

La « Pamela nubile » di Goldoni

1750: la figuressa graziosa, il visetto delizioso, lo sguardo amabile e insieme volitivo di Pamela scaturirono dalla penna di Goldoni nel bel mezzo di quel secolo che doveva tradire la ostentata sicurezza e la solidità del proprio equilibrio sociale nel culmine finale, cruento e rinnovatore, della Rivoluzione. Ma la favola di Pamela, della fanciulla povera e virtuosa che preferisce l'infelicità al disonore, erano anni che andava sulle bocche e sollecitava sospiriosi consensi: segno, forse il più modesto e appariscente, ma non da poco conto, del mutarsi di una prospettiva sociale che era anche contemporaneo sorgere di nuovi umori umani, di nuove, diffuse e prepotenti, correnti di sentimento.

Dieci anni avanti era apparso in Inghilterra il romanzo di Richardson, la cui fama si era estesa all'Europa in rapide tappe e la cui traduzione italiana apparve in Venezia nel 1744. Ma è proprio questo rapido e generale consenso che ci conferma come anche l'opera del Richardson, al di là dell'originalità del suo specifico intreccio, muovesse da un fondo emotivo e dal disegno di una situazione umana già profondamente radicati e diffusi. Favola antica, di sempre, questa della povera e bella ragazza che incontra, con l'amore, la fortuna: ma in quegli anni vi premeva particolarmente la preoccupazione di scorgere quali incidenti e quali dilemmi — e, infine, quale dramma — questo incontro d'amore avrebbe sollevato presso una società in cui le divisioni di classe erano cristallizzate in precise e perentorie regole morali.

Nè poteva Venezia, la più attenta alle correnti europee di pensiero e di gusto fra le capitali italiane di quel secolo, non sentire il fascino della favola convenzionale, ma significativa, di Pamela. Molti erano gli amici del Goldoni che lo « tormentavano » perchè da quella traccia traesse una commedia; ma il buon avvocato veneziano, uomo di buon senso ma anche uomo cauto e prudente respinse più volte l'invito, poichè gli pareva che « il fin morale dell'Autore inglese non convenisse ai costumi e alle leggi del suo paese ». E si spiega. « Un Lord a Londra — sostiene il Goldoni — non deroga punto alla sua nobiltà sposando una contadina. A Venezia un patrizio che sposi una donna plebea priva i suoi figli di tutte le paterne prerogative... ». Forse proprio a cagione di questa diversità i suoi amici lo stimolavano, per questa maggiore rigidità e gelosia conservatrice dell'aristocrazia veneta; per cui essi, anche soltanto sotto il profilo di una ragione di gusto o di un'adesione sentimentale, sentivano nella vicenda di Pamela l'intonazione di motivi innovatori.

Poi Goldoni ci ripensò e si decise. Fu la necessità in cui si trovò, per quell'anno, di « moltiplicare i suoi soggetti » che lo costrinse definitivamente al passo. La Pamela goldoniana entra in scena, infatti, in quell'annata delle « sedici commedie », contrattate con la compagnia Medebach (e quel che più conta, scritte) che decretarono e fissarono definitivamente il suo successo come commediografo. Ma quale lo spirito con cui egli decise di raccogliere la storia disegnata dal Richardson e la ricreò per il proprio teatro?

Quella stessa difficoltà di riprenderla che egli indicava nella differenza di costumi tra la aristocrazia inglese e quella veneta ci dice che proprio nella sua collocazione sociale la storia lo aveva interessato. E qui, nell'avvertire entro le smanie d'amore questo contrasto di ceti, assai più che nel cogliere lo stemperarsi sentimentale dei due protagonisti, il borghese Goldoni colse il nucleo della sua commedia. Più avanti degli altri, dunque, nell'afferrare la novità della situazione, ma anche più consapevole e più prudente nel muovere verso le conseguenze.

La bella fanciulla che respinge gli slanci e le offerte del padrone anche amandolo teneramente; e che nel resistergli così con fermezza, contro la sua stessa passione, con un orgoglio insospettato, mette in luce un alto senso di responsabilità che è manifestazione di consapevolezza umana e sociale insieme, proprio mentre esprime questa ragione di dignità (che vale sul piano morale ad un'affermazione di eguaglianza), ribadisce una differenza sociale, un distacco, una impossibilità di incontrarsi. Contraddizione del borghese Goldoni, che sente con convinzione i diritti della nuova classe di cui pure fa parte, li approva e li esalta, ma nello stesso tempo non se li pone entro una visione dinamica come degli impulsi rinnovatori, cioè come istanze rivendicative di una società che deve trasformarsi. Ciascuno stia al suo posto, questo egli par dire; e non sappiamo se in questa conclusione sia l'orgoglio a giocare o non piuttosto una statica visione delle cose, una paura di smuoverle o che esse si muovano che si traduce e si configura in un bonario ma fermo moralismo.

Pamela gli piacque e lo convinse per la sua ostinata e convinta resistenza; e più che sentire, come fu per il Richardson, il dramma sentimentale e gli strascichi lagrimosi che si allargavano al di là di quella rinuncia, Goldoni volle gustarsi la ragionevolezza di quel rifiuto, volle infondergli una dignità, dargli, infine, nel buon senso delle sue argomentazioni logiche una giustificazione.

Per questa Pamela non è solo la sua prima commedia costruita al di fuori della tradizione teatrale italiana, senza i lazzi della commedia dell'arte e senza i richiami ai classici intrecci, ma è la sua opera più scopertamente « ideologica », così intrisa della sua moralistica visione da apparire in più punti, dove più si sfoga, fastidiosamente ipocrita e falsa; e pur così decisa e così chiara in certe affermazioni da poter dire del suo autore che egli anticipa taluni risultati della rivoluzione.

Opera, dunque, dalla scoperta velleità moralistica, portata naturalmente a un dialogo statico, ap-

poggiato su lunghe tirate. Non si sente la maestria dell'autore esperto e spontaneo che fa scaturire il senso dei suoi personaggi dalla vividezza di battute felici per immediatezza e per rapidità di sintesi fra immagine e concetto; vi si deve sopportare invece la pesantezza — in lui insolita — di un discorso intriso di sillogismi e di richiami concettuali. E perciò opera difficile da sostenere teatralmente: o, meglio, opera in cui è difficile rintracciare con sicurezza gli spunti più genuinamente teatrali.

Ci sembra che il regista Colli ci sia riuscito, con delle soluzioni spesso felici. Sotto l'impianto moralistico dei personaggi, e anche al di là della convenzionalità sentimentale che è all'origine della loro storia, egli è andato cercando, con acume, una profondità psicologica, il loro intimo processo formativo. Tenendo fermo il disegno goldoniano dei caratteri precisi e sicuri nella loro struttura logica è andato ritrovando (qui accostandosi più al Richardson) la loro complessità sentimentale, una loro verità umana, una corrispondenza di rapporti tra le loro manifestazioni esterne, i loro propositi moralistici e il loro fondo emotivo. Una regola in cui si è sentita la preparazione accurata, sorretta da uno studio serio e severo, puntigliosa e sensibile nella definizione dei particolari; un allestimento, ambientato nella bella costruzione scenica ideata da Scandella.

Una riconferma: Lucia Catullo, delicata e fiera Pamela. L'abbiamo ritrovata indubbiamente migliore, più matura nella preparazione psicologica del personaggio, senza avere per questo perduto quella freschezza di accenti e quella grazia semplice e genuina che è la sua ricchezza e che fa di lei un'attrice istintivamente goldoniana. Al suo fianco, in un accoppiamento senz'altro felice e simpatico, Leonardo Cortese, che ha dato alla passione di Bonfil una irruenza espansiva, una inquietudine prorompente accompagnandola con annotazioni furbesche e con improvvisi, sorprendenti candori, in segno di una coscienza che la volubilità e il temperamento non riescono a spegnere. Ottime la caratterizzazione

del Di Giuro (la vanitosa superficialità del suo *Ernold* lascia giustamente trasparire una punta di radicato cinismo) e quella del Bosso che ha schizzato con fine umorismo, in un'angolosa e leggiosa truccatura, le illusioni amorose del vecchio maggiordomo. Ma tutti hanno recitato con impegno, dando l'impressione d'insieme di una compagnia in cui si vanno eliminando le zone grigie, che può perciò acquistare una sua personalità di sicura attrattiva. Il Ferrari, la Giacobbe, l'Enrici, il Porta, la Benvenuti, il Diotajuti: tutti riuniti negli applausi del numeroso pubblico.

G. G.



L'UNITA'

4 novembre 1956