil. la Comica Musa], ha saputo tirarmi a sé nuovamente, e frutto fu della riaperta pratica nostra la Commedia dei *Due Gemelli*, da me scritta in quel tempo pel valorosissimo Cesare d'Arbes, che solito a recitare colla maschera di Pantalone, sostenne questa mirabilmente a viso scoperto» (*Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. II, p. 153). Sull'uso di Goldoni del termine italiano «viso» si vd. l'indagine lessicografica e l'analisi testuale di Bianca Maria Marchesi, *Valori e funzioni di faccia, viso, volto nell'italiano antico e contemporaneo*, Guerra, Perugia 1977, su Goldoni, pp. 64-66, ove conclude: «sembra lecito ipotizzare che Goldoni usi *faccia* e *viso* (e mai *volto*) perché sentiti più vicini a una lingua media e colloquiale».

⁴⁰ Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, ed. it. a c. di Olivia Guaraldo, Meltemi, Roma 2004 (*Vite precarie*, p. 160).

⁴¹ Vale la pena richiamare qui anche il possibile sfondo teologico dell'invisibilità del volto divino per la tradizione giudaica (Esodo 33,20) e la luce del volto, sempre nel libro dell'Esodo (34,29-30), nella pelle raggianti di Mosè mentre scende il Sinai dopo aver parlato con Dio (cfr. J. Butler, *ivi*, pp. 180-181, nota 3), con la lettura patristica del passo biblico per esempio di Basilio (*Omèlie sui Salmi* 14, 5), che vede l'incontro con l'altro divino come una immersione capace di restituire sulla faccia «una sorta di radiosità brillante», segno di partecipazione alla bellezza nella conversazione (con Dio).

⁴² Così prosegue infatti la cit. prec.: «J'avois eu assez de tems et assez de facilité pur examiner les différens caractères personnels de mes Acteurs, (...) et ces changemens se faisoient en lui tout naturellement, et sans y penser».

muscoli del *performer*,⁴³ e far prevalere, «spettacolo nuovo e ignoto», un ideale di liberazione del corpo dell'attore e di invenzione di un teatro più complesso e vincolante. Un impegno in aperto contrasto con le derive in scena del soggetto egocentrato, con l'arbitrio riflessivo di un io separato che vuol far di testa sua, specie se assunto dietro la rigida e normata distanza di una maschera. Specularmente, si legga ancora la severa critica di Goldoni alla recitazione a soggetto quando lavorata nel pieno arbitrio dell'"io" dell'attore. Così infatti in un passo dalla terza parte dei *Mémoires*: «Voilà l'inconvénient des Comédies à sujet. L'Acteur qui joue da sa tête, parle quelquefois à tort et à travers, gêne une scène et fait tomber une Pièce» (III, 3).⁴⁴

Altro che secolarizzazione della scena e laboratorio psicologico delle passioni umane di cui parla ancora Stéphane Braunschweig, regista francese e protagonista del teatro di regia europeo contemporaneo, in una recente pubblicazione su questi temi⁴⁵ ma ripetendo un motivo assai rodato nella saggistica di settore, a proposito dell'abolizione delle maschere della Commedia dell'arte compiuta da Molière.⁴⁶

In Goldoni, la trasformazione in atto non riguarda la psicologia del personaggio, né la laicità della scena, ma l'incontro più vero con il volto dell'altro, quello dell'attore, la convocazione da parte dell'altro del riconoscimento della questione dell'umanità, a cui Goldoni risponde migliorando le disposizioni drammaturgiche che rendono più abile l'attore nella produzione di quella alterità mimetica che sarà il personaggio. Così ancora, nella piena indicazione del nome dell'altro come destinatario assoluto del suo discorso, tutto rivolto a ciò che del corpo quando riconosciuto coincide con il familiare, Goldoni scrive in un passo del secondo libro dei *Mémoires*: «il avoit de bonnes dispositions avec son masque, et étoit encore meilleur à visage découvert: belle figure, belle voix: il chantoit à ravir, c'étoit Antoine Mattiuzzi, dit Collalto, de la Ville de Vicence» (II, 7).⁴⁷

Financo nell'ipotesi che questo incontro fallisca, perché l'età di un volto, rispetto a quella di un altro attore, rappresenta tutta la precarietà della vita stessa, e cambiando la condizione del suo riconoscimento, ossia togliendo la maschera per il volto scoperto, la nuova vita, ossia l'alterità mimetica, non è più garantita dal solo

⁴³ Luigi Pirandello, *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923), ora in Id., *Saggi e interventi*, a c. di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 1167.

⁴⁴ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. 1, p. 450; altrove, come nella prefazione al tomo XV dell'ed. Pasquali, queste derive prodotte dalla recitazione all'*improvviso* sono dette molto pragmaticamente «dissonanze notabili e rovinose nella Commedia», ossia in termini di critica sul tempo dell'azione, secondo una percezione del risultato scenico non soggettivo ma teorico (Ivi, p. 739); nel *Teatro comico* la contrapposizione assume il tono aspro della rivendicazione poetica come argine agli ineleganti spropositi dei «comici ignoranti», nelle parole del capocomico Orazio rivolte alla recitazione fiorita di Brighella: «Queste cose il poeta non le ha scritte. Questo è un paragone recitato di vostra testa» (II, IX, in Carlo Goldoni, *Il teatro comico e altri scritti teatrali*, a c. di Epifanio Ajello, Archivio Guido Izzi, Roma 1992, p. 65 p. 49).

⁴⁵ Stéphane Braunschweig, *Acteur, masque, personnage*, in *Psyché, visage et masques*, a c. di Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo e Anne-Christine Taylor, Presses Universitaires de France, Paris 2010, pp. 45-49.

⁴⁶ Come per esempio in Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Gallimard, Paris 1994, su Goldoni sopr. alle pp. 135-140.

⁴⁷ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. 1, p. 267.

adattamento del ruolo: alla logica del narcisismo occorre riconoscere qualcosa di più importante prima di poter disporre del linguaggio. Altrimenti, a sipario calato, i fischi dilagano. Come quando Goldoni vuole utilmente scrivere una commedia per il successo del Pantalone della compagnia di San Luca, come già aveva fatto per quello del teatro di San Samuele:

Mais Golinetti étoit un jeune homme, et Rubini avoit au moins cinquante ans; et comme je voulois l'employer dans cette Piece à visage découvert, il falloit adapter le rôle à son âge. Les hommes qui ont été aimables dans leur jeunesse, le sont aussi à proportion dans leur vieillesse, et Rubini en étoit la preuve lui-même, étant aussi agréable sur la scene, que charmant dans la société. Je crus que cette Comédie Vénitienne auroit dû avoir, pour le moins, le même succès que le *Cortésan*, mais je me trompai horriblement. Rubini qui n'avoit jamais joué sans masque, se trouva si gêné, si embarrassé, qu'il n'avoit plus ni grace, ni esprit, ni sens commun. La Pièce tomba de la maniere la plus cruelle et la plus humiliante pour lui et pour moi; l'on eut de la peine à l'achever, et quand on baissa la toile, les sifflets partoient de tous côtés. (II, 23)⁴⁸

Insomma, la scrittura di Goldoni (il linguaggio, il discorso) è sempre sotto condizione della memoria dell'altro, e sembra avere vita soltanto nelle *condizioni* di questa convocazione del volto dell'altro.⁴⁹ In un passo successivo e molto importante dei *Mémoires*, in cui Goldoni racconta a posteriori il suo rifiuto della maschera in quanto «ostacolo alla trasparenza del cuore» e «contrapposizione canonica tra Natura e Cultura»,⁵⁰ è possibile, invece, riconoscere come la posta in gioco qui non sia soltanto l'espressione dei sentimenti, secondo una precisata strategia comunicativa,⁵¹ ma la costante tensione dell'autore (malinconia... ipocondria...)⁵² per il riconoscimento del volto dell'altro e l'angoscia di non potergli corrispondere, nel contesto del suo lavoro drammaturgico, un'altrettanta ricchezza mimetica:

⁴⁸ Ivi, pp. 343-344.

⁴⁹ Cfr. le parole di tutela e di sentita testimonianza di Giovanni Gherardini, in una nota di complemento alla sua versione, la prima italiana, del 1817 del *Corso di letteratura drammatica* (1809) di August W. Schlegel, ora Il Melangolo, Genova 1977, nota 41, p. 554: «Il sig. Diderot dice che sino ora non si sono posti su'l teatro se non sei caratteri, e dice che sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in iscena le condizioni della vita. Egli s'è scordato che Goldoni aveva molto prima eseguito con gran successo ciò ch'egli progetta, compiacendosene come d'una sua vista particolare».

⁵⁰ Bartolo Anglani, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Kepos, Roma, 1996, p. 232.

⁵¹ La dimensione strategica di un «faccia-a-faccia» con l'alterità, ben oltre soltanto le forme della comunicazione, è stata indagata in una prospettiva sociologica da Erving Goffman, *L'interazione strategica* (1969), trad. it. di Dina Cabrini e Vittorio Mortara, Il Mulino, Bologna 1971 e 1988.

⁵² Un piano patologico affatto secondario, che accompagna tutta l'eziologia biografica di Goldoni, un momento del quale è raccontato anche in diretta, secondo un mirabile e efficace artificio metadiscorsivo, in una splendida pagina dei *Mémoires* III, 27: «Hélas! une violente palpitation me prend dans ce moment ici ... c'est chez-moi une incommodité habituelle; je ne puis continuer... | Je reprends le Chapitre que j'ai quitté hier. (...)»: una spazializzazione sulla pagina dello scorrere lineare del tempo narrativo che viene interrotto per così interdire l'angoscia che deriva da una sofferenza senza scopo, da un sentire senza volontà. Al potere del ritorno del rimosso nelle parole dei racconti corrisponde una significativa battuta di Truffaldino/Arlecchino ne *Il servitore di due padroni*, III, 3, 1: «Non vorria mi co sta favola averge sveià l'ippocondria» (ed. a c. di Valentina Gallo, Marsilio, Venezia 2011, p. 195).

Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'Acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même *cuir* qui se montre; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connoître, par le traits du visage qui sont les interprets du coeur, les différentes passions dont son ame est agitée. (II, 24)⁵³

La questione dell'eloquenza silente del volto come presupposto della percezione del sé e della sensibilità all'altro,⁵⁴ ai tempi di Goldoni aveva già raggiunto la riflessione della pratica teatrale. Luigi Riccoboni, per esempio, nel suo *Dell'arte rappresentativa* stampato in versi nel 1728,⁵⁵ dedica l'intero capitolo quarto all'ammaestramento dello sguardo dell'attore come condizione di accordo e successo tra *performer* e platea.⁵⁶ In una prospettiva di rivalutazione del volto come specchio⁵⁷ su cui ricomporre in perfetta armonia l'espressione e la voce, per Riccoboni il personaggio deve sentire o per lo meno deve essere in grado di farlo credere al pubblico («E per arte forzando i sensi tuoi, | O senti, o fallo credere all'astante»: IV, 137-138). Riccoboni, che confida nella superiorità della parola sul gesto, supera però l'idea consueta delle gerarchie anatomiche sceniche, spostando l'attenzione dal portamento del corpo all'espressività del volto.⁵⁸ L'espressione è in lui una misura, e il volto, con tutta la sua prossemica, uno strumento di questa misura, secondo una logica della ripetizione «tecnica del "régard"», anche nella fin troppo serena ideologia di una «verità nel volto umano, fresco, senza convenzioni, semplice e sincero, naturale», ma non un'esperienza della differenza, come invece si impone nell'incontro con l'altro e del suo riconoscimento mimetico nel volto dell'attore in Goldoni.⁵⁹

⁵³ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, cit., vol. I, p. 349 e sopr. p. 350, ove ai propositi contrastati di riforma segue l'ansia della prestazione e la legittimità del compromesso: «Mais les plaintes alloient toujours en augmentant: les deux partis devenoient dégoûtans pour moi, et je tâchai de contenter les uns et les autres: je me soumis à produire quelques pièces à canevas, sans cesser de donner mes Comédies de caractère».

⁵⁴ Su cui si vd. Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions XVIIe-début XIXe siècle*, Rivages, Paris 1988.

⁵⁵ Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, Londra 1728, ed. anastatica Forni, Bologna 1979.

⁵⁶ «A tutti quanti gli uditori fiso | Guarda negli occhi, e ogn'un di lor vedrai | Pender da' tuoi, quasi d'amor conquiso. | Trema di quegli sguardi: se nol sai | Aspetta ogn'un di piangere al tuo pianto, | O come i tuoi farli sereni, e gai. | Or di' che non importa tanto, o quanto | D'aver cura al tuo volto, se a lui déi | Interamente la vergogna, o il vanto.» (Ivi, IV, 22-30, p. 28).

⁵⁷ «Vuoi tu più chiara, e più evidente prova | Per conoscer che il volto è quel Cristallo | Che a nuovo oggetto, l'oggetto rinova?» (Ivi, IV, 67-69, p. 30).

⁵⁸ È l'avvio del capitolo quarto, vv. 1-21, pp. 27-28.

⁵⁹ Sul successivo trattato *Pensées sur la déclamation* (1738) con il quale Riccoboni espone ulteriormente «i meccanismi dell'arte rappresentativa e delinea con più chiarezza il suo attore ideale» con al centro «l'importanza del viso» come «una nuova maschera, cioè quella del volto umano, creata dalla riscoperta della sensibilità», si vd. Salvatore Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Longo, Ravenna 1986, pp. 80-97 (citt. a testo, pp. 86 e 93).

5. «*Mais tout me montre l'homme*»

Il rinato interesse settecentesco per la tradizione fisiognomica, intesa non più come codice capace di svelare le corrispondenze tra l'interiorità psicologica dell'individuo e i caratteri esterni del volto divulgato dal pensiero rinascimentale,⁶⁰ ma come una scienza dei volti irrimediabilmente scissi tra mondo pubblico e scena privata, in fondo «ci racconta di una soggettività sfuggente alle catalogazioni, sempre in bilico tra carattere e caricatura».⁶¹ La scoperta della molteplicità dei volti umani «nel secolo d'oro del ritratto», conduce direttamente a una idea della vita «fatta di sensazioni, d'inquietudini, di passioni, di volontà che variano con il variare del mondo, [in cui] ogni io è una moltitudine, una serie di esseri diversi».⁶² Anche il tempo della posa per un ritratto, allora, deve essere contenuto affinché la rassomiglianza non si disperda in questa corrispondente frammentazione nel tempo dell'inespressivo, come opportunamente raccomanda Élisabeth Vigée Le Brun.⁶³

Da vere e proprie esigenze speculative per la comprensione dei legami cruciali che concorrono a formare la teatralità moderna, il grande rinnovatore della danza teatrale europea, Jean-Georges Noverre, dedica alla questione del volto una lunga lettera teorica, la IX, tra le sue *Lettres sur la danse et sur le ballets*, pubblicate per la prima volta nel 1760. A partire da una priorità (e superiorità) dinamica dell'espressione del volto su quella del discorso e del pensiero, per Noverre ciò che precede la parola è proprio una più immediata luce negli occhi che non può essere celata.⁶⁴ Noverre sposta abilmente di piano la questione dell'abolizione della maschera nell'arte della danza teatrale – che chiama «morceau de carton», «visage postiche, triste et uniforme, froid et immobile» –,⁶⁵ da quello della finzione allegorica della passata stagione del gusto a quello della funzione fisiognomica più consona alle nuove esigenze espressive della nuova danza pantomima. Alla condanna dell'espressione uniforme e della dissimulazione dello sforzo, che sono argomenti a favore dell'uso della maschera in danza, Noverre sostituisce l'idea della varietà, fatta anche di gradazioni, passaggi, «nuances imperceptibles»: lo spazio infinito, anche nascosto dell'espressione. Sono le forme umane, su quelle allegoriche, a irrompere con prepotenza sulla scena della danza d'arte, con la loro richiesta di presenza e riconoscimento, pur sempre ancora nell'ambito del verosimile: «mais tout me montre l'homme, non comme il est, mais comme il peut être

⁶⁰ Su cui si vd. Lucia Rodler, *I silenzi mimici del volto: studi sulla tradizione fisiognomica italiana fra Cinque e Seicento*, Pacini, Pisa 1991 (sopr. il cap. II, *Lanterne facciali*, alle pp. 19-55).

⁶¹ Alessandra Violi, *Volto*, s.v. in *Dizionario dei temi letterari*, Utet, Torino 2007, vol. III, pp. 2670-2674 (cit. p. 2672).

⁶² J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁶³ Élisabeth Vigée Le Brun, *Memorie di una ritrattista (Souvenirs 1755-1842)*, trad. it. di Giovanna Parodi, Abscondita, Milano 2006, p. 106.

⁶⁴ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, Aimé Delaroche, Lione 1760, p. 195: «c'est un éclat qui part du coeur, qui brille dans les yeux, et qui répandant sa lumière sur tous les traits annonce le bruit des passions, et laisse voir pour ainsi dire l'ame à nu». E cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a c. di Flavia Pappacena, trad. it. di Alessandra Alberti, Lim, Lucca 2011, pp. 47-61.

⁶⁵ Ivi, p. 196.

sans choquer la vraisemblance». La pratica, allora, del volto disteso, indica nel *performer* la capacità di sentire lo spirito nel libero spiegamento del suo talento, mentre le convulsioni dello sforzo indicano, nel ballerino, un pensiero ristretto alle sole gambe, e votato all'unica devozione per la meccanica del suo talento:

Tout Danseur qui altere ses traits par des efforts et dont le visage est sans cesse en convulsion, est un Danseur sans ame qui ne pense qu'à ses jambes, qui ignore les premieres éléments de son Art, qui ne s'attache qu'à la partie grossiere de la Danse, et qui n'en a jamais senti l'esprit. (...) puisqu'au lieu de s'attacher à peindre et à sentir, il n'est appliqué qu'à la mécanique de son talent.⁶⁶

Ma dalle riflessioni di Noverre è soprattutto la vita a irrompere attraverso la varietà dei volti, e che mentre distingue e individua, assimila e redime dal caos: «Permettez-moi donc de donner la préférence aux Physionomies vives et animées. Leur variété nous distingue, elle indique ce que nous sommes, et nous sauve enfin de la confusion générale qui régneroit dans l'Univers, si elles se ressembloient toutes comme à l'Opéra».⁶⁷

Sullo scadere del secolo, poi, la grande attrice francese Clair Josèphe Hippolyte Leris chiamata La Clairon (che Goldoni ricorda con ammirazione perché «avoit poussé l'art de la déclamation au point de la perfection»),⁶⁸ nei suoi *Mémoires* (stampati nel 1798), parla apertamente della necessità dello studio della fisiognomica per la sua utilità nella ricerca delle corrispondenze tra lo scritto e il gioco interpretativo, con una insistenza ingegnosa che arriva anche a ribaltare (democraticamente, si direbbe) le gerarchie tra testo classico e interprete moderno, nel correggere lei stessa, grazie alla coscienza operante di questo nuovo allenamento espressivo del volto, le dimenticanze di Racine, addirittura a livello di *inventio*, nel ruolo di Monime del *Mithridate*:

De sous plus ou moins étouffés, plus ou moins tremblans, ne suffisoient pas pour exprimer tel ou tel sentiment de terreur, tel ou tel sentiment de crainte; la physionomie seule peut en marquer le degré. Comme ce sont mes études qu'on veut connaître, je crois pouvoir placer ici ce qui m'est arrivé pour le rôle de Monime. En apprenant ce rôle, je trouvai dans le quatrième acte:

*Les Dieux qui m'inspiraient et que j'ai mal suivis,
M'ont fait faire trois fois par de secrets avis...*

et dans l'acte précédent où Mithridate lui fait avouer son secret, il est impossible de trouver plus de deux réticences. J'ai consulté toutes les éditions de Racine, toutes disent trois, toutes les actrices à qui j'ai vu jouer ce rôle, disaient *trois*, toutes les recherches que j'ai faites m'ont assuré que mademoiselle Lecouvreur disait *trois*; quoique *deux* soit un peu plus sourd que *trois*, il fait également la mesure du vers, et n'eu détruit point l'harmonie. Il étoit à présumer que Racine avait eu des raisons pour préférer l'un à l'autre; mais nulle tradition ne m'éclairait, il ne m'appartenait pas de corriger un si grand homme, je ne pouvais pas non plus me soumettre à dire ce que je regardais comme une faute. J'imaginai de suppléer à la troisième réticence par un jeu de visage. Dans le couplet où Mithridate dit:

⁶⁶ Ivi, p. 222.

⁶⁷ Ivi, p. 228.

⁶⁸ *Mémoires* III, 4 (ed. cit., p. 454).

*Servez avec son frère,
Et rendez aux Romains le sang de votre père,*

je m'avancai avec la physionomie d'une femme qui va tout dire... et je fis à l'instant succéder un mouvement de crainte qui me défendait de parler. Le public qui n'avait jamais vu ce jeu de théâtre, daigna me donner, en l'approuvant, le prix de toutes mes recherches.⁶⁹

Se la malinconia segna la fine del Rinascimento e la lacrima celebra l'apogeo del mondo Barocco, l'autonoma fisionomia del volto con il suo silenzio eloquente, «jeu de visage» e «jeu de théâtre», nel XVIII secolo riabilita in pieno, come ancora nella disubbidiente anarchia dei personaggi di Daniel Defoe, l'uscita dalla Grazia per l'ingresso nel Mondo.

Non sorprenderà dunque se a Goldoni e Noverre, dopo Luigi Riccoboni si aggiunge lo studio fruttuoso di Madame Clairon, anche nelle forme paradossali del suo auspicio per un ritorno all'uso antico delle maschere e guadagnare così sulle lungaggini temporali del trucco, perché solo l'espressione di un volto libero dal peso del *maquillage* («un visage plâtré, sur lequel rien ne se peut peindre») è in grado di far distinguere l'ironia dalla canzonatura, il gioco del dettaglio.⁷⁰

La maschera, allora, incomincia a essere percepita come una forma violenta di disconoscimento, di deliberato non riconoscimento del volto dell'altro, da qui la sua inutilità e gratuità in termini di racconto dell'alterità, di negazione della sua identità, del suo *ethos* culturale e della versione storica di sé. Il volto, invece, e soprattutto in Goldoni, incomincia a rappresentare l'universo morale delle vittime della Storia, il loro ingresso nel Mondo, secondo un preciso bisogno di giustizia che almeno nel suo caso è anche sicuro retaggio del suo apprendistato forense.⁷¹

La macchina che viene messa all'opera nella drammaturgia goldoniana è un'ampia operazione di riconoscimento delle classi subalterne, per una rivendicazione già d'ispirazione democratica che ottenga riparazione attraverso le forme dell'accettazione e, pur non senza prezzo, della riconciliazione.

⁶⁹ Hippolite Clairon, *Mémoires*, F. Buisson, Paris 1798, pp. 281-282.

⁷⁰ *Ibidem*: «J'aimerais autant ramener l'usage des masques des anciens; on y gaguerait au moins, pour l'étude de sa diction, le temps qu'on perd à sa faire un visage. La terreur, la suffocation de la rage, les éclats de la colère, les ciris du désespoir peuvent-ils s'accorder avec un visage plâtré, sur lequel rien ne se peut peindre? Tous les mouvemens de l'ame doivent se lire sur la physionomie: des muscles qui se tendent, des veines qui se goufflent, une peau qui rougit, pouvent une émotion intérieure sans laquelle il n'est jamais de grand talent. Il n'est point de rôle qui n'ait des jeux de visage de la plus grande importance: bien écouter, montrer par les mouvemens du visage que l'ame s'émeut de ce qu'on dit, est un talent aussi précieux que celui de bien dire. C'est par la physionomie seul qu'on peut fixer la différence de l'ironie au persiflage».

⁷¹ È del resto premessa, anche a posteriori, quasi di ideologia poetica già nella prima parte dei *Mémoires*: «La procédure criminelle est une leçon très-intéressante pour la connoissance de l'homme» (cap. 19, ed cit. p. 88), nonché di rivendicazione professionale, come ancora in *Mémoires* II, 13: «J'avois donné dans la Comédie de *l'Homme Prudent* un essai de mon ancien état de Criminaliste en Toscane; je voulus rappeler à mes compatriotes que j'avois été Avocat civil à Venise» (ed. cit., p. 299) e di legittimazione della sua testimonianza di fronte al dissesto delle istituzioni sociali, come ben chiarito da Piermario Vescovo nella curatela della sua edizione goldoniana de *L'uomo prudente* (Marsilio, Venezia 2002).

Ma ciò che più conta, qui, è che per la prima volta è il testo, perlopiù teatrale, a «dare espressione a entrambi i processi di riconoscimento, politico e individuale»: ⁷² l'umanità che traspare nella vita nuova dei volti messi in scena da Goldoni costringe a una catarsi morale che è insieme una forma di giustizia simbolica, perché il riconoscimento dell'altro è la qualità culturale che solo la democrazia può consegnare. La dismissione della maschera, così, è più un demarcatore metaforico, non reale, ma immaginario, dunque narrativo, tra due tempi: il passato e il presente. Non si tratta di superare o di censurare un uso e una pratica più o meno corrente del teatro, ma di rendere possibili entrambe nello stesso ordine morale, nello stesso ordine di Mondo.

6. «*Le mur blanc de la visageité*»

Dopo la progressiva teatralizzazione ottocentesca del volto in scena, ⁷³ enfatizzato anche nella vita sociale con la pratica di una traduzione visibile di ogni demoraliz-

⁷² Cfr. Eva Hoffman, *L'eredità della violenza. Il riconoscimento come lenizione*, in *Troppo umano. La giustizia nell'era della globalizzazione* (2002), a c. di Nicholas Owen, Mondadori, Milano 2005, p. 346.

⁷³ Nella teoresi teatrale italiana, a partire per esempio già da Pietro Napoli Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, s.i.s., Milano 1801, p. 137: «L'effetto della bella declamazione proviene dalla voce, dal volto e dall'attitudine di tutto il corpo (1: *Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius corporis habitus inardescant. Quint. lib. XI, Cap. 8.*). (...) Di grazia quelle vivaci mutazioni di volto che oggi manifestano le delicate emozioni dell'anima, come potevano campeggiare sul viso degli antichi attori coperti d'una stupida mostruosa maschera di corteccia dipinta?»; o come testimoniato da Francesco Righetti, *Teatro italiano*, Alliana e Paravia, Torino 1826 (3 voll.), vol. I, p. 208: «Quante volte non si vedrà dai migliori artisti confondere l'ironia collo sdegno, lo sdegno col disprezzo, il calore col trasporto, l'impazienza colla collera? La tema collo spavento, lo spavento col terrore? Caricatura nella dizione, esuberanza di gesti mimici, conati troppo più del bisognevole, contorcimenti di viso, trivialità, bassezze a bizzeffe, intensa cura a promuovere l'applauso dei più, pochissima all'analisi dei caratteri che rappresentano, non sono errori in che cadono non di rado i nostri più acclamati attori?»; nonché [Giuseppe Compagnoni] *Dell'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti. Lettere ad E. R. giovinetto di quattordici anni*, Stella, Milano 1827, Lettera XXV, p. 342: «Ma l'azione teatrale, conforme si è già detto, non consiste nella sola forza della parola, o più veramente nelle giuste intonazioni ed inflessioni: essa vuole unita l'espressione, che possono aggiungerci gli occhi, la fisionomia, il contegno e l'atteggiamento di tutta la persona. Abbiam detto in generale la parte che queste cose hanno nella eloquenza civile e sacra. Ma la parte ch'esse hanno nelle rappresentazioni teatrali è infinitamente più ampia; imperciocché in queste tutto è azione, e tutti vi concorrono gli umani concetti e sentimenti, ed ogni possibil grado dei medesimi; né inoltre per momentanea apparenza, come nelle recitazioni di quei generi; ma bensì per diretto e necessario officio proprio di queste rappresentazioni destinate a fare illusione», fino ai numerosi riferimenti in Giovanni Angelo Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, Alussano, Torino 1839 (ma scritte nel 1829, nuova ed. a c. di Francesco Tozza, Tullio Pironti Editore, Napoli 1991) tra i quali si legga a p. 134: «in somma in qualunque stato l'attore si trovi, o di dialogo o di soliloqui, o di azione muta, deve sempre far precedere la mimica del volto alle parole, ed alla nuova azione, e palesare con questo l'interno combattimento [...] così deve a fortiori ben marcare l'elocuzione del volto e del corpo, che è la mimica e la fisionomica, quando questa non è aiutata dalla parola, per ottenere nello spettatore quell'intento di cui si è di sopra parlato»; fino alla normativa stereotipica della manualistica filodrammatica, esempio di Gaetano Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa. Manuale ad uso degli studiosi della drammatica e del canto*, Capaccini, Roma 1877, p. 70: «Faccia attenzione [*scil.* l'alunno filodrammatico] che il personaggio che deve improntare eseguire sulla scena, se manca di coltura intellettuale, tanto dovrà essere più

zazione corporea e psicologica, soprattutto nella loro supposta equivalenza,⁷⁴ è toccato a Béla Balázs annunciare che «un'altra macchina è ora all'opera, per dare alla cultura una nuova svolta in direzione del visivo e all'uomo un volto nuovo. Il suo nome è cinematografo».⁷⁵

In questo nuovo mondo prodotto dalla luce, in cui «lo spirito diviene corpo in modo diretto», «diviene visibile», il volto che ne è il risultato pericolosamente più intimo e mitizzato perché capace di identificazioni e immedesimazioni immediate, rimanda a una soggettività non più limitata alla sola componente del fare, come per il teatro, ma anche a quella dell'essere. Eppure, se come ricorda Šklovskij, i mezzi cinematografici sono inadeguati al racconto nei modi della letteratura, specie dei classici, poiché «il carattere geroglifico della parola consente di concentrare sull'oggetto un fondo di percezione maggiore che non nel cinema»,⁷⁶ allora solo l'inquadratura è capace di liberare l'oggetto dall'ansia della rappresentazione, indicando che si tratta "solo" di un segno. L'avvento di «un primo piano democratico: [che] è al servizio di tutti, e disegna una cartografia che non è quasi mai legata al feticismo del potere»,⁷⁷ restituisce alla "messa in quadro" del volto una funzione che è insieme linguistica e in atto. Nella scala dei piani di ripresa, infatti, il primo piano del volto-oggetto di cui parla Roland Barthes a proposito del «viso deificato» della Garbo, sembra finalmente mostrare il volto nella forza di tutta la sua nuova chiamata, nella piena illusione di una pura alterità che nella sola «cattura del viso umano provocava nelle folle il massimo turbamento», «stato assoluto della carne» irraggiungibile pur sempre desiderabile: «lo stesso viso di neve e di solitudine». Ma, se «Garbo offriva una specie di idea platonica della creatura», in questo dispiegamento di essenza non vi hanno posto alcuno la plasticità, la corruttibilità, la finitudine. «Il viso della Garbo è Idea»,⁷⁸ dunque subordinazione delle differenze e del molteplice all'Uno, e dunque è ancora la violenza della maschera ad agire, una maschera di luce che non illumina ma sotto la quale si agita un'inquietudine: l'immagine senza somiglianza del simulacro. Per questa nuova dismisura della maschera, allora, l'altro è irrappresentabile.

«Volete cogliere il momento supremo, vero? Guardatemi allora, cercherò di aprire il mio volto alla vostra curiosità»: così, della morte dell'altro come un segno che

scarso d'idee, di cognizioni e modi gentili: per cui spesso vi supplisce coi moti della fisionomia, dell'atteggiamento del corpo e del gesticolare delle braccia».

⁷⁴ Su cui si vd. Graeme Tytler, *Physiognomy in the European novel: faces and fortunes*, Princeton University Press, Princeton 1982, e Christopher Rivers, *Face value: physiognomical thought and the legible body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, Wisconsin University Press, Madison 1994.

⁷⁵ Béla Balázs, *L'uomo visibile* (1924), a c. di Leonardo Quaresima, Lindau, Torino 2008, p. 123, poi p. 124.

⁷⁶ Viktor Šklovskij, *Le leggi fondamentali dell'inquadratura cinematografica* (1927), in *I formalisti russi nel cinema*, introduzione, scelta dei testi e traduzione di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano 1971, p. 167.

⁷⁷ Gianni Canova, *A quattr'occhi*, prefazione a Franco Marineo, *Face/On. Le narrazioni del volto cinematografico*, Rizzoli, Milano 2005, p. 7.

⁷⁸ Roland Barthes, *Il viso della Garbo*, in Id., *Miti d'oggi* (1957), trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 63-64.

possa essere raccolto ad apertura di libro, attraverso la piega distinta di un movimento del volto, come se ogni istante della sua venuta potesse essere scrutinato, riconosciuto e dunque neutralizzato nel suo mistero inaccettabile. Sono parole tratte dal doppiaggio italiano di una scena iniziale del film di Ingmar Bergman, *Il volto* (*Ansiktet*) del 1958. Pronunciate da “uno degli ultimi”, l’attore alcolista raccolto (più o meno) morente in una foresta (più o meno) stregata da una comitiva guidata da un muto mesmerista, nella Germania della prima metà dell’Ottocento. Il dissidio nel film tra ragione e soprannaturale impersonato dai due contendenti, Vogler e Vergéus, discute «il rapporto tra scienza e fede, tra illusione e verità, tra medico e stregone, tra l’io e l’altro. Non a caso il terrore di Vergéus [*scil.* medico positivista, funzionario del ministero di Salute Pubblica] raggiunge l’acme davanti a uno specchio che gli riflette il volto dell’altro accanto al suo e poi si frantuma in tanti pezzi».⁷⁹ La prossimità con l’alterità, con la differenza radicale non è più una luce che illumina l’incontro, ma un lampo che ingiuria e frantuma: non può più esserci reciprocità nel nome della verità.

La scoperta della luce del volto come incontro dell’altro in Goldoni, che in fondo si candidava a pieno per incarnare il primato della vita come riconoscimento e partecipazione di una Europa illuminata e dei diritti, si era già dispersa al tempo dello specchio in frantumi del film di Bergman. Di fronte al mistero si è soli, e di fronte al dissidio fra le Sovranità, non vale più ragione né carità. Non ci sarà più un volto a brillare per l’Europa dei confini e degli Stati-nazione delle democrazie liberali che, nell’ideologia politica di un’aurora perenne del Noi, con al centro delle sue leggi più la paura della finitudine che il desiderio per le libertà,⁸⁰ hanno finito per credere di poter espellere, sempre nuovamente, l’ombra e l’estraneo, la minaccia dell’altro.

Difficile da qui ripartire. E nel doppio significato del suo significante, motorio e divisorio. Solo forse da un’«année zéro» della «visagéité», come proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari,⁸¹ è possibile assegnare, a un’idea di corpo reticolare e nomade, la capacità di disfare il viso per evitare che la politica neghi, attraverso gerarchie trascendenti, il potere della vita. In questa sorta di nuova riconsiderazione verso il molteplice del corpo codificato, il luogo anatomico dell’espressione per eccellenza, la viseità, costituirebbe allora l’«anno zero» di un nuovo avvenire per l’uomo se sarà capace «di sfuggire al viso, disfare il viso e le sue viseificazioni, divenir impercettibile, divenir clandestino, non con un ritorno all’animalità né con

⁷⁹ Sergio Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro, Firenze 1993, p. 51.

⁸⁰ Vd. Jacqueline Stevens, *States Without Nation. Citizenship for Mortals*, Columbia University Press, New York 2010.

⁸¹ Nel piano settimo del loro *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, 7. *Année zéro – Visagéité*, pp. 205-234; questo libro culto del pensiero filosofico dell’ultimo Novecento sul corpo reticolare e nomade, sulla «teoria delle molteplicità» tra produzione economicistica e erranza del desiderio cui allude il sottotitolo, è al suo interno organizzato per piani, non per capitoli, contro ogni imposta sequenzialità gerarchica della scrittura che non sia quella sola, inaggirabile, della stampa: il lettore qui è convocato a una libera e complice erranza fra le parti, secondo un presupposto di attiva performatività dell’esperienza della lettura.

dei ritorni alla testa, ma attraverso divenir-animali molto spirituali e particolari». ⁸² Disfare il viso allora, in quanto muro bianco della significanza e buco nero della soggettivazione, è una vera e propria azione politica contro un'idea dell'esistenza dettata dal risentimento e dalla negazione della potenza della vita. E contro le «maschere [che] assicurano l'appartenenza della testa al corpo, anziché separare dal corpo un viso», ⁸³ per tracciare linee di fuga dai codici oppressivi e dalla soggettivazione. Perché il riconoscimento e la normalizzazione di ogni viso nel gioco inclusivo tolleranza/intolleranza, è modellato almeno in Occidente sul volto del Cristo, cioè «l'Uomo bianco medio qualunque» come universale cristiano, cui il non conforme (razziale, ad esempio) deve integrarsi o essere annientato «sul muro [bianco] che non sopporta mai l'alterità (è un Ebreo, è un Arabo, è un negro, è un pazzo..., ecc.)». ⁸⁴ Dunque, non resta che «non guardare più gli occhi o negli occhi, ma traversarli nuotando, chiudere i propri occhi e fare del corpo un raggio di luce che si muove ad una velocità sempre più grande». ⁸⁵ Ecco la luce di un corpo «dai muscoli affrancati», «le faire briller à visage découvert» un *performer* in fuga dalla maschera del significante, e dall'arbitrio egocentrato della soggettività, verso «le contrade dell'asignificante, dell'asoggettivo e del senza-viso», ⁸⁶ come per l'attore nuovo di Goldoni o le figure a passeggio dipinte da Tiepolo, gli «elegantissimi manichini tiepoleschi dal volto invisibile, nel rapporto distratto che essi intrattengono col paesaggio, nella solitudine che li circonda». ⁸⁷

Un tale disegno reticolare che intreccia fughe attive e linee di vita sembra essere, almeno in alcuni casi, già completato. Rainer Werner Fassbinder in *Das*

⁸² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di Giorgio Passerone, Cooper & Castelvécchi, Roma 2003, p. 253 (in questa ed. it. non sono tuttavia riportate le importanti illustrazioni in apertura di ogni singolo piano di lettura).

⁸³ Ivi, p. 259 (nonché p. 266)

⁸⁴ Ivi, p. 262, ove si precisa che: «ci sono formazioni dispotiche di significanza asiatiche, negre o indie; il processo autoritario di soggettivazione si manifesta nel modo più puro nel destino del popolo ebraico. Ma qualunque sia la differenza che le separa, queste semiotiche formano un *misto* di fatto, è anzi a livello di tale misto che esse fanno valere il loro imperialismo, la loro aspirazione comune a schiacciare le altre semiotiche».

⁸⁵ Ivi, p. 273 (qui sono parafrasati alcuni passi dal romanzo di Henry Miller, *Tropic of Capricorn* [1939], Grove Press, New York 1961, pp. 121-123: «I no longer look into the eyes of the woman I hold in my arms but I swim through, head and arms and legs, region unexplored, th eworld of futurity, and here there is no logic whatever (...) I have broken the wall (...) My eyes are useless, for they render back only the image of the known. My whole body must become a constant beam of light, moving with an ever greater rapidity, never arrested, never looking back, never dwindling. (...) Therefore I close my ears, my eyes, my mouth»).

⁸⁶ *Ibidem*. Il rapporto tra volto e politica è ripensato da Gilles Deleuze anche con l'introduzione dell'*immagine-affezione* «che è il primo piano, e il primo piano è il volto», nelle sue riflessioni sul cinema, per cui vd. Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), trad. it. di Jean Paul Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, capitolo 6, *L'immagine-affezione: volto e primo piano*, pp. 109-124. Più in generale vd. anche i saggi raccolti in *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, a c. di Ian Buchanan e Patricia MacCormack, Continuum, London and New York 2008 (sopr. pp. 39-51; 63-74; 116-129).

⁸⁷ F. Fido, *art. cit.*, p. 96.

Kaffeehaus nach Goldoni, pièce teatrale del 1969,⁸⁸ ritrova proprio nella drammaturgia goldoniana nuove ipotesi sceniche di ribellione politica alle ingiustizie del tempo presente, grazie anche a un nuovo potere attribuito al volto. Di fronte alla compulsiva conta dei soldi che impegna, uno dopo l'altro, tutti i nove protagonisti, indice di una società degradata al mero accertamento del profitto, sarà una nuova messa all'opera del volto dell'altro come caricatura di genere attraverso cui l'apatia di vite insignificanti potrà tramutarsi in nuova consapevolezza della necessità dell'altro.⁸⁹ In questa straordinaria variazione teatrale della commedia goldoniana, né semplice imitazione né infedele apologo ma trasformazione del passato partendo dal presente,⁹⁰ Fassbinder racconta la crudeltà di un sistema economico che ruota solo attorno all'azzardo di un gioco le cui carte sono sempre truccate. Un mondo in cui la sottomissione dell'altro è legittimata dall'ambizione di ascesa sociale e spirituale, mentre lo sfruttamento e l'oppressione del presente non hanno redenzione se non nel terrore per un volto oramai trasfigurato in una alterità che reclama indietro, a qualsiasi prezzo, il suo diritto all'amore e alla vita.

Un tale smantellamento politico del viso come apparato di genere che cattura e opprime, può inoltre essere rintracciato in *Visage* che Luciano Berio compose nel 1961 per suoni elettronici e la vocalità di Cathy Berberian. Si tratta di un'«azione invisibile – tutta su nastro», secondo la bella definizione di Giovanni Morelli. «Quasi una colonna sonora per un dramma mai scritto», secondo invece le parole del compositore: «*Visage* può essere inteso come una trasformazione di comportamenti vocali reali e concreti, che vanno dal suono inarticolato alla sillaba, dal riso al pianto e al canto, dall'afasia a modelli di inflessione derivati da lingue specifiche: l'inglese e l'italiano della radio, l'ebraico, il dialetto napoletano, ecc. *Visage* non propone dunque un testo e una lingua significanti in quanto tali, ma ne sviluppa le sembianze».⁹¹ Né copia né simulacro, dunque, ma somiglianza, capace di

⁸⁸ Si vd. l'ed. it. Rainer Werner Fassbinder, *Das Kaffeehaus ovvero «La bottega del caffè» da Carlo Goldoni* (1986), trad. di Renato Giordano, Gremese, Roma 1989.

⁸⁹ Nella pièce teatrale del cineasta tedesco, il volto come paradigma irrequieto dell'intera azione, attraversa tutti gli stadi di una degradazione che riscatta però l'amore e la vita nella gratuità della loro forza, passando dalla figurazione della superbia ipocrita del superuomo (ivi, p. 21) e indice fasullo di un'idea di bellezza come immobilità del tempo (p. 30 e p. 69), a un viso come specchio fedele dell'accadere interiore (p. 59), come tempo del riconoscimento e della nostalgia (p. 66), fino alla caricatura «contronatura» che trasgredisce ogni norma socialmente attesa affinché anche il disordine possa rivendicare la sua legittimità (p. 76), per eclissarsi infine, in una città/società che è una giungla e un *far west* di uomini senza merito, in una mera impronta facciale lasciata su di una torta raccolta da terra e ormai immangiabile (p. 81).

⁹⁰ Perché, come ricorda Starobinski: «Non si può mai parlare del passato, se non partendo dal presente», soprattutto quando «Il passato più recente, come appunto il Settecento, ha per noi l'interesse supplementare di porsi questioni ancora attuali (...) la questione della democrazia, la questione della felicità collettiva: sono problemi che non ci hanno ancora lasciato». In un confronto che non deleghi al passato la risoluzione dei problemi del presente, ma che attraverso di esso venga illuminato il senso o la logica della direzione o della deriva, perché «non c'è veramente un'essenza della storia, se non quella che vogliamo costruire e trarre nel presente» (Jean Starobinski, *La maschera e l'uomo*, intervista di Guido Ferrari, Jaca Book – Edizioni Casagrande, Bellinzona 1990, pp. 26-28).

⁹¹ Sono le note che accompagnano la registrazione per Ricordi, edizione su cd del 1991 (CRMCD 1017).

moltiplicare i piani della sua logica (dal visivo all'acustico) e di deviare e spezzare le linee della nostra ricezione affinché non si formino gerarchie, non si impongano identità.

Qui «il nastro riceve, codificati in una trama estremamente drammatica, i segni fonici di un ritratto di donna che converte tutti i segni carnali (possibili) della sua espressività nella rappresentazione di una condizione, la femminile, storicamente, antropologicamente umiliata».⁹² La *performance* sonora di Berio riconsegna allora, qui infine, al volto femminile la rivendicazione di una alterità che deve essere riaffermata proprio attraverso un'azione che, come la dignità del volto che rivendica, resta ancora politicamente al di qua di un'idea di democrazia condivisa, oltre che perfino invisibile;⁹³ un'azione che si fa e si dà “voce”.

⁹² Giovanni Morelli, *Luciano Berio*, in «Belfagor», fascicolo II, anno LXIV, n. 380, 31 marzo 2009, pp. 121-146 (su *Visage*, p. 139).

⁹³ Interroga oggi il rapporto con l'alterità, attraverso proprio questa rifondazione della relazione, Luce Irigaray, della quale vd. almeno *La democrazia comincia a due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, e *Condividere il mondo* (2008), trad. it. di Roberto Salvadori, Bollati Boringhieri, Torino 2009.