Facultade de Filoloxía
Grao en Linguas Modernas
Maior en Lingua e Literatura italiana

Dal ‘libro’ dei libri al ‘libro’ del teatro: analisi semiologica de *La Pamela fanciulla*.

Autora: Alberta Passeri
Titores: Javier Gutiérrez Carou, Juan José López Rivera

Curso 2024/2025.

INDICE 3

INTRODUZIONE 4

1 LA *PAMELA* DI RICHARDSON 9

1.1 LA FORTUNA DI *PAMELA* 11
1.2 LA QUESTIONE SOCIALE 14

2 LA TRASPOSIZIONE DI GOLDONI: *PAMELA FANCIULLA* 16

2.1 FRA LETTERATURA E TEATRO 19
2.2 ANALISI DELLA TRASPOSIZIONE 20
2.3 LA TRADUZIONE DI UNA MORALE: LA DESIGNAZIONE DI COSERIU 25

3 DAL LIBRO DEI LIBRI ALLA SCENA 29

3.1 SEMIOLOGIA DEL TEATRO 30
3.2 ANALISI DELLA *PAMELA NUBILE* 33

CONCLUSIONI 42

BIBLIOGRAFIA 44

APPENDICE 1 48

APPENDICE 2 49

APPENDICE 3 50

Introduzione

L'imitazione letteraria è stata oggetto di discussione e di studio, già Petrarca, in una bella epistola al Boccaccio (*Familiares* XXII 2, del 1351), aveva articolato il problema dell'imitazione in modo molto raffinato.[1] Egli partiva da un'esperienza personale, cioè dall'essere incorso talvolta, nelle sue opere, in una citazione involontaria degli autori prediletti. Lo stesso tema è riapparso molte volte lungo la storia della nostra letteratura, basti pensare alla lettera tra Poliziano e Paolo Cortesi o a Bembo;[2] tuttavia se nello studio e nella questione dell'imitazione i nostri padri si sono interrogati riguardo alla lingua, lo stile da adottare e da cui attingere, dobbiamo esplorare anche quali sono le implicazioni nel prodotto finale quando a essere imitata è la storia (fabula) dell'ipotesto.

Imitazione non è più la parola giusta per definire questo tipo di fenomeno; infatti vediamo che diversi studiosi hanno affrontato la questione, definendo *adattamento* o *trasposizione* il passaggio di una stessa storia, da un testo scritto di tipo narrativo a un altro 'testo' anch'esso narrativo ma di differente valore semiotico.

Trasposizione e non adattamento è in realtà, come giustificheremo più avanti, nel nostro lavoro, la parola che useremo. Il motivo è facile da spiegare: una narrazione passa da un testo a un altro come un liquido che cambia contenitore, la sostanza, vale a dire la *fabula,* non cambia, semplicemente cambia supporto, il contenuto non cambia, a cambiare è il contenitore. Ci sarebbe anche da chiedersi quanto questo cambiamento di contenitore influisca nella fruizione dell'opera, quanto questo passaggio muti la sua natura e la sua percezione, e se anche nel caso che analizzeremo, le parole di McLuhan «il medium è il messaggio» siano applicabili.[3]

La nostra ricerca analizzerà infatti il passaggio, la trasposizione del celebre romanzo epistolare di Samuel Richardson intitolato *Pamela or Virtue Rewarded* pubblicato a Londra nel

[1] Erminia Ardissino, Riccardo Bruscagli, Luigi Surdich, *Dalle Origini al Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Andrea Battistini, voll. 2, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 213.
[2] Ivi, p. 214.
[3] Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986, p. 25.

1740[4] nell'opera teatrale *La Pamela, o sia la virtù premiata*[5] di Carlo Goldoni, messa in scena per la prima volta a Mantova nel 1750 e pubblicata nello stesso anno,[6] soffermandoci però proprio nell'analisi semiologico dal torchio alla scena,[7] grazie all'esame di una registrazione integrale dello spettacolo, diretto da Franco Di Leo, svoltosi al teatro Sociale Club 74 a Mendrisio (Svizzera) il 23 marzo del 2013.

Questo passaggio è quello che Jakobson ha definito *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione*,[8] e consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici e si esprime, per esempio, nella realizzazione di un'opera filmica a partire da un testo letterario o come nel nostro caso, nella realizzazione di uno spettacolo teatrale a partire da un'opera letteraria. Nel caso della trasposizione filmica parlare di traduzione intersemiotica è chiaro: il cambio di codice è evidente nel fatto che, invece di segni grafici, sono usati suoni e immagini.[9]

Le condizioni della comunicazione moderna, come la stampa nel XV secolo, hanno facilitato lo sviluppo di generi nuovi come il romanzo, il saggio e l'articolo giornalistico. Con l'arrivo del cinema e, dopo, della televisione e dei telefilm creati per essa, le tecniche di narrazione e di comunicazione non hanno smesso di evolvere e arricchirsi. Se per parlare di trasposizione filmica tuttavia abbiamo dovuto aspettare l'avvento del cinema, altri tipi di trasposizioni, per esempio pittorici, si sono succeduti nei secoli e continuano a succedersi da sempre. Pensiamo, per esempio, al mito di Narciso, che dall'antica Grecia è stato ripreso da

[4] Dopo essere uscito anonimo e in due volumi a Londra nel 1740, *Pamela* fu ristampato con revisioni e una lunga introduzione l'anno dopo, e altre tre volte sempre nel 1741. Ogni edizione portava qualche modifica rispetto alla precedente. Nel dicembre 1741 uscì il seguito, in altri due volumi, e nel 1742 si pubblicò una nuova edizione di lusso di tutti e quattro i volumi, con nuovi interventi. Nel 1761 vide la luce un'edizione rivista dei quattro volumi, a lungo considerata definitiva. Le figlie di Richardson conservarono tuttavia ulteriori interventi del padre, operati negli anni 1750, in una copia del romanzo rilegata con un foglio bianco per ogni pagina stampata. Questo testo, che vide finalmente la luce nel 1801, e fu ulteriormente corretto nel 1810, è alla base dell'edizione Penguin curata da Peter Sabor (Samuel Richardson, *Pamela or Vitue Rewarded* edited by Peter Sabor, London, Penguin Books, 1980), sulla quale si basa la traduzione da noi consultata: IDEM, *Pamela*, traduzione e introduzione a cura di Masolino D'Amico, Milano, Mondadori, 2013.

[5] Anna Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242:132.

[6] La prima edizione a stampa esce per Bettinelli, vol. V, col titolo *Pamela* (1750); si aggiunge l'articolo nell'edizione Paperini, vol. I (Firenze 1753); diventa *Pamela fanciulla* nell'edizione Pasquali vol. I (1761); si muta in *Pamela nubile* nell'edizione Zatta vol. I (1788).

[7] L'espressione fa volutamente riferimento al saggio omonimo di Anna Scannapieco citato in bibliografia.

[8] Roman Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, in Reuben A. Brower (ed. by), *On translation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

[9] Torneremo più avanti ad analizzare il fatto che in questi passaggi si mantiene comunque il 'linguaggio della lingua', dato che le parole del testo teatrale sono ripetute dagli attori nella recita, come una parte del 'linguaggio teatrale'.

Ovidio, trasposto in pittura da Bernardo Castello (e anche da altri pittori) e dal quadro di Castello trasposto da Gian Battista Marino in una poesia ecfrastica.[10]

La trasposizione che ci accingiamo ad analizzare nel nostro lavoro tuttavia è particolare, come particolare è il caso della trasposizione filmica.

L'opera teatrale presenta una duplice natura: abbiamo il testo drammatico e quello spettacolare. Quest'ultimo si riferisce al complesso fenomeno associato al legame in cui l'asse della comunicazione è attore/spettacolo-pubblico, ovvero alla produzione e comunicazione di senso nella *performance* stessa. Invece il testo drammaturgico indica la relazione che si instaura tra il drammaturgo e coloro che leggono il testo, che possono essere il regista, gli attori, i critici, gli studenti, o più in generale, le persone che semplicemente per piacere, per curiosità o per qualsiasi altro motivo non legato all'allestimento di una recita o allo studio della letteratura, leggono la commedia. Così come per il cinema abbiamo un testo scritto, la sceneggiatura, a precedere il testo filmico, nel teatro, e come vedremo in particolare in Goldoni, il testo drammatico il più delle volte precede e segue il testo spettacolare. Questi due testi scritti, quello prima della rappresentazione (il testo strumentale ai fini pratici della messa in scena) e quello che potremmo dire più letterario pensato anche per la semplice lettura, e che è pubblicato dopo la rappresentazione, vengono definiti da Siro Ferrone, rispettivamente, testo preventivo e testo consuntivo.[11] La ragione per la quale ancora oggi leggiamo teatro (mentre è strano o, quanto meno poco frequente, leggere sceneggiature cinematografiche, a meno che non si tratti di un lettore addetto ai lavori o di un vero appassionato) è semplice da capire; come dice Ferdinando Taviani *«a*lcuni continuano ancor oggi a ripetere che nel teatro in fondo ciò che più conta sono i testi. Non è vero: questi sono ciò che più rimane».[12] La natura effimera e contingente dello spettacolo teatrale *versus* la riproducibilità della pellicola cinematografica fa sì che questo genere non possa prescindere del testo scritto consuntivo e giustifica tutto il valore che questo assume.

Come vedremo più avanti, Carlo Goldoni era perfettamente consapevole di questa caratteristica del teatro, motivo per il quale nella sua carriera si impegnò, ai fini della posterità, nella cura di ben cinque diverse edizioni delle sue opere ed egli stesso commentò più volte le

[10] Per un approfondimento sull'ecfrasi come forma di trasposizione si veda Lorenzo Botta Parandera, *Piccolo schermo gigantesco, «Birdmen Magazine»;* https://birdmenmagazine.com/2020/03/19/ekphrasis-arte-letteratura-rappresentazione/; *(data di consultazione: 12 marzo 2025).*

[11] Le nozioni di 'testo consuntivo e preventivo' sono state proposte da Ferrone a partire dalla metà degli anni Ottanta (in particolare, nell'*Introduzione* a *Commedie dell'Arte*, voll. 2, Mursia, Milano, 1985). Si veda, ad esempio, anche lo scritto *Drammaturgia consuntiva*, in *Non cala il sipario*, a cura di Jader Jacobelli, Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102.

[12] Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 24.

differenze tra il processo creativo dello scrivere per il teatro e quello del farlo per le edizioni. Per l'autore de *La Pamela* il copione venduto alla compagnia teatrale, il testo preventivo, non ha dignità di libro, esaurisce la sua funzione nella rappresentazione:

> Quante commedie ho in sei, o sette giorni precipitate? Quante volte angustiato dal tempo, consegnava io l'atto primo per recitarlo, e senza più rivederlo, faceva il secondo, e nello stesso modo anche il terzo? Non sarà per me disonore, che in quarantaquattro commedie, scritte in cinque anni, e per la metà almeno con fretta, e precipitazione, ve ne siano parecchie indegne di stampa, e certamente sei almeno di queste fissato aveva di non istamparle.[13]

Famosa e interessantissima è inoltre la diatriba tra Goldoni e il Medebach in merito alla proprietà dei diritti d'autore delle commedie da lui scritte e vendute per la messa in scena alla compagnia del capocomico,[14] litigio che sottolinea, tra le altre cose, la problematica di una definizione di quello che intendiamo per testo teatrale, nel senso che mette in evidenza la dicotomia tra il testo drammatico e quello spettacolare, le questioni sulla proprietà e l'uso[15] di ciascun testo e la figura del drammaturgo. Goldoni è pienamente cosciente della differenza semiologica tra la scena e il torchio, capisce sin da subito che quello che funziona a teatro non sempre regge nel testo letterario:

> Il ridicolo, aiutato da' gesti, dall'intelligenza del dirlo a tempo, e dalla voce stessa degli attori, spicca più e prende maggior lume; ma nelle scritture in gran parte si perde, poiché ciascheduno che legge non può penetrare in quella picciola occasioncella preveduta dall'autore, o fatta nascere con industria da' periti recitanti per commovere il riso.[16]

Goldoni promuove una riforma teatrale che prevede un teatro «del testo»,[17] allontanandosi dalla commedia dell'arte; non è, dal nostro punto di vista, casuale, o quanto meno ci sembra interessante ricordare che, come riferisce Ilaria Crotti, la prima opera goldoniana ad essere andata in scena al Sant'Angelo senza l'uso delle maschere e del dialetto sia proprio *La Pamela, o sia la virtù premiata*.[18] In questo caso siamo, insomma, davanti ad un vero e proprio progetto, carico di valenze sperimentali e semiotiche, che vede sommare l'irrequieta ricerca teatrale goldoniana degli anni della riforma ad uno scenario narrativo di

---

[13] Carlo Goldoni, *Lettera dell'avvocato Carlo Goldoni a un amico suo di Venezia*, che costituisce il manifesto dell'edizione Paperini, in *Opere complete di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, voll.14, Milano, Mondadori, 1956, vol. XIV, pp. 454-460: 456.

[14] Ivo Mattozzi, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, «Studi e problemi di critica testuale», 4, 1972, pp. 95-153.

[15] «[…] egli affrontava il nocciolo della questione. Sulla base della distinzione tra uso e proprietà, riconosceva che il Goldoni continuava ad essere il legittimo proprietario delle commedie, ma al contempo sosteneva che il diritto esclusivo di rappresentarle era stato ceduto all'impresario, sicché non era più lecito all'autore di renderne partecipi le altre compagnie neanche per mezzo della stampa». (ivi, p. 104).

[16] Carlo Goldoni, *Settima lettera allo stampatore*, in *Opere complete di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani vol.14, Milano, Mondadori, 1956, pp. 444-445: 444.

[17] Per questo tipo di nomenclatura facciamo riferimento a Marco de Marinis studioso del Dipartimento di Musica e Spettacolo della Università di Bologna e al suo testo *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, p. 4,https://hdl.handle.net/11585/91289 (data di consultazione: 23/03/2025).

[18] Ilaria Crotti, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 9-47: 10.

singolare successo. Vedremo infatti che Goldoni trasforma con *La Pamela* il teatro in uno spazio di trascrizione e di codifica del genere del romanzo, cioè in luogo di metamorfosi formale in cui sancire programmaticamente il primato del mimetico sul diegetico.

Inoltre, come fa notare ancora una volta Ilaria Crotti:

> [...] la prima *Pamela* rappresenta anche un'occasione unica di intervento sul pubblico: trasformare una lettrice-lettore di un romanzo noto ed accettato in quanto modello situato, quindi, all'interno di una circolarità ricettiva forte, dove il destinatario sia abilitato a riconoscere procedimenti testuali ed a riordinare in fabula le unità di contenuto dell'intreccio, in un pubblico teatrale, atto a recepire l'interazione dei vari livelli scenografici, mimici, espressivi e linguistici che la scena comporta.[19]

Il nostro lavoro toccherà, dunque, diversi punti di ricerca: analizzeremo le tre opere, il romanzo, il testo drammatico e quello spettacolare, risaltando gli aspetti culturali, artistici e qualitativi propri di ogni genere nel suo contesto storico e, al contempo, affronteremo la questione semiotica, soffermandoci su come abbia influito sulla riuscita della trasposizione questa differenza di codici, risaltando le particolarità intrinseche dei 'contenitori' romanzo, dramma e spettacolo teatrale.[20]

[19] Ivi, p. 11.

[20] Per il confronto tra questi sistemi semiotici, ci siamo avvalsi, tra gli altri, del lavoro sul linguaggio teatrale di Segre, Bettetini e Bobes Naves e della tradizione semiologica di Jakobson, Coseriu e Eco; tutte opere riportate in bibliografia.

1 La *Pamela* di Richardson

Tra il XVII e il XVIII secolo assistiamo in Inghilterra al passaggio da quello che veniva chiamato *romance,* ossia una narrazione con un'intonazione eroico-cavalleresca che si snodava in un contesto magico-fantastico, al *novel,* più in sintonia con l'epoca dei Lumi e dei profondi rivolgimenti socio-economici che dovevano influenzare fortemente il mondo della creazione artistica, cioè un prodotto narrativo caratterizzato da spiccati connotati realistico-popolari e socio-economici. In esso fa così ingresso la media o piccola borghesia; questo nuovo modo di narrare, dunque, è rivoluzionario proprio per il pubblico a cui si rivolge. La sua affermazione è legata a quella della borghesia, le città si espandono, aumenta il commercio, si intensificano i contatti tra gli uomini. Il *novel* dunque si fa veicolo di queste vicissitudini. [21]

Come ironicamente sottolinea Masolino d'Amico nell'introduzione dell'edizione da noi adoperata, il romanzo borghese si sviluppò a causa della tardiva e addirittura quasi casuale scoperta di due mestieranti anziani e non troppo eruditi, approdati alla letteratura dopo aver svolto altre attività. Quasi sessant'anni contava, infatti, Daniel Defoe, quando ebbe l'idea di ispirarsi al caso celebre di un marinaio ritrovato su un'isola deserta per scrivere il famoso resoconto delle avventure di *Robinson Crusoe* nel 1719. Inoltre, il successo popolare in un'epoca in cui i consumatori della quasi neonata stampa periodica erano insaziabili di esperienze 'autentiche', ma allo stesso tempo fuori dell'ordinario, incoraggiò l'autore a produrre altri finti memoriali attribuiti ad avventurieri, uomini d'armi, eccetera.[22] Col tempo ci si rese conto che il pubblico apprezzava simili prodotti anche quando fossero parto dichiarato della fantasia di uno scrittore; l'importante era che, come abbiamo accennato prima, si conformassero a criteri di realismo e attendibilità: il cosiddetto *memoir-novel* divenne un genere illustre.

Nel frattempo, come variante di quello, era nato anche il romanzo a noi più familiare, quello organizzato intorno a una sola vicenda e che si svolge in tempi, luoghi e ambienti sociali familiari al lettore, quello definito poco fa *novel*; che fu "partorito" dal nostro autore quando era quasi cinquantenne. Samuel Richardson rispondeva perfettamente a quello che si conosce popolarmente come *self-made man*. Probabilmente autodidatta, dopo essersi sposato con la figlia di un tipografo del quale fu apprendista nel 1721, mise su un'azienda propria nella quale stampò diversi giornali, libri e edizioni per la *Royal Society* e per il Parlamento, di cui pubblicò

[21] Cfr. Antonella Di Bernardo, *Pamela: da Samuel Richardson a Carlo Goldoni*, Alcamo, Grafiche Campo, 1983, p. 4.
[22] Masolino D'Amico, *Introduzione*, in Samuel Richardson, *Pamela*, traduzione e introduzione a cura di Masolino D'Amico, Milano, Mondadori, 2013, pp. V-XXII: V.

i *Journals* in ventisei volumi. Dopo aver perso la moglie, si era risposato e aveva affiancato all'attività tipografica quella dello scrittore, sia pure d'occasione, per esempio di prefazioni a volumi che pubblicava; in particolare, aveva redatto un manuale di consigli pratici su questioni di morale, di professionalità e simili, genere molto richiesto all'epoca, intitolato *The Apprentice's Vade Mecum* e rivolto ai giovani al loro primo impiego, che uscì nel 1732.[23] Nel 1739 accettò l'incarico di compilare una serie di lettere su circostanze stereotipe, da offrire a un pubblico poco disinvolto con la penna, come esempi di espressione corretta e imitabile; il risultato, intitolato *Familiar Letters on Important Occasions*, sarebbe apparso nel 1741. Ci sembra interessante riportare queste prime pubblicazioni perché, come spiega D'Amico, sono in qualche modo una gestazione del romanzo che interessa la nostra ricerca, infatti proprio questa iniziativa aveva avuto anche un altro sbocco: una delle situazioni che a Richardson venne in mente di esplorare nella stesura delle lettere *exempla* riguardò una giovane domestica insidiata dal padrone intitolata *Un Padre a una Figlia a Servizio, avendo appreso che il di lei Padrone attenta alla sua Virtù.*[24]

Nonostante il genere del romanzo epistolare esistesse già[25] e fosse diffuso soprattutto in Francia, è a Richardson che si deve il merito di aver elevato questo genere ad alti livelli, fu lui a scoprire, con *Pamela or Vitue Rewarded,* che il miglior modo di analizzare i sentimenti e fare introspezione in un personaggio era quello di usare il sistema epistolare.[26] Al contrario di Daniel Defoe, il quale non ci dà alcun tracciato psicologico e morale del suo personaggio, Samuel Richardson presta particolare attenzione ai pensieri e ai sentimenti di Pamela.

Delle trentadue lettere, ben ventotto sono scritte dalla protagonista, insieme al diario che occupa il resto del primo volume e per intero il secondo. Ciò comporta che l'unico vero personaggio sia la giovane cameriera sedicenne, presa a servizio quando ne aveva solo dodici dalla sua «buona Padrona». Vediamo tutte le altre figure come in uno specchio attraverso l'immagine che ne presenta la ragazza. La padrona che come dice Pamela: «mi prese dalla casa dei miei Genitori»,[27] in realtà, ha fatto molto di più: non solo l'ha tenuta come cameriera personale ma ha voluto che l'allora dodicenne acquisisse competenze superiori al ruolo assegnatole, facendole insegnare a scrivere e far di conto oltre che a cucire, danzare e cantare.

[23] Ivi, p. VII.
[24] *Ibidem.*
[25] Fra i più famosi annoveriamo Alvise Pasqualigo che, con le sue *Lettere amorose* (1564), firmò il primo prototipo di romanzo epistolare, poi ripreso, ampliato e portato a compimento rispettivamente da Gabriel-Joseph de Lavergne, conte di Guilleragues. autore del libro *Lettere di una monaca portoghese* (1669), e da Edme Boursault, a cui si devono le *Lettere di Babet* dello stesso anno. In Italia per il primo vero esempio maturo di questo genere abbiamo dovuto aspettare il 1802 con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo.
[26] Di Bernardo, *Pamela*, cit., p. 5.
[27] Richardson, *Pamela*, cit., p. 23.

L'*incipit* della diegesi è proprio con la mancanza della cara padrona deceduta, per cui nella prima lettera ai genitori Pamela scrive:

> Lettera I
>
> Miei cari Padre e Madre,
> Ho un gran dispiacere e qualche consolazione da comunicarvi. Il dispiacere è che la mia buona signora è morta. [...] ma Iddio, la cui benevolenza verso di noi abbiamo sperimentato così spesso, ha instillato nel cuore alla mia buona signora, sul suo letto di morte, appena un'ora prima di spegnersi, di raccomandare al mio giovane padrone tutte le sue persone di servizio, a una a una; e quando è toccato a me di essere raccomandata [...] è riuscita a dire soltanto: «Mio caro figlio! [...] Ricorda la mia povera Pamela!». E queste sono state fra le sue ultime parole! Oh, come mi traboccano gli occhi! [...] Ecco dunque la consolazione, che non sarò costretta a tornare né a essere di peso ai miei cari genitori! Poiché il mio padrone ha detto: «Penserò a tutte voi, mie buone cameriere; e quanto a te, Pamela» (e mi ha preso la mano; si, mi ha preso la mano davanti a tutti gli altri) «per amore della mia cara madre, ti sarò amico, [...].
>
> La vostra obbediente figliola
> Pamela Andrews.[28]

Questo frammento offre diversi spunti d'analisi: innanzitutto ci permette di osservare che nessuna lettera presenta la data, di consuetudine in questo tipo di testi. I riferimenti al tempo sono più precisi nella parte del *Diario*, in cui a volte si fa riferimento non solo al giorno della settimana ma anche alla durata della prigionia e alla parte della giornata. Inoltre è un buono spaccato di quello che sarà il tono di tutta l'opera: sentimentale e lacrimevole, in accordo con quanto richiesto dall'epoca che valorizzò la *comédie larmoyante*. Il riferimento alla religione, «Iddio» e la divina provvidenza sono una costante e lo spirito del romanzo è evidentemente moraleggiante. Possiamo, inoltre osservare che, già nella prima lettera, la nostra protagonista presenta il grosso dei personaggi della storia: i suoi genitori, la servitù della casa dove lavora e l'antagonista, figlio della sua ex signora che presto si scoprirà invaghito di Pamela e che proverà con mille stratagemmi a corromperla, sedurla e farla sua per la maggior parte del romanzo. Lei tuttavia non rinuncerà mai alla sua virtù, che difenderà a spada tratta e Richardson ce la presenta 'ricompensata' per la sua tenacia e purezza: finirà infatti per diventare la nuova signora della casa giacché a Milord Bonfil, per averla, non rimarrà che sposarla.

1.1 La fortuna di *Pamela*

In Inghilterra alla prima edizione del 1740 ne erano seguite altre tre nel giro di sei mesi.

Per avere un'idea di quanto fosse grande il successo del romanzo pensiamo che divenne di moda tra le signore della buona società andare a passeggio con una copia de *La Pamela* tra le mani, cosa che ricorda un po' il nostro "petrarchino", e sappiamo che addirittura in almeno un'occasione ne fu raccomandata la lettura dal pulpito.[29]

---

[28] Ivi, pp. 23-26.
[29] Luciana Sciullo, *Pamela da Richardson a Goldoni*, «Quaderni di lingue e letterature», 1976, pp. 117-121: 117.

Come ha fatto osservare uno dei più noti studiosi di Richardson, «It is safe to say that almost everybody read it [vale a dire Pamela]»[30]; al punto che il romanzo divenne ben presto «the fashion, the best seller»[31] che non solo era necessario leggere, ma che non mancò neppure, con la sua straordinaria novità, di suscitare una vera e propria *querelle* [32] che vide per mesi, su fronti opposti, i più fanatici ammiratori di Richardson fieramente schierati contro coloro che, altrettanto violentemente, a lui ed alla sua opera si opposero, per ragioni peraltro più morali che prettamente letterarie, oltre ad una nutrita serie di adattamenti, imitazioni e parodie.[33]

Delle opere di Richardson che seguirono al «*best seller*» tuttavia solo *Pamela or Virtue Rewarded* si impose in tutta Europa. Infatti neppure a un anno di distanza dalla pubblicazione, prese corpo e fu realizzata la prima traduzione francese: cosa logica, dato che il francese era la lingua attraverso la quale la maggior parte dei lettori dell'epoca entravano in contatto con tutto ciò che di interessante veniva allora scritto e stampato in Europa. La prima traduzione francese di *Pamela* avvenne tuttavia in circostanze e secondo modalità che gli studiosi che si sono interessati a Richardson ed alla sua opera non sono ancora riusciti a chiarire in maniera soddisfacente, al punto che su tutta la complessa vicenda permangono delle ampie zone d'ombra.[34] In sintesi, l'iniziativa di tradurre *Pamela* non partì da Richardson stesso, come alcuni pensavano, ma fu invece avviata a Londra, probabilmente per soddisfare la domanda di lettori francesi e per evitare che pirati editoriali si appropriassero dell'opera. La traduzione fu pubblicata nel 1741, ma ci furono ritardi e complicazioni, e alla fine apparve in due edizioni diverse nel 1742.[35] Inoltre, come chiarisce accuratamente lo studio del professore Franco Piva, riguardo l'attribuzione della traduzione all'*abbé* Prévost, che è diventata una sorta di luogo comune, ci sono forti dubbi sulla sua effettiva paternità. [36]

Su un fronte completamente diverso si muove l'opposizione della Chiesa Cattolica, che si concretizza con la messa all'Indice del romanzo, da parte di Papa Benedetto XIV. Come Kreissman rammenta,[37] ad andare all'Indice, è, in realtà, la traduzione francese e solo nel 1900

---

[30] Cfr. Alan Dugald McKillop, *Samuel Richardson Printer and Novelist*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1936, p. 43.
[31] *Ibidem*.
[32] I materiali relativi a questa *querelle* sono stati raccolti, alcuni anni orsono, in sei volumi da Thomas Kreymer e Peter Sabor: *The "Pamela" controversy: criticism and adaptations of Samuel Richardson's "Pamela" 1740-1750*, edited by Thomas Kreymer and Peter Sabor, London, Pickering and Chatto, 2001.
[33] Cfr. Franco Piva, *La prima traduzione francese della "Pamela" di Richardson*, «Studi Francesi», 164/LV/II, 2011 pp. 255-280. https://journals.openedition.org/studifrancesi/5489.
[34] Cfr. Piva, *La prima*, cit., pp. 255-280.
[35] Ivi, p. 256.
[36] Ivi, p. 270.
[37] Bernard Kreissman, *Pamela - Shamela: A Study of the Criticisms, Burlesques, Parodies, and Adaptations of Richardson's "Pamela"*, University of Nebraska Studies: New Series No. 22, University at Lincoln, May 1960, p. 83. https://core.ac.uk/download/pdf/286729789.pdf.

l'opera viene riportata con il titolo originale inglese. Potrebbe essere di estremo interesse, per avere una visione più amplia della ricezione del romanzo nel suo contesto storico, analizzare e commentare il contenuto censurato, che è riprodotto integralmente nell'appendice del rigorosissimo studio di Antonietta Cataldi sull'opera di Richardson;[38] tuttavia siamo costretti a non dilungarci, in questa sede, su questa questione.

Pamela fu anche il primo romanzo ad essere pubblicato nel Nuovo Continente, stampato niente di meno che da Benjamin Franklin a Filadelfia nel 1744.

La traduzione italiana uscì in quattro volumi a Venezia sempre nel 1744[39] proprio ad opera del Bettinelli, che come vedremo, solo sei anni dopo, sarà socio del Goldoni nella prima edizione delle sue commedie. A detta del titolo stesso sarebbe una traduzione dall'originale inglese, anche se invece potrebbe essere stata fatta dal francese che era la lingua dominante dell'epoca.

Abbiamo già avuto modo di considerare alcune delle critiche mosse al romanzo e vediamo ora di completarne l'analisi, partendo dalla *Prefazione del Traduttore* della prima edizione italiana dell'opera, il quale fa riferimento agli attacchi subiti da Richardson solo per svilirli e nobilitare il romanzo:

> Che l'Autore dell'Operetta, di cui dassi alla luce la Traduzione, abbia saputo incontrare il gusto del Pubblico, n'è ben una prova evidente l'essere stata essa ricevuta in Inghilterra con tanto applauso [...]. È vero ch'egli contuttociò ha incontrato qualche Censore; ma qual è quell'Opera in cui nulla vi sia da riprendere? [...] Non è dunque maraviglia che sia stata criticata *Pamela*; essendo questo un onore che alle Opere volgari non suol mai farsi. [...] E per dire qualche cosa di questa Traduzione, non ho risparmiata fatica, affinchè riesca fedele, per quanto è possibile, attesa la varietà della Lingua, ben sapendo chiunque ha cognizion degl'Idiomi, che la Lingua Inglese non è così esatta come lo è l'Italiana, tollerandosi in quella molte espressioni, che non si comporterebbono in questa.[40]

Sono righe che, pur affermando l'autenticità della traduzione direttamente dall'inglese (questione della quale dobbiamo tuttavia diffidare), offrono spunti interessanti di analisi, per esempio, quando più avanti si dice «che fu d'uopo accomodare lo stile alla sua età, ed al suo sesso», potrebbe sembrare che la traduzione abbia modificato il tono lacrimevole e i racconti degli abusi subiti da Pamela da parte di Milord B., tuttavia parrebbe che la «fatica» non risparmiata dal traduttore abbia dato i suoi frutti, giacché questa prima traduzione italiana non

---

[38] Antonietta Cataldi, *Pàmela-Pamèla. Da Richardson a Goldoni passando per Voltaire*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007.
[39] Samuel Richardson, *Pamela, Ovvero la Virtù premiata, Traduzione dall'Inglese*, voll. 4, Venezia, Bettinelli, 1744.
[40] Richardson, *Pamela*, cit., vol. I, pp. 3-5 (ed. Bettinelli) https://books.google.it/books?id=dBFMAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

si allontana da quella inglese. Ciononostante sarebbe interessante svolgere un lavoro di analisi di traduzione interlinguistica anche se chiaramente non in questa sede.

1.2 La questione sociale

Sicuramente gran parte del successo di *Pamela* si dovette alla sua protagonista, che come abbiamo visto ricopre un ruolo centrale. Più di tutto colpì, infatti, la figura dell'eroina, non nobile e nemmeno ricca, anzi, cosa inusitata per i protagonisti della letteratura di maggiori ambizioni, costretta a lavorare per vivere: una servetta di appena sedici anni, di avvenenza irresistibile ma poi anche intelligente e soprattutto incrollabile nelle proprie convinzioni morali. Il suo trionfo sul seduttore che, dopo aver impiegato ogni mezzo per far di lei la sua amante, è costretto a capitolare e sposarla fu sicuramente quello che ammaliò il pubblico piccolo borghese del Settecento europeo.

Il personaggio di Pamela risponde perfettamente al profilo fin delineato da Olwen Hufton:[41] estrema povertà dell'ambiente di provenienza, allontanamento da casa in età giovanissima, ruolo quasi genitoriale del datore di lavoro. Altrettanto coerente con il quadro proposto è la preoccupazione di Pamela per il denaro, spesso nominato nelle sue lettere. La fulgida scalata sociale che la nostra protagonista compie nel corso della storia è quello a cui la maggior parte delle sue coeve non avrebbero potuto neanche aspirare. Se Milord B. può permettersi di imporre la sua prepotenza, è grazie al suo *status* di uomo e aristocratico, che gli garantisce una costante posizione di forza e gli consente quindi di imporre le proprie condizioni su una Pamela, donna e di umili condizioni. Considerando che il romanzo precede di meno di cinquant'anni la rivoluzione francese, possiamo osservare che, nonostante lo stile moraleggiante, la costante difesa della virtù e la centralità della vicenda 'amorosa', non sono pochi i commenti puramente politici e di denuncia sociale. Nella XXII lettera ai genitori, per esempio, Pamela scrive:

> [...] penso come il poeta che ho sentito citare, che la VIRTÙ *è la sola nobiltà*. D'altro canto è vero che per quanto inferiori, quando entriamo in famiglie gentilizie noi siamo contagiati da questa vanità; e anche se non possiamo vantarci della nostra, certe volte ci inorgogliamo di quella dei nostri padroni. Io però per parte mia non posso impedirmi di sorridere dell'assurdità di persone anche del più alto rango, che si attribuiscono valore per i meriti dei loro antenati, piuttosto che per quelli propri. Non è infatti lo stesso che dire che si rendono conto di non averne altri?[42]

[41] Olwen Hufton, *Donne, lavoro e famiglia*, in Georges Duby e Michelle Perrot, *Storia delle donne dal Rinascimento all'Età moderna*, a cura di Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, Bari, Laterza, 1991, pp. 15-54.
[42] Richardson, *Pamela*, cit., p. 81.

L'assurdità della condizione aristocratica è denunciata qui in netto contrasto con la classe sociale borghese, che aveva saputo affermarsi salendo dal nulla grazie alle proprie forze e qualità di merito e intelligenza. Si pensi per esempio alla filosofia di Adam Smith, coevo e connazionale di Richardson, che sviluppò la teoria secondo la quale gli uomini dovevano godere della libertà di perseguire il proprio profitto economico, perché sommando gli interessi individuali si sarebbe ottenuto un accrescimento della ricchezza complessiva.[43]

Nella XXXII lettera, leggiamo:

> Oh, l'incomparabile malvagità di uomini come questi, che si autodefiniscono gentiluomini! che corrompono ai loro fini la munificenza della Provvidenza, con propria eterna dannazione, e con la rovina dell'innocenza oppressa! [...] Poiché che cosa, ahimè! possono fare i poveri e umili contro i ricchi e potenti, quando questi sono decisi a opprimerli?[44]

Come vediamo, sono parole di forte denuncia, che vengono saggiamente camuffate nella bocca di una giovane servetta patetica e insidiata, ma che a un lettore attento non saranno certamente sfuggite. Il contrasto tra l'umiltà difesa dalla Provvidenza divina, incarnata da Pamela e la malvagità e la prepotenza della classe aristocratica rappresentata da Milord B., ci ricordano la dicotomia descritta dal Manzoni tra Lucia e Don Rodrigo, anche se il giudizio di Richardson riguardo alla nobiltà risulta più condannante rispetto a quello manzoniano; ricordiamo infatti che, a differenza di quest'ultimo, il nostro non era di nobili natali.

La forza rivoluzionaria di *Pamela* consiste interamente in un'opposizione, passiva ma inamovibile, all'ideologia ed ai valori negativi della nobiltà tramite l'unico strumento che la natura e la propria classe le abbiano concesso: la parola. Essa dispiega, quindi, per tutto il romanzo, e nel *sequel*, in cui si rivela moglie e madre esemplare, una potente capacità comunicativa, proprio tramite un linguaggio che tende a ricoprire tutte le possibili funzioni linguistiche, dalla referenziale alla fatica, dall'emotiva alla conativa; una parola, la sua, che diventa più potente del gesto e più significativa di qualsiasi evento. Così, tramite questi strumenti, Pamela travalica la propria classe e compie quel processo 'rivoluzionario', quella conquista degli strumenti di controllo sociale che il suo secolo vedrà avviare a più livelli.[45]

[43] Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 2 vols, London, Strahan and Cadell, 1776.
[44] Richardson, *Pamela*, cit., p. 146.
[45] Ilaria Crotti, *La farsa tra romanzo e teatro*, in *I vicini di Mozart II, La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 489-549: 508.

2 La trasposizione di Goldoni: *Pamela fanciulla*

La *Pamela* goldoniana è del 1750, l'anno memorabile delle sedici commedie nuove e della cosiddetta 'riforma goldoniana', sappiamo che è stata scritta e recitata per la prima volta a Mantova, come affermano l'edizione Paperini e Anna Scannapieco,[46] anche se l'edizione Bettinelli riporta che sia stata presentata in anteprima poco dopo a Milano. Il dato assodato è che si recitò a Venezia nel teatro di Sant'Angelo la sera del 28 novembre del '50 con trionfale successo per l'autore e per l'interprete protagonista Teodora Medebach.

La fortuna della commedia si sostenne per tutto l'Ottocento fino ai nostri giorni, nonostante *la frustata* del Baretti (1764).[47] Fra le attrici più applaudite, già in epoca recente, grande successo ottenne Eleonora Duse, sia in Italia sia all'estero (in Russia e negli Stati Uniti), sebbene lo spettacolo sia stato ripreso solo poche volte in epoca contemporanea.

Fu questa la prima commedia del Goldoni senza maschere e senza dialetto, segno di una cosciente ricerca, al di fuori dagli schemi irrigiditi della commedia dell'arte e del teatro dialettale, proiettata verso la creazione di un personaggio-individuo, in grado di gestire con autodeterminazione la propria vicenda e, infatti, con essa ci allontaniamo non solo dal teatro dell'arte, ma dalla stessa commedia classica, per tendere verso il dramma sentimentale.[48] La componente patetica predomina effettivamente nel testo più che in altri precedenti del Goldoni, quella nota di sensibilità e di commozione che si avverte nella *Putta onorata* e nella *Buona moglie*, qui cresce e predomina, e si accosta a quello che sarà il modello del dramma serio di area illuministica, soprattutto francese e tedesco, come indica lo stesso autore nelle sue *Memorie*: «La commedia di *Pamela* è un dramma secondo la definizione dei francesi».[49]

Rispetto alle anteriori opere dell'autore, avvertiamo un cambiamento verso un tipo di scrittura più drammatica, individuale e borghese, che Goldoni dimostra di avere rilevato dal romanzo di Richardson; tanto è vero che la trasporta nel proprio campo, come dice ne *L'autore a chi legge* della *Pamela fanciulla*:

> Questa è una Commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una Tragedia richiederebbesi. Malgrado l'esito fortunato di questa, e d'altre mie di tal carattere e di somigliante passione, non mancan taluni, che dicono non esser buona Commedia quella in cui trionfano le virtuose passioni, si destan gli affetti, si moralizza sui vizi, sul mal costume, su gli accidenti dell'uman vivere. Codesti tali vorrebbono la Commedia o ridicola

[46] Scannapieco, *Scrittoio*, cit., p. 132.
[47] Giuseppe Baretti, *La frusta letteraria*, a cura di Luigi Piccioni, voll. 2, Bari, Laterza, 1936.
[48] Cfr. Giuseppe Ortolani, *Note* in Carlo Goldoni, *Opere complete di Carlo Goldoni*, 14 voll., Milano, Mondadori, 1956, vol. III, p. 1181.
[49] Carlo Goldoni, *Mémoires*, *pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son théâtre. Dédiés au Roi*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1787. Traduzione di Paola Ranzini, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 345.

> sempre, o sempre critica, e mai di nobili sentimenti maestra; quasiché fra gli Eroi solamente si avessero a figurar le virtù, e queste considerarsi in quella iperbolica vista, in cui si pongono gli Eroi medesimi della Tragedia. [50]

Il rapporto col testo originario viene palesato nell'*incipit* de *L'autore a chi legge*

> Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della Pamela da un graziosissimo Romanzo Inglese, che porta in fronte lo stesso nome; e chi le carte ha lette di tal Romanzo, vedrà sin dove ho seguitata la traccia del Romanziere, e dove ho lavorata con invenzione la Favola.[51]

Questo piccolo frammento offre già di per sé diversi spunti di analisi: in primo luogo, ci interessa sottolineare come Goldoni descrive il processo di trasposizione dal romanzo all'opera teatrale, usando il verbo «trarre», lo rifarà anche più avanti: «[...] che da un Romanzo, come diceva, io trassi, non ardirei consigliare alcuno di farlo, né io medesimo da cotal fonte penso volerne trarre alcun'altra».[52] Goldoni sembra capire sin da subito le difficoltà del portare, traslatare, trasporre una storia da un medio a un altro. Dimostra di avere, se non una sensibilità semiologica, che sarebbe anacronistica al suo tempo, per lo meno la capacità di capire e sottolineare le problematiche inerenti al cambio di medio, dal libro al teatro.

A questo proposito e come avevamo annunciato nell'introduzione al presente lavoro, in contrapposizione con il termine adattamento, abbiamo preferito utilizzare il termine trasposizione. Adattamento è un termine scientificamente insostenibile perché il risultato che si ottiene in un'opera teatrale così come in un film è sempre differente dal testo di origine che lo ispira, generandosi un'opera d'arte nuova e indipendente. La questione della fedeltà del nuovo testo rispetto a quello letterario sembra ormai superata.

Anche Dario Villanueva critica l'uso di questo vocabolo, affermando che:

> En principio, el concepto de «adaptación» es semiológica y artísticamente insostenible. Cuando una historia plasmada previamente en un discurso literario es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte (por caso) es inexorablemente distinto de la primera.[53]

Roman Jakobson si è confrontato a più riprese con il problema della traduzione e ha proposto di suddividere il fenomeno in una tripartizione, divenuta poi famosa, parlando di *traduzione interlinguistica*, *intralinguistica* e *intersemiotica*. Dove la prima e la seconda si riferiscono rispettivamente a una traduzione tra due lingue diverse e tra la stessa lingua però in

[50] Carlo Goldoni, *Pamela*, cit., p. 79.
[51] Ivi, p. 77.
[52] Ivi, p. 78.
[53] Darío Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990,* in *Historia y Critica de la Literatura Española*, al cuidado de Francisco Rico, 9 voll., *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Darío Villanueva (coord.), Barcelona, Crítica, 1992, vol. IX, pp. 3-40: 28.

epoche o registri differenti, mentre l'ultima indicherebbe soprattutto la traduzione fra sistemi linguistici e sistemi non linguistici o per lo meno, come nel caso del teatro, non esclusivamente linguistici.[54] A questo proposito non si può fare a meno di citare l'opinione di Eco: in "Dire quasi la stessa cosa", l'autore suggerisce il termine *trasduzione* o *trasmutazione* per riferirsi a questo tipo di fenomeno; abbordando il tema dal punto di vista della trasmigrazione di un tema per ricondurlo al concetto di uso del testo: «Tra le infinite modalità d'uso c'è anche quella di partire da un testo stimolo per trarne idee e ispirazioni onde produrre poi il proprio testo».[55] Sembrerebbe che questa idea di Eco sia quella che più si adatta a ciò che fece Goldoni: egli adottò il testo di Richardson, lo «trasse» al teatro, sulla scena italiana, creando un testo artistico nuovo, quelle che Eco chiama idea e ispirazione sarebbero quello che Goldoni indica come: «traccia del Romanziere», e il nuovo testo: «con invenzione la Favola».[56]

Il frammento citato prima de *L'autore a chi legge* de *La Pamela fanciulla*, ci regala anche un interessante punto di analisi ed è quello che riguarda il pubblico a cui Goldoni fa riferimento, quando dice: «e chi le carte ha lette di tal Romanzo».[57] Qui, se da una parte è chiaro che «l'autore non solo presupponesse la conoscenza del romanzo, ormai di grande successo presso un vasto pubblico, ma si mettesse addirittura in competizione implicita con quel testo per accrescerne, nei divari come nelle similarità con esso, la propria *autoritas* d'autore 'europeo'»;[58] dall'altra crediamo che questa trasposizione brindasse al veneziano la possibilità di 'nobilitare' finalmente la sua arte, rivolgendosi a quel utopico pubblico nuovo che aspirava ad educare progressivamente con la sua riforma. Di certo, *La Pamela* rappresenta un'occasione unica:

> [...] trasformare un lettore di un romanzo famoso ed accettato in quanto modello, situato, quindi, all'interno di una circolarità ricettiva forte, dove il destinatario sia capace di riconoscere i procedimenti testuali ed a riordinare in fabula le unità di contenuto dell'intreccio, in un pubblico teatrale, atto a recepire l'interazione dei vari livelli scenografici, mimici, linguistici ed espressivi propri della scena.[59]

Essendo a conoscenza della ricchissima vicenda editoriale del nostro autore e come si condusse la sua esperienza artistica, sappiamo che il pubblico del teatro goldoniano fu, al tempo stesso, un pubblico di spettatori e di lettori, e, in questo caso, lettori anche di romanzi.

---

[54] Cfr. Jakobson, *On linguistic*, cit., pp. 232-239.
[55] Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 344.
[56] Goldoni, *Pamela*, cit., p. 77.
[57] *Ibidem*.
[58] Crotti, *La farsa*, cit., p. 512.
[59] Ilaria Crotti, *Libro, mondo, teatro: saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 144.

2.1 Fra letteratura e teatro

Il titolo di questo paragrafo fa riferimento all'interessantissimo saggio di Pamela D. Stewart[60] che ci ha, in parte, aiutato a delineare alcune questioni di semiotica teatrale, fermo restando che in questa sede ci limiteremo ad analizzare il testo drammaturgico, pubblicato e arrivato fino a noi nero su bianco, lasciando l'analisi della messa in scena, al terzo capitolo del presente lavoro.

Come abbiamo già detto nell' introduzione, uno degli aspetti più interessanti di Goldoni fu la sua grande capacità di distinguere fra tra testo drammaturgico e testo spettacolare; da autore sommamente autoreferenziale, attraverso tutto un labirinto di prefazioni, lettere, dedicatorie e introduzioni come *l'autore a chi legge*, riuscì a creare un mondo di paratesti per garantirsi un canale di comunicazione con il suo pubblico, contemporaneo e posteriore, in modo da potersi descrivere oltre la sua opera. Goldoni ha voluto affannosamente assicurarsi di creare una sua immagine di sé e del modo di intendere il suo lavoro, come per esempio, quando nella prefazione all'edizione Bettinelli, avverte:

> Il secondo, poi, cioè il libro del Teatro, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle Scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del Mondo si leggono; come si debba ombreggiarli per dar loro il maggior rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendon grati agli occhi dilicati degli spettatori. Imparo in somma dal Teatro a distinguere ciò ch'è più atto a far impressione sugli animi, a destar la meraviglia, o il riso, o quel tal dilettevole solletico nell'uman cuore, che nasce principalmente dal trovar nella Commedia che ascoltasi, effigiati al naturale, e posti con buon garbo nel loro punto di vista, i difetti e 'l ridicolo che trovasi in chi continuamente si pratica, in modo però che non urti troppo offendendo.[61]

Come dice la Stewart è evidente qui, nel riferirsi alle particolari esigenze del teatro, l'insistenza sulla necessità di evitare l'esagerazione.[62] È questo il significato della verosimiglianza, quale risulta dalla poetica ufficiale della riforma, e al quale si è ispirato il Goldoni nella revisione per la stampa di qualche sua commedia e troviamo lo stesso criterio nella trasposizione de *La Pamela*.

Per poter trasporre tutta l'essenza del lungo romanzo epistolare in una commedia che rispettasse le tre unità aristoteliche, la verosimiglianza e «i difetti e 'l ridicolo», Goldoni, come vedremo più avanti, dovette necessariamente optare per fare dei tagli e per attuare alcuni stratagemmi. In questa sede ci piacerebbe sottolineare almeno uno degli espedienti che utilizzò per la sua traduzione intersemiotica, quello che ci sembra più interessante proprio per la vicinanza di genere con il testo di partenza: ci riferiamo alle 'lettere' e, a tal proposito, citiamo

[60] Pamela D. Stewart, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.
[61] Goldoni, *Opere*, cit., vol. I, p. 770.
[62] Stewart, *Goldoni*, cit., p. 54.

il nostro veneziano quando scrive: «Non cesserò mai di dar lode a chi ha suggerito alla società il commercio delle lettere».[63] Come suggerisce la Stewart:

> Queste parole, [...] potrebbero costituire la divisa, o una delle divise, del suo teatro. Nella maggior parte delle sue commedie, è, infatti, questione (spesso più di una volta nella stessa commedia) di lettere - consegnate o da consegnare, ricevute o attese, spedite o da spedire, scritte o da scrivere, vere o inventate, intercettate, nascoste o strappate - e di tutto ciò che riguarda il «commercio» epistolare: il corriere, la posta, il portalettere, la penna, il «toccalapis», il temperino, ecc. Una presenza così cospicua non si può spiegare soltanto in funzione dell'intreccio, e ancor meno come un espediente per mettere lo spettatore al corrente dell'antefatto o per fare precipitare la conclusione.[64]

Capiamo bene l'importanza che le lettere assumono nel teatro goldoniano e, nella fattispecie, nella nostra trasposizione da un romanzo epistolare, se a queste parole aggiungiamo che:

> La forma epistolare rappresenta un modo narrativo in cui, esistendo una simultaneità fittiva tra vita e sua trascrizione in scrittura, dove, cioè, il lettore «è coinvolto in maniera contemporanea all'azione e la vive nel momento stesso in cui è vissuta e scritta dal personaggio» [Jean Rousset, Forma e significato, Torino, Einaudi, 1976, p. 83]. Le potenzialità sceniche risultano formalmente sottese ed attivabili con scansioni quasi intrinseche: il lettore del romanzo epistolare ed il pubblico teatrale si trovano, allora, dinanzi, in quanto destinatari, ad una scena che li eguaglia, dal momento che assistono ad una contemporaneità di racconto e di vissuto. Così, Goldoni nelle lettere richardsoniane, e proprio in quella loro struttura formale, poteva già reperire un nucleo originario di teatro ed uno spazio aperto, fondato sulla prima persona e sul presente, possibilitato ad esprimerlo.[65]

2.2 Analisi della trasposizione

La prima parte del romanzo (che come vedremo occuperà la gran parte della traduzione intersemiotica, anche perché è la più dinamica) è composta da trentadue lettere quasi tutte indirizzate da Pamela ai genitori. Del complesso utilizzo delle epistole resta traccia anche nella commedia. Il momento più significativo è, per esempio, quello della terza scena del primo atto: Pamela sta scrivendo al padre, quando entra Bonfil che insiste per poter leggerne il contenuto:

> BONFIL (*da sé in distanza*) (Cara Pamela! Scrive.) [...]
> PAMELA (*si alza*) Signore? (*s'inchina*)
> BON. A chi scrivi?
> PAMELA Scrivo al mio genitore.
> BONFIL Lascia vedere.
> PAMELA Signore... Io non so scrivere.
> BONFIL So che scrivi bene.
> PAMELA (*vorrebbe ritirar la lettera*) Permettetemi...
> BONFIL No; voglio vedere.
> PAMELA (*gli dà la lettera*) Voi siete il padrone. [...]
> PAMELA (*da sé*) (Oimè! Sentirà ch'io scrivo di lui. Arrossisco in pensarlo.) [...]
> PAMELA Compatitemi.
> BONFIL Tu scrivi perfettamente.
> PAMELA Fo tutto quello ch'io so.[66]

[63] Goldoni, *La donna di maneggio*, in *Opere*, cit., vol. VII, pp. 767-833: 770.
[64] Stewart, *Goldoni*, cit., p. 93.
[65] Crotti, *Libro*, p. 148.
[66] Goldoni, *Pamela*, cit. p. 92 (I.3.1-20).

Il dialogo in questo caso sembra un calco del *post scriptum* della prima lettera del romanzo, ed è interessante sottolineare che rappresenta una sorta di confessione involontaria d'amore.

Questo elemento drammaturgico torna, al momento dell'agnizione, nella sesta scena del terzo atto, quando Andreuve consegna a Bonfil due missive di Guglielmo Artur che contenevano notizie su un possibile perdono:

> ANDREUVE Eccovi oltre ciò due lettere del mio defunto amico Guglielmo Artur, le quali mi lusingavano del perdono, se morte intempestiva non troncava con la sua vita le mie speranze.[67]

E nella dodicesima scena Artur, figlio di Guglielmo, rivela a Bonfil l'esistenza di una lettera del padre in cui era contenuta la notizia dell'avvenuta grazia:

> BONFIL Oh cieli! Il conte ha ottenuta la grazia?
> ARTUR Sì, non manca che farne spedire il decreto dal segretario di Stato. Ciò rilevai da una lettera di mio padre non terminata, ma non potei avvisar il Conte, essendomi ignoto il luogo di sua dimora.[68]

Com'è naturale, le esigenze della rappresentazione teatrale, che non ha a disposizione l'ampio respiro concesso al romanzo, imposero al Goldoni alcune semplificazioni nell'intreccio, come la completa soppressione della lunga prigionia di Pamela nella residenza di Lincolnshire (l'opera goldoniana si concentra esclusivamente sulle vicissitudini londinesi) e degli episodi e dei personaggi a tale prigionia collegati. La creazione di un sistema omogeneo di personaggi che rendessero al tempo stesso armoniosa e vivace l'azione scenica riuscì a Goldoni alla perfezione, rinunciando, rispetto al romanzo a personaggi secondari e difficilmente inseribili in una scena così condensata nel tempo; pensiamo per esempio a John Arnold al quale Pamela affida la sua corrispondenza, la Signora Jewkes, governante della casa del Lincolnshire e versione incattivita della Signora Jervis, o anche la particolare figura dell'ecclesiastico Sig. Williams.

Lo schema dei personaggi appare, perciò, così:

> Milord BONFIL.
> Miledi DAURE, sua sorella.
> Il Cavaliere ERNOLD, nipote di Miledi Daure.
> Milord ARTUR.
> Milord CURBRECH.
> PAMELA, fu cameriera della defunta madre di Bonfil.
> ANDREUVE, vecchio padre di Pamela.
> Madame JEVRE, governante.
> Monsieur LONGMAN, maggiordomo.
> Monsieur VILLOME, segretario.
> ISACCO, cameriere.

[67] Ivi, p. 164 (III.6.90).
[68] Ivi, p. 172 (III.12.15).

In *Pamela fanciulla* assistiamo a una sorta di bipartizione dei personaggi in due insiemi che hanno il loro centro, rispettivamente, in Milord Bonfil e Pamela.[69] Una centralità determinata, fra l'altro, anche dalla loro presenza sulla scena: se si eccettuano le scene XV e XVI del secondo atto, in ogni scena è presente almeno uno dei due personaggi. La contrapposizione fra i due insiemi è sottolineata dalla loro rara compresenza: su un totale di cinquantatré scene Bonfil e Pamela compaiono insieme solo in tredici e, da soli, solo in tre, rispondendo tra l'altro a una necessità di decoro e di verosimiglianza. Nell'insieme di Pamela troviamo il più delle volte Andreuve, Jevre, Monsieur Longmann: rispettivamente il padre, la governante, il maggiordomo; in quello di Bonfil ci sono Miledi Daure, Milord Artur, il Cavaliere Ernold: la sorella, l'amico, il parente acquisito.[70] I restanti personaggi, Milord Coubrech, Monsieur Villiome, Isacco, sono appena comparse. Rimanendo in termini numerici ci sembra inoltre interessante sottolineare che Bonfil compare in scena ben trentasei volte contro le ventotto della 'protagonista', anche se a lei sono affidati ben tre monologhi e quattro scene lunghe che la mettono in luce (non è da poco conto che Goldoni sapesse che a interpretare la sua Pamela sarebbe stata la grande Teodora Medebach). Rispetto al romanzo epistolare, che come abbiamo visto era completamente incentrato sulla giovane cameriera come unica grande protagonista, nell'opera teatrale possiamo quindi parlare di un vero e proprio co-protagonismo.

Per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi il cambiamento più sostanziale lo troviamo nel carattere di Pamela: il nostro commediografo riesce a liberare la protagonista da quella doppiezza e quella parvenza di calcolatrice che sono state spesso imputate alla Pàmela inglese.[71] Probabilmente questo sia dovuto a una caratteristica intrinseca del teatro: l'impossibilità dell'introspezione senza incorrere nel rallentamento del ritmo scenico con l'uso dei soliloqui. Infatti se nella *Pamela* di Richardson gran parte della narrazione viene occupata dai pensieri, a volte anche manipolatori, di Pàmela, (si pensi per esempio a quando si descrive ciò che pensa del signor Williams);[72] Pamèla di Goldoni, trattandosi di un personaggio teatrale, non può raccontarci ciò che pensa se non ad alta voce. Forse anche per questo il nostro

[69] Cfr. Giuliana Nuvoli, *Le metamorfosi di Pamela da Richardson a Goldoni*, Air Unimi, p. 7. https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/171239/175987/LA%20METAMORFOSI%20DI%20PAMELA%20DA%20RICHARDSON%20A%20GOLDONI.pdf. (data di consultazione: 19/03/2025).

[70] Per il riscontro di questi dati rimandiamo alla "Scheda della presenza in scena dei personaggi ne *La Pamela fanciulla"* che ho redatto e inserito in Appendice 1.

[71] Per esempio il caso del brillante ex autore teatrale Henry Fielding (1707-1754), che espresse il suo disgusto pubblicando anonimamente *Shamela Andrews*, dove la stessa storia è ripetuta in chiave diversa, col seduttore B. ora Mr. Booby irretito da una Pamela donna di facili costumi, con la complicità di un astuto parroco. *Shamela* uscì nel 1741, con sdegno di Richardson.

[72] Richardson, *Pamela*, cit., p. 171.

veneziano dà alle sue parole accenti di verità e dignità ben più spiccati rispetto alla protagonista richardsoniana,[73] come per esempio in questa risposta a Bonfil:

> Signore, io sono una povera serva, voi siete mio padrone. Voi cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbiam noi, e sono queste la ragione e l'onore. Voi non mi darete ad intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onor mio; poiché la ragione m'insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un accidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande.[74]

La trasposizione teatrale pone a Goldoni anche dei problemi tecnici, si trova per esempio a dover fare i conti con il fattore tempo: «È troppo malagevole impegno restringere in poche ore una Favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni».[75] Anche se in realtà sappiamo che l'espressione è un poco iperbolica (la *Pamela* di Richardson ha una durata di approssimativamente quattro mesi e non anni), è vero che sulla scena, per quanto concerne il tempo, egli si sente in dovere di rispettare la regola aristotelica delle ventiquattro ore. La trasposizione accelera quindi i tempi e tutte le vicende trascorrono nell'arco di una sola giornata. Ricordiamo che la scena si apre con la giovane protagonista e la governante Jevre che cuciono e già in terza battuta quest'ultima dice: «Vi lodo, ma sono tre mesi che è morta».[76] Il pubblico capisce quindi che l'azione comincia *in medias res*: la padrona di Pamela non è, come nell'*incipit* del romanzo, da poco deceduta; la ragazza, perciò, è in preda ai capricci di Milord già da tempo. Goldoni poi articola la sua storia sino alla decisione presa da Bonfil di sposare Pamela senza però rappresentare le nozze. Nel rispetto puntuale del decoro, viene comunicata a Miledi Daure la notizia del matrimonio, prima che questo avvenga; nel romanzo, invece, ella viene a conoscenza delle nozze dopo che queste sono già avvenute.[77]

Per quanto riguarda lo spazio, a differenza di Voltaire, che traspose il romanzo nell'opera intitolata *Nanine*, Goldoni preferisce lasciare l'ambientazione inglese; infatti ne *L'autore a chi legge* commenta: «[...] troppo compiacciuto mi sono de' bei caratteri Inglesi, ed è mia delizia internarmi, per quant'io posso, nelle massime, nei costumi di quella Illustre Nazione».[78] Concretamente, lo spazio della rappresentazione, nell'edizione Bettinelli (tomo V),[79] offre una didascalia scenica più dettagliata rispetto alle successive, in essa leggiamo: «La favola si rappresenta in Londra nella Casa di Milord Bonfil. La scena è una sala con 4 porte

[73] Sciullo, *Pamela*, cit., p. 119.
[74] Goldoni, *Pamela*, cit., p. 92 (I.6.65).
[75] Ivi, pp. 78-79.
[76] Ivi, p. 81 (I.1.1)
[77] Cfr. Nuvoli, *Le metamorfosi*, cit., p. 7.
[78] Goldoni, *Pamela*, cit., p. 78.
[79] Ricordiamo che Goldoni collaborò all'edizione Bettinelli solo fino al III tomo, il V tomo non fu curato dal veneziano ma fu pubblicato da Bettinelli solo con la collaborazione del Medebach.

laterali, due delle quali si serrano con catenaccio, e chiavi. Tavolino nel mezzo in prospetto, e sedie».[80] Come segnala la Crotti:

> presenta una didascalia molto particolareggiata, probabilmente perché più prossima alla messinscena della Compagnia Medebach; essa sottolinea proprio, grazie alle indicazioni di quelle quattro porte, quei catenacci e chiavi, le allusive valenze di un *romance* libertino poi nettamente attenuatesi nelle edizioni successive.[81]

Infatti dall'edizione Paperini in poi apparirà più scarna: «La Scena si rappresenta in Londra in casa di Milord Bonfil, in una camera con varie porte».[82] L'opera presenta inoltre continuità di spazio in tutti e tre gli atti, perché la scena si svolge sempre nel salone della casa di Milord Bonfil.

Per quanto riguarda alcuni aspetti morali, dobbiamo sottolineare che manca completamente nel testo goldoniano, la connotazione erotica onnipresente nel romanzo, ritenuta probabilmente inaccettabile sulle scene del tempo. Così pure le pressioni cui è sottoposta l'eroina sono di tono decisamente meno duro rispetto al testo richardsoniano: qui Pamèla non è mai sottoposta a veri è propri assalti fisici come Pàmela. L'unica violenza che deve sopportare è quella di essere rinchiusa per un tempo non precisato in una stanza con Madame Jevre, tra il primo e il secondo atto.

A Madame Jevre Goldoni lascia il compito di mantenere lo spirito 'rivoluzionario' del testo di partenza, quando le fa dire:

> Che s'abbia a morire per salvar l'onore, l'intendo; ma che sia disonore sposare una povera ragazza onesta, non la capisco. Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della superbia, hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno, che dei piccoli e dei grandi si farà novamente tutta una pasta.[83]

Queste parole sembrano quasi una premonizione di ciò che sarebbe avvenuto meno di quarant'anni dopo: la rivoluzione francese, che non tarderà a stabilire un nuovo ordine sociale. Tuttavia, nella Venezia del 1750, Goldoni rischiava ancora molto; l'unica spiegazione plausibile a tanta audacia, pensiamo che risieda proprio nel fatto che stesse seguendo quella scia scandalosa e di rottura operata da Richardson prima di lui e socialmente accettata e identificata dal pubblico con l'autore inglese. Nonostante la battuta di M. Jevre appena ricordata, non si può dire, ovviamente, che Goldoni fosse un rivoluzionario, come dimostra, tra le altre cose, la scelta operata nella conclusione della commedia. Come dice De Sanctis:

[80] Cfr. Crotti, *Commento*, in Carlo Goldoni, *Pamela*, cit., pp. 291-376: 302.
[81] Ivi, p. 303.
[82] *Ibidem*.
[83] Ivi, p. 155 (III.3.35).

«manca a Goldoni non la chiarezza ma l'audacia della riforma, obbligato spesso a concessioni e a mezzi termini per contentare il pubblico, la compagnia e gli avversari».[84]

Per concludere con la nostra breve analisi è doveroso un piccolo accenno a un particolare che il veneziano inserisce nella commedia come sua osservazione particolare; ci riferiamo al racconto che il Cavaliere Ernold, prepotente rampollo inglese, fa del suo lungo viaggio in Europa e, in concreto, del suo soggiorno in Italia:

> Le commedie inglesi sono critiche, instruttive, ripiene di bei caratteri e di buoni sali, ma non fanno ridere. In Italia almeno si godono allegre e spiritose commedie. Oh se vedeste che bella maschera è l'Arlecchino! È un peccato, che in Londra non vogliano i nostri Inglesi soffrir la maschera sul teatro. Se si potesse introdurre nelle nostre commedie l'Arlecchino, sarebbe la cosa più piacevole di questo mondo [...] Dice delle cose spiritosissime. Sentite alcuni de' suoi vezzi, che ho ritenuti in memoria. Invece di dir padrone, dirà poltrone. In luogo di dir dottore, dirà dolore. Al cappello dirà campanello. A una lettera, una lettiera. Parla sempre di mangiare, fa l'impertinente con tutte le donne. Bastona terribilmente il padrone [...]
> BONFIL Cavaliere, se ciò vi fa ridere, non so che pensare di voi. Non mi darete ad intendere che in Italia gli uomini dotti, gli uomini di spirito, ridano di simili sciocchezze. Il riso è proprio dell'uomo, ma tutti gli uomini non ridono per la stessa cagione. V'è il ridicolo nobile, che ha origine dal vezzo delle parole, dai sali arguti, dalle facezie spiritose e brillanti. Vi è il riso vile, che nasce dalla scurrilità, dalla sciocchezza.[85]

Se ricordiamo che *la Pamela* è stata la prima commedia senza maschere, in queste considerazioni su di esse è implicita, allora, una molto netta *querelle* d'autore, così, quella nuova comicità, nei termini in cui la definisce il Bonfil, appare relativa all'individuazione di determinate categorie espressive, in cui tende ad emergere una tipologia di drammatico dai contorni sempre più definiti, e in accordo con quanto previsto dalla riforma.[86]Se poi sottolineiamo che questa apologia delle maschere viene pronunciata da un personaggio, già di per sé caricaturizzato e ridicolo, ci rendiamo conto che ciò automaticamente la fa leggere in chiave antifrastica.

2.3 La traduzione di una morale: la designazione di Coseriu

Rispetto al romanzo inglese che prevede il lieto fine con il matrimonio di un nobile con la sua cameriera, Goldoni si dimostrò più restio ad innescare tale processo di mobilità sociale, dirigendo la propria scena in una direzione meno 'progressista'; così che, se accettò la rappresentabilità *larmoyante* del conflitto, la spostò poi all'interno delle coordinate pacificate di una tradizione di agnizione che aveva antiche radici teatrali e letterarie: per questo nel terzo atto si scopre che Pamela è, in realtà, figlia dello scozzese Conte d'Ausping, una casata «che

[84] *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1950, vol. V, p. 199. citato in Sciullo, *Pamela*, cit., p. 121.
[85] Goldoni, *Pamela*, cit., p. 109 (I.16.20-25).
[86] Cfr. Crotti, *La farsa*, cit., p. 516.

sempre è stata una delle temute di Scozia».[87] In realtà potremmo ipotizzare che sia stato lo stesso testo di Richardson a suggerire implicitamente a Goldoni l'*escamotage* dell'agnizione, quando nel romanzo leggiamo: «perché pensa che tenerti non giovi alla sua reputazione: ma vorrebbe [...] conoscere una dama di alti natali, che fosse proprio come te, e la sposerebbe domani stesso».[88] A questo proposito Goldoni spiega che «l'intento morale dell'autore inglese non si adattava né ai costumi né alle leggi del *suo* paese»,[89] e ancora:

> Vero è che in Londra poco scrupolo si fanno alcuni di cotai nozze, e Legge non vi è colà, che le vieti; [...] O non doveva l'Autore inglese, secondo me, disputare un tale articolo, o lo doveva risolvere con più decoro della sua Nazione. Piacque a me immaginare una peripezia avvantaggiosa per li due Amanti, e cambiando la condizion di Pamela, premiar la di lei virtù, senza oltraggiar il puro sangue di un Cavaliere, che al pari degli stimoli dell'amore, quelli ascolta eziandio dell'onore. Sembra che ciò in Italia stato sia dall'unanime consenso degli ascoltatori approvato, e certamente fra noi sconvenevole troppo riuscito sulle nostre scene sarebbe il matrimonio di un Cavaliere colla virtuosa sua cameriera. [...] Io non intendo disapprovare ciò che da essi non si condanna; accordar voglio ancora, che coi principii della natura sia preferibile la virtù alla nobiltà e alla ricchezza, ma siccome devesi sul Teatro far valere quella morale, che viene dalla pratica più comune approvata, perdoneranno a me la necessità, in cui ritrovato mi sono, di non offendere il più lodato costume.[90]

Vi sono quindi due ordini di problemi: uno di carattere giuridico e uno di carattere sociale. La realtà veneziana di cui Goldoni tiene conto tollerava i matrimoni tra nobili e plebei anche se essi non erano ben accettati dalla società e per questo, indipendentemente dal fatto che l'azione si svolga in Inghilterra e che esista o manchi una normativa in merito, Goldoni reputò la *mésalliance* sconveniente, traducendola agli usi e ai costumi della Venezia del suo tempo.

Per analizzare questa scelta sul finale della commedia, ci sembra pertinente e interessante applicare il concetto di *designazione* coniato da Coseriu, per capire meglio le scelte di trasposizione adottate da Goldoni. Il linguista rumeno sosteneva nella sua teoria della traduzione:

> Sólo se traducen textos; y los textos no se elaboran sólo con medios lingüísticos, sino también — y en medida diversa según los casos — con la ayuda de medios extralingüísticos. Éste es el principio básico del que depende todo lo demás en la traducción. […] Ahora bien, puesto que los contenidos de las lenguas (o «idiomas») son distintos, mientras que el contenido traducido debe ser «el mismo», este contenido no puede ser idiomático, sino sólo inter- o supra-idiomático.[91]

Per poter definire questo contenuto «sopralinguistico» distinse fra tre tipi fondamentali di contenuto: il *significato*, la *designazione* e il *senso*. Spiegando che:

---

[87] Goldoni, *Pamela*, cit., p. 164 (III.6.90).
[88] Richardson, *Pamela*, cit., p. 73.
[89] Goldoni, *Memorie*, cit., p. 342.
[90] Goldoni, *Pamela*, cit., pp. 77-78.
[91] Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 219-220.

> *e*l significado es el contenido dado en cada caso por la lengua, y, precisamente, exclusivamente por la lengua, por tal y cual lengua determinada. La designación, en cambio, es la referencia a la «cosas» extralingüísticas, a los «hechos» o «estado de cosas» extralingüísticas. […] El sentido es el contenido particular de un texto o de una unidad textual, en la medida en que este contenido no coincide simplemente con el significado y con la designación.[92]

Non esistendo una corrispondenza tra significati di due lingue, quando si traduce non si possono semplicemente sostituire i significati delle lingue di partenza per quelli di quelle di arrivo e, se non c'è corrispondenza tra i significati, quello che si traduce è il contenuto sopra-linguistico, (la designazione e il senso). Come disse Coseriu, il fine ultimo della traduzione è quello di riprodurre non lo stesso significato ma la stessa designazione con i significati 'altri' dei quali dispone l'altra lingua.[93] La teoria della traduzione elaborata dal linguista è chiaramente pensata e applicata sempre a traduzioni interlinguistiche, tuttavia in questo caso crediamo che possa mettersi in pratica anche per la traduzione intersemiotica quando fu lo stesso Coseriu a dire:

> En lo lingüístico, sólo hay sentido en los textos; pero, en principio, el sentido es en gran parte transferible a otros modos de expresión, no linguísticos (así, por ejemplo, una novela y una película [e noi aggiungiamo: una commedia teatrale] podrían tener el mismo sentido global).[94]

Se applichiamo, infatti, questa teoria al caso della nostra trasposizione, vedremo che Goldoni, nella sua traduzione dal testo letterario a quello teatrale, opta per tradurre il senso del romanzo di Richardson passando per la designazione 'altra' dei costumi italiani, per mezzo dell'agnizione, restituendone un senso accettabile. Il senso soffre dei cambiamenti perché, sebbene il matrimonio si celebri e continui ad essere tra un uomo ricco e una povera donna, la loro unione verrà meglio accettata dalla nobiltà veneziana: la soluzione dell'agnizione è l'unica possibile per il pubblico italiano. Quindi la designazione che abbiamo in Richardson è quella del matrimonio di una ragazza della plebe con un nobile lord inglese, mentre quella della traduzione goldoniana prevede il matrimonio con una falsa plebea e un nobile, quindi il senso finale risulta più tollerabile e meno scandaloso.

Un altro aspetto che ci sembra importante sottolineare per quanto riguarda la soluzione del testo di arrivo è il fatto che il drammaturgo avesse chiaro che il teatro dovesse svolgere comunque una funzione didattica ed esemplare, quando disse:

> A Londra un lord non perde la propria nobiltà sposando una contadina; a Venezia un patrizio che sposi una plebea priva, invece, i suoi figli della nobiltà patrizia ed essi perdono così ogni diritto di accedere alle cariche più importanti. La commedia, che è o dovrebbe essere scuola di virtù, non deve rappresentare le debolezze umane, se non per correggerle; e non è bene arrischiare il sacrificio di un'infelice discendenza con il pretesto di ricompensare la virtù.[95]

[92] Ivi, pp. 220-221.
[93] Ivi, p. 234.
[94] Ivi, p. 221.
[95] Goldoni, *Memorie*, cit., p. 342.

Si tratta del teatro, come «scuola di virtù», quindi a maggior ragione, un medio che deve assolutamente rendere conto dei comportamenti retti. Nonostante la scena fosse ambientata a Londra e il suo pubblico già conoscesse il finale originale del romanzo, al 'tradurre' il testo per il teatro italiano, Goldoni ritenne di dover trarre l'argomento richardsoniano 'correggendolo', 'designandolo' per i suoi spettatori, affinché la scena non perdesse la sua funzione didattica.

3 Dal libro dei libri alla scena

In un appunto, Dario Fo scrisse che il teatro è «soprattutto spettacolo: la letteratura viene dopo».[96] Abbandoniamo quindi la pagina scritta, il mondo editoriale che così caro era al nostro Goldoni e arriviamo finalmente al momento dello studio del testo spettacolare, il teatro 'vero e proprio'. Quello che analizzeremo in questa sede non sarà più nero su bianco, ma un'opera mimetica rappresentata su un palcoscenico. Naturalmente, proprio per la natura effimera e contingente delle rappresentazioni teatrali, per l'analisi siamo dovuti ricorrere ad un video, ma fortunatamente si tratta di una registrazione integrale dello spettacolo *Pamela nubile*, svoltosi il 23 marzo 2013 al Teatro Sociale Club 74 a Mendrisio (Svizzera), che non presenta grandi interferenze mediatiche da parte del cameraman o del montaggio (mi riferisco a particolari zoom, inquadrature, che possano interferire nell'analisi dello spettacolo).

Una volta definito l'oggetto del nostro lavoro, è doveroso, adesso, sottolineare chi ne sia l'autore. A differenza del testo drammatico, il cui autore è il drammaturgo, il testo spettacolare ha come co-autore, il regista o il direttore. Questi è il responsabile della messa in scena, coordinatore di tutti i 'codici' impiegati in una rappresentazione e del lavoro dei tecnici compromessi in essa. Questa figura professionale si delinea intorno alla fine del XIX secolo, mentre prima veniva delegata all'attore più importante della compagnia, come nel caso del capocomico Medebach. Dobbiamo tuttavia risalire all'inizio del XX secolo per riscontrare una maggiore indipendenza del testo spettacolare rispetto alla scrittura drammatica, grazie al lavoro di alcuni artisti del calibro di Edward Gordon Craig che nelle sue messe in scena a nei suoi lavori teorici[97] partì dall'idea che il linguaggio verbale (che chiameremo testo letterario) è solo uno dei diversi codici che concorrono alla comunicazione dello spettacolo teatrale, e neanche il più importante.[98] Questa teoria venne successivamente confermata da quella di Bertolt Brecht,[99] che ha influenzato in modo decisivo una nuova generazione di registi formata, tra gli altri, da Giorgio Strehler (che sarà anacronisticamente e ironicamente nominato nel nostro spettacolo), Peter Brook o Ricard Salvat.

---

[96] Dagli *Appunti di Dario Fo*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo, citato in Alessio Arena, *Dario Fo narratore tra teatro e romanzo*, «Historias fingidas», https://historiasfingidas.dlls.univr.it/article/view/1209, p. 228. (data di consultazione: 07/05/2025).

[97] Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London, s.e., 1911.

[98] Per un approfondimento sulla comunicazione teatrale rimandiamo alle parole di Gianfranco Bettitini: «Affinché sia utile e funzionale un approccio semiotico al teatro, è necessario che si possa considerarlo come strumento di comunicazione o, almeno, anche come strumento di comunicazione: come un apparato in cui un complesso di oggetti segnici (messaggi) vengano veicolati da un trasmittente ad un recettore attraverso un canale (con la possibilità, non necessaria, di un ritorno di messaggi dal recettore al trasmittente)»; *Il punto*, in Gianfranco Bettetini e Marco de Marinis, *Teatro e comunicazione*, Firenze, Guarardi, 1977, p. 10.

[99] Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1964.

Come sottolinea Bobes Naves, la figura del direttore di scena è unica in quanto rappresenta, tra i lettori del testo drammatico, colui che ha la possibilità di fornire la propria interpretazione come punto di partenza per una messa in scena specifica, per convertirlo in rappresentazione, coordinando le differenti letture che di esso faranno gli attori e i tecnici, facendo in modo che la comunicazione funzioni. Nel processo di trasposizione che conduce dallo scritto allo spettacolare, il regista assume successivamente i ruoli di destinatario del testo originale e di emittente di un nuovo testo già trasformato grazie ai molteplici codici scenici. Il regista considererà i significati inscritti in un testo drammatico in termini di strutture transpersonali, convenzioni, sistemi o codici semiotici, e ne confronterà la lettura e l'interpretazione con gli elementi scenici a sua disposizione per la rappresentazione.[100] Il suo lavoro inizia con la scelta di un testo, a fronte del quale collocherà innanzitutto la propria costruzione immaginaria, la propria lettura e, in seguito, i materiali necessari al funzionamento concreto della macchina teatrale. Per tutti questi motivi siamo veramente stati fortunati a contare con la disponibilità del direttore di scena della *Pamela nubile*, Franco Di Leo, che gentilmente ci ha favorito la sua sceneggiatura, la locandina originale dell'evento e soprattutto ha accettato di avere un'intervista (che alleghiamo in Appendice al lavoro) che ci ha permesso di approfondire alcuni aspetti dell'analisi e di avere un prezioso *feedback* riguardo alla comunicazione dell'opera, direttamente dal suo creatore, *in primis* il motivo della scelta del testo.[101] Tuttavia ci sentiamo in obbligo di puntualizzare che, per quanto riguarda la sceneggiatura scritta da Di Leo,[102] non sarà oggetto della nostra analisi, trattandosi ancora una volta di un testo scritto. Sarebbe interessante sottolineare la dicotomia tra ciò che appare rappresentato nel video e quello che è redatto su foglio da Di Leo per verificare le differenze tra il testo preventivo e quello consuntivo,[103] così come le differenze tra la sceneggiatura di Di Leo e quella di Goldoni, tuttavia, per motivi di spazio, dobbiamo lasciare a futuri lavori di ricerca questi spunti di analisi, limitandoci ad osservare la trasposizione dal testo drammatico di Goldoni al testo spettacolare di Di Leo.

3.1 Semiologia del teatro

Prima di dedicarci allo studio della rappresentazione è bene sottolineare quali siano tutti gli elementi da analizzare, i codici verbali e non verbali presenti in scena, e specificare che il

[100] Cfr. María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Mardid, Arco Libros, 1997, p. 105.
[101] Appendice 2, p. V.
[102] In Appendice 3.
[103] Per questa ragione, a partire da ora, quando citeremo la rappresentazione, verranno indicati sia il punto nella sceneggiatura che i minuti nella registrazione.

nostro sarà un approccio di impostazione semiotica, considerando, come abbiamo detto prima citando Bettetini, l'opera teatrale come strumento di comunicazione veicolato da segni di diversa natura.

> La organizzazione della messa in scena teatrale non è solo finalizzata ad un «fare» qualcosa sullo spettatore, a provocarne un comportamento; essa gli «dice» anche qualcosa, almeno secondo due livelli di comunicazione: quello infrascenico (i personaggi che comunicano fra loro) e quello tra la scena e gli spettatori. I personaggi comunicano fra di loro in virtù di un sistema linguistico, di un sistema paralinguistico e di un sistema gestuale (cinesico e prossemico); la scena comunica con il pubblico attraverso una serie di sistemi intrecciati, che vanno da quello linguistico a quello paralinguistico e a quello gestuale, da quello iconografico a quello letterario, da quello cronologico a quello dell'organizzazione spaziale, da quello che regola la struttura dei contenuti trasmessi a quello dell'iscrizione ideologica del contesto.[104]

Sulla scena, i segni teatrali non possiedono un valore o un significato predefinito e stabile, ma acquisiscono senso esclusivamente in relazione all'opera e all'uso che ne fa l'autore. Questa loro natura effimera e circostanziale li rende suscettibili a interpretazioni variabili, che possono differire tra autori, opere e anche all'interno della stessa rappresentazione.[105] In questo senso si parla di polisemia o mobilità del segno teatrale,[106] sottolineando che il senso attribuito a un segno può essere rapidamente modificato senza alterarne la forma, grazie alla sua natura ambigua e non codificata previamente. Questa caratteristica permette al teatro di rappresentare una vasta gamma di significati con un numero limitato di elementi scenici, spesso senza che l'oggetto o la realtà rappresentata siano materialmente presenti in scena.

La natura «mobile» del segno spettacolare si applica, tuttavia, solo al testo teatrale,[107] dobbiamo quindi sottolineare la differenza tra codici verbali e codici spettacolari, specificando che i primi sono quelli linguistici, che appartengono al testo letterario, mentre i secondi sono per lo più di natura visiva e sonora e vengono inseriti in quello teatrale. Per un'analisi esaustiva della rappresentazione dovremmo tenere conto di entrambi, e per far sì che il medio letterario

---

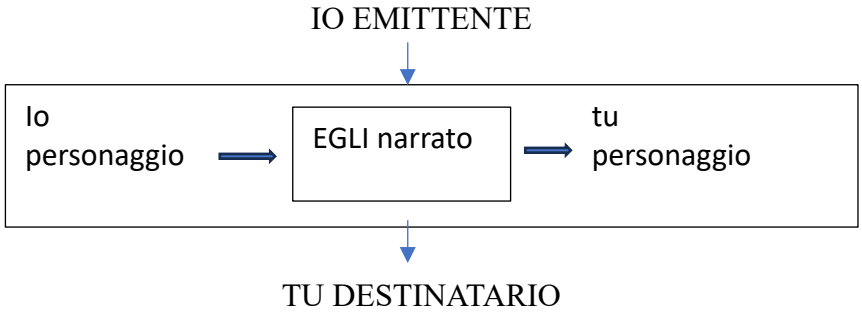
[104] Bettetini, *Il punto*, cit., p. 13.

[105] Ad esempio, la parrucca provvista di dipinto indossata per incarnare il ruolo di Lady Davers, assume il significato specifico di ridicola arroganza e bigotta superiorità, solo nel contesto della nostra rappresentazione, e tale interpretazione è giustificata dai significati complessivi degli altri segni presenti in scena (per esempio il modo di camminare del personaggio, il forzato accento inglese, ecc.). Fuori da tali contesti, questi oggetti sono semplici elementi materiali, potenzialmente interpretabili in modi diversi, per esempio, nel caso della parrucca indossata dal personaggio di Goldoni, come simboli di appartenenza a un'epoca o a una classe sociale.

[106] Il concetto è stato introdotto da Jindřich Honzl, *La mobilité du signe théâtral*, «Travail théatral», 4, 1971, citato in Sabrina Spadaro, *Il teatro femminista e antibellico di Itziar Pascual: analisi semiotica di fuga*, Tesi di laurea in Drammaturgia spagnola presso l'Università Aldo Moro di Bari, 2017/2018, p. 14, https://www.uned.es/universidad/inicio/en/dam/jcr:85428c13-74b0-4995-86f9-adcadbac8bf7/Sabrina_Spadaro.pdf. (data di consultazione: 28/05/2025).

[107] Il testo teatrale e quello letterario concorrono a veicolare la comunicazione nel testo spettacolare.

funzioni bisogna evidenziare che a teatro siamo davanti a un tipo particolare di comunicazione, essendoci una doppia enunciazione, che Segre schematizza così: [108]



Gli attori si scambiano dialoghi che simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale diretta; contemporaneamente l'assieme di questi dialoghi costituisce un testo che è l'enunciato trasmesso, come qualunque testo letterario, dall'io emittente al tu ricevente.

L'intersecarsi dei due circuiti comunicativi si materializza nella compresenza, durante la rappresentazione, di attori e del pubblico, il quale è consapevole del carattere non spontaneo delle enunciazioni che ascolta e della loro natura di enunciato di un autore assente; un pubblico che è partecipe, anche se non è parte in causa, è testimone e giudice, anche se può solo esprimere, in forma generica, approvazione o condanna. Tuttavia in questo schema bisogna tenere conto di quello che Segre chiama «fuga di notizie» a vantaggio del pubblico:

> Si tratta dei monologhi e degli 'a parte'. Essi rompono la coerenza della comunicazione dialogica (pseudocomunicazione per i personaggi, comunicazione indiretta per il pubblico), trasmettendo elementi a livello di pensiero, di riflessione o commento, che integrano, o anche contraddicono, le enunciazioni dialogiche esplicite.[109]

Una modalità che prevede una partecipazione diversa da parte del pubblico è quella in cui gli attori/personaggi, rompendo la quarta parete, lo rendono parte in causa della rappresentazione, rivolgendosi direttamente alla sala o nominandolo come parte integrante della comunicazione.[110] La quarta parete fa parte della sospensione dell'incredulità esistente tra l'opera di finzione e lo spettatore. La finzione teatrale si distingue radicalmente da qualsiasi altro atto di creazione estetica, in quanto solo essa, per realizzarsi, sceglie di percorrere la stessa strada su cui s'ingegna di camminare la menzogna più banale: sostituire, alla pesante e complessa oggettività del reale, una pseudo-realtà che abbia tutto il peso e tutta la complessità di un vero apparente; questo è l'accordo finzionale, di cui Tessari dice:

---

[108] Cfr. Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 7.
[109] Ivi, p. 11.
[110] Come nel caso della nostra rappresentazione, gli attori rompono la 'quarta parete' e si rivolgono direttamente al pubblico, per esempio quando gli attori-personaggi della *Pamela nubile*, pronunciano frasi come: «lo sanno già. Andate avanti» (I.seconda parte.5/54:40) oppure «il pubblico sta aspettando e non è bello farlo aspettare» (II.2/1:08:43).

> Occorre, cioè, saper recuperare quella «savia ignoranza» che appartiene all'originario definirsi di tutte le attività umane più seriamente ludiche (dai giochi infantili, ai riti e alle cerimonie sia sociali sia religiosi). E che consiste nel realizzare «per finta» una realtà dove abbiano modo di incontrarsi e di fondersi il desiderio di coinvolgere e il desiderio di essere coinvolti in una esperienza di sogno ad occhi aperti più intensa e più vivida (anche perché partecipata da molti) dei sogni e delle esperienze sensibili concessi all'individuo nella solitudine della sua esistenza quotidiana. Affinché qualcosa del genere si attui davvero, è indispensabile che quanti, nel gioco, accettano di sostenere la parte degli spettatori aderiscano al ruolo prescelto facendo proprio (dopo averlo adattato al loro specifico posizionarsi entro gli schemi del gioco) l'insegnamento di Pirandello: essere ben coscienti di partecipare a una finzione, ma insieme essere disposti a lasciarsene affascinare vivendola come se essa fosse una verità, il teatro non produce né merci né oggetti: produce eventi non tangibili (almeno, nella loro essenza di fondo: nel loro farsi senso) che vengono offerti in dono al pubblico, e che il pubblico deve accogliere come se si trattasse di doni tangibili.[111]

In fine, prima di passare all'applicazione di questi concetti vorremmo puntualizzare che per quanto riguarda lo studio del testo teatrale ci siamo avvalsi della teoria del polacco Kowzan,[112] ripresa da Bobes Naves, rielaborando e traducendo alcuni aspetti della sua tabella sui segni teatrali. Abbiamo schematizzato in questo modo le componenti da analizzare nell'opera:

	Elementi da analizzare	**Mezzi comunicativi**	**Ente coinvolto**	**Segni**	**Spazio e Tempo**
Codice linguistico	1 parola 2 tono	Testo orale	Attore	Segni uditivi (attore)	Tempo
Codice cinetico	1 mimica 2 gestualità 3 movimento	Espressione corporale		Segni visivi (attore)	Spazio e tempo
Abbigliamento e dintorni	1 trucco 2 acconciatura 3 costume	Aspetto dell'attore			Spazio
Oggettistica palcoscenico	1 attrezzi 2 mobili 3 illuminazione	Attrezzo scenico	Esterni all'attore	Segni visivi e uditivi (esterni all'attore)	Spazio e tempo
Suono	1 musica 2 effetti sonori	Attrezzo suono			Tempo

3.2 Analisi della *Pamela nubile*

Quanto detto prima riguardo alla comunicazione teatrale possiamo applicarlo ora alla rappresentazione di Di Leo. Come spiega nell'intervista,[113] il nostro regista ha strutturato la sua opera come un gioco di scatole cinesi, immaginando la rappresentazione come uno

[111] Roberto Tessari, *Introduzione*, in Roberto Alonge e Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 2023. pp. 11-54, pp. 13-14. Anche Di Leo parla di questo tema nell'intervista, (Appendice 2, p. XIV).
[112] Tadeus Kowzan, *Le signe au théâtre; Introduction a la Semiologie de l'art du Spectacle*, Diogene, 1968. trad. spagnola di María del Carmen Bobes Naves e Jesús Maestro, *El signo y el teatro*, Madrid, Arcos Libros, 1997.
[113] Appendice 2, p. VI.

spettacolo dentro lo spettacolo, aggiungendo un livello mimetico a quanto già previsto da Goldoni. Nella *Pamela nubile*, infatti, si ricorre al metateatro dove, in un primo livello troviamo gli attori/personaggi che 'fanno finta' di fare le prove della rappresentazione con il personaggio-Goldoni che funge da capocomico e nella quale il pubblico in sala è lo stesso chiamato a vedere le 'immaginarie' esercitazioni. In un secondo livello di finzione i personaggi recitano la *Pamela fanciulla* di Goldoni. In questo senso, per quanto riguarda il testo letterario dell'opera ci troviamo con la parte del primo livello completamente nuova rispetto all'ipotesto, mentre il passaggio dal primo al secondo livello intreccia i due discorsi comunicativi senza però che ci sia una divisione formale tra di essi.

Per quanto riguarda il testo letterario inerente al secondo livello mimetico abbiamo osservato che la quasi totalità degli 'a parte' e la maggior parte delle battute della messa in scena vengono ricalcati nella trasposizione senza grosse varianti rispetto all'ipotesto goldoniano. Tuttavia è il caso di puntualizzare che per quanto riguarda i monologhi pronunciati da Pamela, assistiamo ad una particolarità: questo personaggio li recita in tutto e per tutto simili agli originali goldoniani ma a velocità accelerata, senza nessuna intonazione, come un automa il che si deve al fatto che il regista cercava di trasmettere un'opera meno moraleggiante e più fresca rispetto a quella di Goldoni.[114] Questo esempio ci serve a evidenziare in pratica quanto detto fino ad ora in teoria, cioè come, in teatro, i due tipi di codici, il verbale e lo spettacolare, si intrecciano per produrre significato: se il verbale coincide con l'ipotesto, il modo in cui esso viene recitato, il tono e il ritmo del parlato, cambiano completamente il significato della comunicazione. Per spiegare il tipo di coincidenze tra il testo letterario del secondo livello di rappresentazione e l'ipotesto goldoniano abbiamo elaborato la tabella che segue a modo di esempio, selezionando alcune battute presenti nei tre atti di *Pamela fanciulla* per poi sottolinearne le sottili differenze nella *Pamela nubile* di Di Leo.

[114] Per un approfondimento rinviamo a pagina VII dell'intervista in Appendice 2.

Testo drammatico di Goldoni	Testo Letterario di Di Leo
JEVRE Fra un'ora al più? Sì, queste sono cose da farsi così su due piedi! Ma che farò? Parlerò a Pamela? Le parlerò in favor di Milor o per animarla ad esser savia e dabbene? Se disgusto il padrone io perdo la mia fortuna; se lo secondo faccio un'opera poco onesta. Ci penserò; troverò forse la via di mezzo e salverò, potendo, l'onore dell'una, senza irritare la passione dell'altro. (I.4.25)	**JEVRIS** Fra un'ora al più **tardi**? Sì, **secondo lui**, queste sono cose da farsi così su due piedi! **Già ma che fare**? **Parlare** a Pamela in favor di **Lord Binning** o **dirle di** essere **prudente e irreprensibile**? Se **vado contro** il padrone, perdo **il posto. Però** se lo **as**secondo, faccio **qualcosa** di poco onesto. Ci penserò. **Devo trovare una** via di mezzo **per salvare** l'onore di **lei**, senza irritare la passione **di lui.** (I.prima parte.4/13:00)
MILEDI Eh Cavaliere, lasciatela stare. Ella è caccia riservata di Milord mio fratello. (II.12.5)	**DAVERS Arnold,** lasciatela stare. **-** È **zona di** caccia riservata di **-** mio fratello. (I.seconda parte.3/1:10:05)
PAMELA Nel passare che io fo dal grado di serva a quel di padrona, credetemi che non mi sento a' fianchi né la superbia, né l'ambizione. Ah signore, osservate che voi solo siete quello che mi rende felice, e apprezzo l'origine de' miei natali, quanto ella vale a farmi conseguire la vostra mano, senza il rossore di vedervi per me avvilito. Apprenda il mondo che la Virtù non perisce: ch'ella combatte, e si affanna; ma finalmente abbatte, e vince, e gloriosamente trionfa. (III.17.10)	PAMELA **Siamo giunti al momento finale della commedia. Come ha scritto il signor Goldoni nel presentare il mio personaggio, Pamela passa da cameriera a padrona, ma vi prega di crederle quando vi dice che non sente in sé** né superbia, né ambizione. Apprenda dunque il mondo che la virtù non muore. Combatte, si affanna, ma alla fine vince e gloriosamente trionfa. (II.20/1:42:52)

(Le varianti sono segnate in neretto).

Come vediamo si conferma ciò che abbiamo detto: sostanzialmente il testo non cambia. Tuttavia l'ultima battuta di Pamela, in chiusura dell'opera, ci offre la possibilità di osservare più da vicino quanto detto sui due livelli di rappresentazione. L'attrice-Pamela passa da un ruolo all'altro all'interno della stessa frase, in quello che potremmo definire un *continuum* finzionale.

C'è poi da analizzare, grazie a questa battuta, la figura del personaggio Goldoni, chiaramente appartenente solo al primo livello mimetico. Questo personaggio è quello che, in base a quanto esposto da García Barrientos, fa parte della categoria «personaggio-drammaturgo» ovvero un personaggio che interpreta la funzione dell'autore, e più in concreto «pseudodemiurgo: un personaggio che svolge nella rappresentazione il ruolo di autore, *meneur de jeu* (direttore scenico), narratore dell'opera, simulando di creare e organizzare il dramma».[115] Questa figura permette a Di Leo di presentare nella sua opera anche il paratesto goldoniano, infatti la rappresentazione comincia proprio con il personaggio-Goldoni che 'legge' *L'autore a chi legge* originale.

[115] Josè Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 179.

Come riscontrato nell'intervista,[116] Di Leo segue il filo conduttore del paratesto goldoniano per rendere l'opera circolare; infatti si fa ricorso a *L'autore a chi legge* sia all'inizio che alla fine della messa in scena, quando l'attrice-Andrews si rivolge irritata a Goldoni dicendo:

> ANDREWS Sentite, voi. C'era poco movimento in questa scena. Non potevate renderla più vivace? È il vostro mestiere, no? Ci sono io in scena, non posso essere così moscia. E poi, risolvere tutto con una rivelazione così banale, andiamo! Scoprire che Pamela è nobile non è un'idea originalissima, credetemi. Oltretutto nel romanzo non va a finire così. Si sposano e basta, io l'ho letto!».

C'è un palese riferimento all'antecedente richardsoniano, e il personaggio-Goldoni cita il paratesto di quello drammatico per giustificare la sua scelta sul finale differente.

Come vediamo la diegesi del secondo livello è spesso interrotta da quella del primo; assistiamo infatti a continui battibecchi tra gli attori-personaggi e il loro regista.[117] Questo personaggio funge da perno tra i due livelli mimetici e il pubblico; in più di un'occasione, infatti, si dirige alla platea, anche solo gesticolando, per indicarle quando applaudire e come reagire a quanto avviene sul palco. È sempre lui a redarguire gli attori-personaggi nel loro modo di recitare, già da subito: quando il personaggio-Pamela dice a Binning di non portare anelli,[118] il personaggio-Goldoni interrompe la scena e obbliga l'attrice-Pamela a togliere quelli che, invece, indossa alle dita. Altri casi interessanti sono quando gli attori-personaggi si lamentano del testo da recitare, trovando alcune parole in disuso e obsolete, come «venghiate» al posto di «veniate», «veggio, deggio e chieggio» per «vedo, devo e chiedo», o «fraschetta» che viene accordato in scena che possa essere sostituito da «sfacciata».[119]

Il nuovo testo letterario creato da Di Leo e cucito sotto quello goldoniano, serve sicuramente a rendere l'opera molto più ironica e fresca, adatta a un pubblico giovanile del XXI secolo che come dice il regista, vede un «Goldoni vivo»; il pubblico in sala sembra gradire questa trasposizione e infatti non mancano le risate. Pensiamo, per esempio, al momento in cui la attrice-Andrews (per esigenze di compagnia nella trasposizione si scambia il ruolo del padre

---

[116] Appendice 2, p. IX.
[117] L'attrice-Davers lo chiama addirittura «capocomico» in I.16/39:21.
[118] In *Pamela fanciulla* (I.3.35), in *Pamela nubile* (I, 3/9:49).
[119] «Venghiate» al posto di «veniate» nel Settecento può già considerarsi come forma popolare, ma proveniente dal "fiorentino argenteo", diffusa nelle scritture di uso medio dell'epoca, cfr. Benedict Buono, *Il 'linguaggio ordinario' di Domenico Laffi, pellegrino a 'San Giacomo di Galitia e Finisterrae' (1673),* in «Italia y España: una pasión intercultural» cordinato da Manuel Heras García, Salamanca, Aquilafuente e Ediciones Universidad de Salamanca, 2024, p. 885. Mentre per «veggio, deggio e chieggio» sono tutte forme della tradizione poetica, rispettivamente: etimologica, siciliana o analogica; cfr. Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, p. 176. A questo proposito è interessante specificare l'origine di questi termini per ciò che viene detto nell'intervista (Appendice 2, pp. VIII e XIII).

per quello della madre)[120] si rifiuta di dire che «è vecchia», proprio lei «che ha fatto l'accademia e ha lavorato con Giorgio...», il pubblico ride e l'ironia è palpabile.

Dobbiamo anche sottolineare che nella trasposizione di Di Leo, la divisione del testo letterario viene modificata rispetto a quello di Goldoni. Come dice nell'intervista ciò si deve al fatto che oggigiorno in teatro non si fanno più due intervalli tra i tre atti, il testo di Di Leo prevede quindi la singola divisione in due atti, tuttavia vi è una piccola pausa nel primo atto che lo divide comunque in due parti distinte ed è interessante notare ancora una volta il passaggio da un livello mimetico all'altro nelle parole di

> DAVERS (*al pubblico*): Mi tratta così? E mi pianta qui in questo modo? Lo sa benissimo che se si comporta così io mi scorderò che è mio fratello e lo tratterò come un nemico. Pamela deve venire con me o è peggio per lei. (*si rivolge al pubblico*) **Adesso io esco e le luci si abbasseranno, per darvi l'illusione di percepire il tempo che trascorre. È un espediente abbastanza banale, ma il nostro capocomico non ha saputo trovare niente di meglio. Abbiate pazienza, dobbiamo tenercelo così. Non addormentatevi, però: il tutto durerà solo pochi secondi e poi si riprende.** (*si rivolge a Goldoni*) **E anche voi, maestro, mi raccomando: non crollate sulla sedia!** (*esce mentre le luci sfumano; musica di sottofondo; le luci si rialzano*). (I.16/39:32).

Volendo cercare una *ratio* in questi passaggi metateatrali, abbiamo osservato che essi si susseguono lungo tutta l'opera per spezzare la diegesi goldoniana. Si rompe la quarta parete, tutte le volte che assistiamo a un cambio di atto, come in questa battuta; alla fine dell'opera e all'inizio di essa, per contestualizzare già da subito il gioco dei livelli con l'attore-Binning che, rivolgendosi al personaggio-Goldoni, che sta declamando *L'autore a chi legge*, dice: «Maestro egregio, se a voi non dispiace, noi dovremmo mettere in scena la commedia» e continua rispondendo alle obbiezioni del veneziano dicendo: «Me ne duole, maestro. Ma vedete [...] questi signori (*indica il pubblico*) sono venuti qui non per sentire voi leggere, ma per vedere noi recitare»;[121] facendo un chiaro riferimento alla doppia natura del teatro di cui abbiamo parlato prima: il testo drammatico e quello spettacolare. Una volta che il pubblico è stato 'informato' del gioco di scatole cinesi, si procede a recitare il secondo livello di diegesi, il testo letterario goldoniano, ma già alla terza scena avviene l'episodio degli anelli, che abbiamo nominato prima, seguito nella sesta scena da quello delle ghinee: Binning offre aPamela venti ghinee, trenta di meno rispetto al copione goldoniano, il personaggio-Goldoni interviene, servendosi solo della gestualità (fa segno con la mano di alzare la cifra). La scena si ripete per tre volte fino ad arrivare alle cinquanta ghinee previste dall'ipotesto. Come abbiamo notato prima, il primo livello affiora anche per 'attualizzare' la lingua settecentesca usata dal veneziano, oltre agli esempi prima citati, abbiamo il «levatemivi» della settima scena, il «rack»

[120] In *Pamela nubile* II.12/1:24:12. Per un approfondimento si veda Appendice 2, p. XI.
[121] In *Pamela nubile* I.1/02:19.

della decima, l'ironico «vi amo sempre e vi desidero più che mai», rivolto da Binning all'amico Artur e che l'attore-Binning trova quanto meno ambiguo, nella seconda scena della seconda parte. Altre occasioni di metateatro appaiono nell'undicesima e dodicesima scena della prima parte, e nella quinta scena della seconda con il «la sanno già» riferito al pubblico o con «il pubblico sta aspettando e non è bello farlo attendere» pronunciato dall'attrice-Pamela nella seconda scena del secondo atto. Tutte risorse usate per accelerare il ritmo ed evitare ripetizioni. In chiusura della sesta scena della seconda parte, quando il personaggio-Binning si rivolge ancora una volta ironicamente all'autore ringraziandolo per il capolavoro che ha scritto; la gestualità del personaggio-Goldoni che interviene soffocando un applauso del pubblico indicando con il dito indice di no, nell'ottava scena della seconda parte, sono ancora alcuni degli altri modelli del passaggio dal primo al secondo livello di diegesi.

Possiamo quindi affermare con sicurezza, ciò è emerso anche nell'intervista con Di Leo: il testo letterario creato da quest'ultimo serve proprio a apportare freschezza e modernità a quanto già previsto da Goldoni, intervenendo ogni due o tre scene a suscitare il riso nel pubblico, creando una sorta di dialogo fittizio tra i due testi letterari.

Quando l'attrice-Davers, per introdurre la pausa, nella battura che abbiamo citato prima, fa riferimento alle luci e a ciò che il loro affievolimento significhi, pensiamo che, in teatro, tutto veicola significato e cogliamo l'occasione per fare almeno alcuni esempi dei codici non linguistici presenti nella rappresentazione e la comunicazione che essi veicolano.

Seguendo la tabella ispirata da Kowzan, iniziamo con i codici cinetici.

Per quanto riguarda la mimica osserviamo qui una foto di quella facciale che adotta il personaggio-Jervis per trasmettere il sentimento di insofferenza nei confronti della situazione in cui si trova per colpa del suo padrone; è una mimica naturalmente accentuata e ironica ma chiaramente riesce, anche senza parole, a veicolare il suo significato. Per quanto riguarda la gestualità, oltre a ciò che abbiamo detto prima, vediamo che a più riprese il personaggio-Goldoni deve riprendere il l'attore-Binning che, ogni volta che nomina Pamela, alza una mano in modo istrionico per accentuare la sua pena, sbagliando, però, sistematicamente la mano che deve alzare. Quindi in questo caso anche la gestualità ha valenza significante in entrambi i livelli mimetici.

I movimenti in scena sono diversi. Per citarne alcuni particolarmente 'comunicativi' sottolineiamo il modo di camminare del personaggio-Davers, che si sposta quasi a piedi uniti, come fosse una bambola a carica, espediente che trasmette un'aria ancora più artificiale e

pomposa al personaggio.[122] Anche Arnold che persegue Pamela volendole spiare sotto la gonna (tra l'altro unica sfumatura ripresa da Richardson), crea ilarità nel pubblico e movimento sulla scena; insomma, come dice Di Leo: «fare ridere è una cosa seria» e, come vediamo, per riuscirci, citando ancora una volta Craig, il codice linguistico non è il più importante.

Per quanto concerne l'abbigliamento e le acconciature, abbiamo in parte già sottolineato la significazione che assumono, per esempio, quella che indossa il personaggio-Davers, munita tra l'altro di piccolo dipinto o il suo vestito da vera lady con l'ombrellino; anche più significativi sono la giacca rossa sgargiante e la parrucca del personaggio-Arnold che incarna il nobile che ha viaggiato, restando pur sempre ignorante, e che, giocando proprio sull'accordo finzionale che abbiamo citato prima, arrivano ad incarnare il personaggio senza che vengano indossate da nessun attore, quando, a fine recita, gli porta in scena Jervis.

Da sottolineare, infatti, che per esigenze di compagnia, un solo attore compare in scena recitando i ruoli di Longman, Lord Arthur e Sir Arnold, con l'unico cambio di abbigliamento per distinguere il personaggio come riportiamo nelle tre foto che seguono:

[122] Per un approfondimento si veda Appendice 2, p. X.

Questo non è l'unico caso in cui l'abbigliamento assume la significazione di ruolo, anche l'attrice che interpreta Lady Davers, con un cambio di costume, assume la parte della madre di Pamela. Come possiamo osservare nelle seguenti foto:

In tutti e due casi dobbiamo però segnalare che al cambio di abiti corrisponde anche l'uso di un differente tono di voce e di accento nel parlato.

Kowzan avverte, inoltre, della possibilità di analizzare i colori nel loro uso significante[123] e in questo senso è interessante osservare che il co-protagonismo tra Pamela e Lord Binning, a cui abbiamo accennato nel secondo capitolo di questo lavoro, ritorna nella trasposizione di Di Leo, espresso anche dalla cromaticità dei costumi indossati dai due personaggi. Entrambi infatti indossano abiti chiari e scuri.

Con l'unico dettaglio della cinta rosa in vita di Pamela che, però, dopo che scopre di essere di origini nobili, cambia a bianca.

[123]«En el teatro, la motivación y la arbitrariedad en la utilización de los colores se suman a una tendencia general que refuerza el carácter motivado». (Kowzan, *El signo*, cit., p. 77).

Non crediamo che la scelta sia stata casuale, infatti la coppia di protagonisti è l'unica a condividere in scena la cromaticità del bianco e del nero.

Per concludere con l'analisi dell'abbigliamento, vogliamo, inoltre, citare quanto detto dal regista, cioè che il fatto che gli abiti in scena siano, o per meglio dire, sembrino, d'epoca, fa sì che, nonostante la trasposizione apporti freschezza all'ipotesto di Goldoni, l'opera resti comunque iscritta dentro l'immaginario dell'epoca che l'ha concepita.[124]

In questo senso, anche i mobili, il divano e la sedia presenti sulla scena, e la musica, sono stati voluti da Di Leo, in accordo con il '700. Sappiamo dall'intervista che il regista voleva mettere sul palco qualcosa che sembrasse, ma non fosse dell'epoca, e con la stessa intenzione ha commissionato la composizione delle musiche a Roberto Ludergnani.[125]

[124] Appendice 2, p. XV.
[125] Ivi, p. IX.

Conclusioni

Dopo aver analizzato i tre 'testi' inerenti alla storia della nostra Pamela, siamo arrivati alla conclusione che avevamo postulato in introduzione; cioè che, come disse McLuhan, il «medium è il messaggio»[126] o, per lo meno, veicola gran parte della carica significativa che vi è in esso. Il passaggio della *fabula* attraverso i tre 'contenitori': romanzo (dell'Inghilterra del '700), testo drammatico (della Repubblica di Venezia) e messa in scena (del 2013) suppone un cambiamento diacronico, diamesico e diatopico (con il veneziano usato dal personaggio-Goldoni) che inevitabilmente modifica la sostanza del testo, la sua natura, la sua percezione e fruizione. Quando una *fabula* plasmata previamente in discorso letterario viene trasposta in un linguaggio 'altro', sia esso drammatico o spettacolare, nonostante la sostanza del suo argomento abbia subito minime alterazioni, «el significado final de la segunda obra de arte (por caso) es inexorablemente distinto de la primera».[127]

Nonostante le trasposizioni abbiano supposto questa trasformazione, l'ipotesto richardsoniano rimane riconoscibile; così come abbiamo visto resta presente nella messa in scena anche quello goldoniano, pur arricchendosi ad ogni passaggio di significati nuovi, perché nuovi sono i codici adoperati per la comunicazione.

Dopo Richardson, ogni nuovo autore ha apportato il proprio punto di vista, la sua personale lettura, senza necessariamente partire dall''originale'.

Di Leo ammette nell'intervista di non aver letto il romanzo *Pamela*. Egli ha potuto creare la sua opera direttamente dal testo di Goldoni, ristabilendo semplicemente i nomi dei personaggi inglesi e mimando, in scena, una sorta di dialettica tra il romanzo e la commedia precedenti la rappresentazione,[128] e cucendo un nuovo testo significante su quello del veneziano proprio grazie al *medium* che impiega come supporto perché, come abbiamo visto, il 'mezzo teatro' offre possibilità comunicative altre rispetto alla pagina scritta e perché il risultato che si ottiene in un'opera teatrale, così come in un film, è sempre differente dal testo di origine che lo ispira, generandosi un'opera d'arte nuova e indipendente. Tuttavia, se il romanzo si riconosce e il '700 approfittò la sua fama, dobbiamo dire che è la commedia di Goldoni, le parole uscite dalla sua penna a perdurare nel tempo e che, forse proprio perché già pensate sul loro nascere per il teatro, meglio sono sopravvissute al tempo e al cambio di

[126] Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986, p. 25.
[127] Villanueva, *Los nuevos*, cit., p. 28.
[128] Ci riferiamo alla scena analizzata prima, in cui l'attrice-Andrews si rivolge irritata al personaggio-Goldoni dicendogli di aver letto il libro.

supporto. La trasposizione di Di Leo, pur apportando una lettura nuova al testo, restituisce al pubblico odierno un «Goldoni vivo»[129] in tutti i sensi: presente mimeticamente in scena eppure con in bocca le parole del 'vero autore' arrivate a noi attraverso la pagina scritta.

Crediamo che il nostro veneziano dimostrò di avere una sensibilità inedita, intuì prestissimo la differenza semiologica tra la scena e il torchio: quel «maggior lume» a cui fa riferimento in un suo paratesto,[130] si potrebbe riferire proprio ai codici non linguistici e alla loro forza significante analizzata nel precedente capitolo.

Goldoni riuscì a trarre la sua ispirazione dal 'libro del mondo' a quello del 'teatro' e ad arrivare a noi, posteri, con tutta la sua sagacia, attraverso il 'libro dei libri'.

[129] Appendice 2, p. V.
[130] La citazione completa è «Il ridicolo, aiutato da' gesti, dall'intelligenza del dirlo a tempo, e dalla voce stessa degli attori, spicca più e prende maggior lume; ma nelle scritture in gran parte si perde, poiché ciascheduno che legge non può penetrare in quella picciola occasioncella preveduta dall'autore, o fatta nascere con industria da' periti recitanti per commovere il riso». Goldoni, *Settima*, cit., p. 444.

Bibliografia

Alonge, Roberto e Tessari, Roberto *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 2023.

Ardissino, Erminia, Bruscagli, Riccardo e Surdich, Luigi, *Dalle origini al Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Andrea Battistini, voll. 2, Bologna, Il Mulino, 2014.

Arena, Alessio, *Dario Fo narratore tra teatro e romanzo*, «Historias fingidas», https://historiasfingidas.dlls.univr.it/article/view/1209. (data di consultazione: 07/05/2025).

Baretti, Giuseppe, *La frusta letteraria*, a cura di Luigi Piccioni, voll. 2, Bari, Laterza, 1936.

Buono, Benedict, *Il 'Linguaggio Ordinario' di Domenico Laffi, pellegrino a 'San Giacomo di Galitia e Finisterrae' (1673)*, in «Italia y España: una pasión intercultural» cordinato da Manuel Heras García, Salamanca, Aquilafuente e Ediciones Universidad de Salamanca, 2024.

Bettetini, Gianfranco, *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1968.

Bettetini, Gianfranco e De Marinis, Marco, *Teatro e comunicazione*, Firenze, Guaraldi, 1977.

Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

_____, *Teatro y Semiología*, «Arbor», CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), pp. 497-508, https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591. (data di consultazione: 07/05/2025).

_____, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1964

Cataldi, Antonietta, *Pàmela-Pamèla. Da Richardson a Goldoni passando per Voltaire*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007.

Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, London, s.e., 1911.

Coseriu, Eugenio, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.

Crotti, Ilaria, *Libro, mondo, teatro: saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000.

_____, *La farsa tra romanzo e teatro*, in *I vicini di Mozart II, La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 489-549.

De Marinis, Marco, *Aristotele teorico dello spettacolo nella «Poetica»*, https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4275. (data di consultazione: 21/03/2025).

_____, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, https://hdl.handle.net/11585/91289. (data di consultazione: 23/03/2025).

Di Bernardo, Antonella, *Pamela: da S. Richardson a C. Goldoni*, Alcamo, Grafiche Campo, 1983.

Drabble, Margaret, Stringer, Jenny and Hahn, Daniel, *Richardson, Samuel* in *The Concise Oxford Companion to English Literature*, 3 ed., Oxford, University Press, 2007. https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100420214. (data di consultazione: 14 aprile 2025).

Eco, Umberto, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1968.

_____, *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

_____, *Dire quasi la stessa cosa,* Milano, Bompiani, 2003.

Ferrone, Siro, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

_____, *Dalle parti "scannate" al testo scritto*, *La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVII*, «Paragone. Letteratura», *a. XXXIV, (aprile 1983), n. 398*, pp. 38-68.

_____, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il Castello di Elsinore», 3 (1988), pp. 37-44.

_____, D*rammaturgia consuntiva*, in «*Non cala il sipario*», a cura di Jader Jacobelli, Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102.

García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

Goldoni, Carlo, *Opere complete di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, voll. 14, Milano, Mondadori, 1956.

_____, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio, 1995.

_____, *Mémoires*, *pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre. Dédiés au Roi*, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1787. Traduzione di Paola Ranzini, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993.

Guillén, Claudio, *Entre uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Hufton, Olwen, *Donne, lavoro e famiglia*, in Georges Duby e Michelle Perrot, «*Storia delle donne. Dal Rinascimento all'Età morderna*», a cura di Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, Bari, Laterza, 1991, pp. 15-54.

Jakobson, Roman, *On linguistic aspects of translation*, in Reuben A. Brower (ed. by), *On translation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

Kowzan, Tadeus, *Le signe au théâtre*; *Introduction a la Semiologie de l'art du Spectacle*, Diogene, 1968. trad. spagnola di María del Carmen Bobes Naves e Jesús Maestro, *El signo y el teatro*, Madrid, Arcos Libros, 1997.

Kreymer, Thomas and Sabor, Peter, *The"Pamela" controversy: criticism and adaptations of Samuel Richardson's "Pamela" 1740-1750*, edited by Thomas Kreymer and Peter Sabor, London, Pickering and Chatto, 2001.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, New York, Me Graw-Hill Book Company, 1964. trad. italiana di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano, 1986.

McKillop, Alan Dugald, *Samuel Richardson Printer and Novelist*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1936.

Nuvoli, Giuliana, *Le metamorfosi di Pamela da Richardson a Goldoni*, Air Unimi, https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/171239/175987/LA%20METAMORFOSI%20DI%20PAMELA%20DA%20RICHARDSON%20A%20GOLDONI.pdf. (data di consultazione: 19/03/2025).

Pieretti, Antonio, Bonerba, Giuseppina e Bernardelli, Andrea, *Introduzione alla semiotica*, Perugia, Morgiacchi-Galeno, 2002.

Pieri, Marzia, *Il Teatro di Goldini*, Bologna, Il Mulino, 1993.

_____, *Le emozioni dello spettatore e Goldoni*, «Atlante» [Online], 9 | 2018, online dal 01/06/2018, http://journals.openedition.org/atlante/13193; DOI: https://doi.org/10.4000/atlante.13193 (data di consultazione: 19/03/2025).

Piva, Franco *La prima traduzione francese della "Pamela" di Richardson*, «Studi Francesi» 164, LV, II, 2011 pp. 255-280. https://journals.openedition.org/studifrancesi/5489 DOI: https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5489. (data di consultazione: 19/04/2025).

Riccò, Laura, «*Parrebbe un romanzo*». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1999.

_____, *Testo per la scena – testo per la stampa problemi di edizione*, «Giornale Storico Della Letteratura Italiana», CLXXIII, 1996, pp. 210-266. https://www.academia.edu/108371465/Testo_per_la_scena_Testo_per_la_stampa_problemi_di_edizione. (data di consultazione: 20/03/2025).

Richardson, Samuel, *Pamela or Vitue Rewarded*, ed. by Peter Sabor, London, Penguin Books, 1980.

_____, *Pamela in her Exalted Condition,* 2 vols., London, Rivington and Osborne, 1742.

_____, *Pamela*, 6th ed., 6 vols., London, Richardson, 1742.

_____, *Pamela*, traduzione e introduzione a cura di Masolino D'Amico, Milano, Mondadori, 2013.

_____, *Pamela ovvero la virtù premiata, Traduzione dall'Inglese*, voll. 4, Venezia, Bettinelli, 1744. https://www.google.es/books/edition/Pamela_Ovvero_La_Virtú_Premiata/dBFMAAAcAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=bibliogroup:%22Pamela,+Ovvero+La+Virtú+Premiata:+Traduzione+Dall%27Inglese%22&printsec=frontcover

Scannapieco, Anna, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242.

_____, *«Io non soglio scrivere per le stampe...»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni Veneti», 1994, p 119-186.

Sciullo, Luciana, *Pamela da Richardson a Goldoni*, «Quaderni di lingue e letterature», vol. 1, 1976, pp. 117-121.

Segre, Cesare, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

Serianni, Luca, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.

Smith, Adam, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 2 vols., London, Strahan and Cadell, 1776.

Spadaro, Sabrina, *Il teatro femminista e antibellico di Itziar Pascual: analisi semiotica di fuga*, Tesi di laurea in Drammaturgia spagnola presso l'Università Aldo Moro di Bari, 2017/2018, https://www.uned.es/universidad/inicio/en/dam/jcr:85428c13-74b0-4995-86f9-adcadbac8bf7/Sabrina_Spadaro.pdf. (data di consultazione: 28/05/2025).

Stewart, Pamela D., *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.

Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Roma, Officina, 2010.

Turchi, Roberta, *Le maschere di Goldoni*, Canterano, Aracne, 2017.

Vescovo, Piermario (a cura di), *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Roma, Carocci, 2019.

Villanueva, Darío, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, in *Historia y Critica de la Literatura Española*, al cuidado de Francisco Rico, 9 vols., Barcelona, Crítica, 1992, vol. IX, pp. 3-40.

Registrazione integrale dello spettacolo. Teatro Sociale Club 74 - Mendrisio (Svizzera) - 23 marzo 2013: https://www.youtube.com/watch?v=rRoBLDWaQ8 .

Appendice 1

Scheda della presenza in scena dei personaggi nella *Pamela fanciulla* di Carlo Goldoni.

									Atto I											
									Scena											
Personaggio	***1***	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	9	***10***	***11***	***12***	***13***	***14***	***15***	***16***	***17***	***18***	***19***	***20***	***Totale***
Pamela	x	X	x		X	x											X	x	x	x	9
Mr. Bonfil			x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				x	14
Jevre	x			x			x												x	x	5
Mil. Daure								x	**x**										x	x	4
Cav. Ernold																x					**1**
Mr. Artur													x	x	x	x					4
Mr. Curbrech															x						1
Andreuve																					
Longman											x							x			**2**
Villiome									x												1
Isacco										x		x	x	x	x	x					4

									Atto II											
									Scena											
Personaggio	***1***	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	9	***10***	***11***	***12***	***13***	***14***	***15***	***16***	***17***	***18***	***19***	***20***	***Totale***
Pamela					x	x			x	x	x	x	x	X							8
Mr. Bonfil	x	x	x	x	x	x	x	x													8
Jevre				x	x	x		x	x	x	x		x	x							9
Mil. Daure											x	x	x	x	x	X					6
Cav. Ernold												x	x	x	x						**4**
Mr. Artur		x					x	x													3
Mr. Curbrech																					
Andreuve																					
Longman			x																		**1**
Villiome																					
Isacco	x		x			x	x			x				x							6

									Atto III											
									Scena											
Personaggio	***1***	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	9	***10***	***11***	***12***	***13***	***14***	***15***	***16***	***17***	***18***	***19***	***20***	***Totale***
Pamela				x	x		x	x	x	x	x			x	x	x	x				11
Mr. Bonfil	x	x	x		x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x				14
Jevre	x		x				x	x	x							x	x				7
Mil. Daure													x	x	x	x	x				5
Cav. Ernold																	x				**1**
Mr. Artur		x	x									x	x	x	x	x	x				8
Mr. Curbrech																					
Andreuve				x	x	x					x										4
Longman								x	x						x						**3**
Villiome																					
Isacco	x					x						x	x		x						5

Appendice 2

7 maggio 2025

Intervista a Franco Di Leo, regista della trasposizione teatrale de *La Pamela fanciulla*.

Alberta Passeri
Buongiorno. Eccola, grazie infinite, veramente grazie mille.

Franco Di Leo
Buongiorno, eccomi qua. Ci mancherebbe altro.

Alberta Passeri
Come Le avevo anticipato, sto registrando e anche trascrivendo il nostro incontro.

Franco Di Leo
Sì, va bene.

Alberta Passeri
Ho iniziato a fare questo lavoro per la tesi e la mia idea era proprio quella di analizzare tre 'testi': il romanzo di Richardson, il testo drammaturgico di Goldoni e poi il suo testo spettacolare. Quindi è una tesi co-tutorata dal professore di Letteratura italiana, Javier Gutierrez Carou e dal professore di Teoria della traduzione, Juan López Rivera, per quanto riguarda la traduzione intersemiotica.

Franco Di Leo
Originale.

Alberta Passeri
Me lo auguro. Ho iniziato a cercare possibili registrazioni, senza trovare nulla, almeno in un primo momento. A un certo punto ho rintracciato il video della Sua messa in scena che, tra l'altro, era perfetta, anche perché non è proprio la classica e quindi andava benissimo.

Franco Di Leo
Ma ce n'era anche una, se non ricordo male, una versione audio della Rai degli anni '60.

Alberta Passeri
Esiste, in Internet esiste. Il problema è che chiaramente per l'analisi del testo spettacolare a me non andava bene che fosse solo audio.

Franco Di Leo
Si deve vedere.

Alberta Passeri
Se non c'è lo spettacolo?

Franco Di Leo
Ho scoperto, ma l'avevo già scoperto all'epoca. che pochissimi avevano messo in scena *la Pamela nubile*, che, è un testo minore. Poi tutto sommato di Goldoni non ci sono state grandi rappresentazioni. Boh,vabbè, comunque son contento. Da che parte cominciamo? Allora, visto che mi ha dato l'elenco delle domande, non ci sono problemi per me. Seguiamo quell'ordine, non lo so, mi dica Lei che conduce.

Alberta Passeri
Sì, io vorrei che iniziassimo a parlare prima di tutto, per favore, un po' di Lei, della sua carriera. Come dice Ferdinando Taviani: «Fare teatro ha molte possibilità: allestire spettacoli, oppure scrivere *pièces*, o immaginare e organizzare scuole e laboratori per le arti della scena». (Taviani, 2010:17). Lei ha lavorato sempre per il teatro?

Franco Di Leo
Ma, in realtà, nasco come giurista, cioè no, son nato come bambino, però dopo son diventato giurista, mi occupavo di contratti tra aziende del diritto privato internazionale. Quindi una cosa rarissima che però a me piaceva. Nello stesso tempo scrivevo, ero appassionato di teatro, poi, dopo ho lasciato perdere i contratti e ho cominciato a collaborare con un giornale in Svizzera, *Corriere del Ticino* che era il maggior quotidiano di lingua italiana della Svizzera, dove gli italofoni sono una minoranza. E poi ho cominciato a collaborare anche con una radio, *la Svizzera italiana*, come autore, sceneggiatore e regista. Sono andato avanti parecchi anni a scrivere testi e a fare delle delle commedie radiofoniche. Nello stesso tempo facevo regie teatrali, adesso ho lasciato le regie teatrali, ne faccio pochissime perché preferisco dedicarmi alla realizzazione di corti video, quindi faccio video, cortometraggi e documentari, cose di questo genere.

Alberta Passeri
Con soggetti originali? O sono trasposizioni?

Franco Di Leo
Allora, diciamo originali perché ho un circolo di scrittori, chiamarla scuola sarebbe dire troppo, siamo sei e siamo a numero chiuso. Cioè l'ammissione nel circolo è strettamente vietata, se non approvata da tutti. I corti che abbiamo fatto negli ultimi tempi sono l'elaborazione di testi degli scrittori che partecipano a questo circolo. Nel 2020, avevo fatto un adattamento cinematografico del Portico d'Ottavia 13, che è la storia di una casa del ghetto di Roma, oggetto della razzia del del 18 ottobre del '43, quando sono arrivati i nazisti, han portato via tutti, un libro scritto da Anna Foa. Anna aveva abitato in quella casa, ne aveva tracciato la storia degli abitanti e io ne avevo tratto una versione cinematografica.

Alberta Passeri
Interessante

Franco Di Leo
Tra le cose che ho in programma di fare… Spero di riuscire a realizzarlo, se non quest'anno, l'anno prossimo, un adattamento moderno di *Così è se vi pare* di Pirandello, sempre però in versione cinematografica, tra l'altro ho scoperto che non ce ne sono adattamenti cinematografici, quindi forse, se non quest'anno, l'anno prossimo, dovrei riuscire a realizzarlo.

Alberta Passeri
Ho letto sul sito web che aveva avuto collaborazioni con Varese, organizzando anche dei corsi di teatro.

Franco Di Leo
Forse. Allora no, diciamo che ho fatto qualcosa, ma pochissimo, più che altro. Il praticantato è stato realizzato facendo lavorare le persone, non come corsi formali. Cominciammo a livello

di conferenze, ma corsi strutturati, lunghi non non ne ho mai fatti. Corsi di scrittura sì, ma di teatro, poco.

Alberta Passeri
Ok, va bene.

Franco Di Leo
Cos'altro?
Scrivo. Ho scritto dei romanzi, ne sto scrivendo uno, lo sto portando a compimento, quindi la mia attività si bilancia tra attività di regia e attività di scrittura.

Alberta Passeri
E allora guardi, è proprio la persona ideale perché io sto analizzando dal punto di vista semiologico, la differenza tra lo scrittore di romanzo e lo scrittore di teatro.

Franco Di Leo
Bene.

Alberta Passeri
E infatti, per esempio, c'è un saggio interessante su Dario Fo che fa il percorso al contrario, cioè che vede Dario Fo come autore di romanzi, partito, però come drammaturgo. E quindi quando scrive un romanzo piuttosto che un testo drammaturgico, che differenza trova e in che cosa?

Franco Di Leo
C'è una differenza sostanziale. Faccio un paragone che uso spesso nei corsi di scrittura, lo sci di fondo e lo slalom si fanno tutte e due con la neve, si fanno tutti e due d'inverno e si fanno tutte e due in montagna. Ma se io volessi applicare le regole dello sci di fondo allo slalom o viceversa, sarebbe un fallimento totale. Nella drammaturgia si usano certe tecniche che non servono per il romanzo e viceversa. Banalmente, in un testo teatrale il personaggio non può pensare. Non può stare fermo e pensare, ci deve essere qualche artificio che mi faccia capire che cosa stia facendo. In un romanzo posso benissimo dire che Pasqualina stava pensando di fare questo, questo e quest'altro e lo scrivo. Nel linguaggio teatrale io non ho bisogno di grandi elementi scenici, anzi, l'elemento scenico sovrabbondante rischia di disturbare perché l'attenzione di chi guarda si concentra sulla scena, invece, nel teatro, mi basta l'essenziale. Ha visto? Nella *Pamela* c'era solo un divano, altro lavoro che ho fatto tempo dopo è stato *Il marito ideale* di di Oscar Wilde, con quattro sedie che facevano tutto l'arredamento.

Alberta Passeri
Sì, ma tutto sommato anche la scena goldoniana della *Pamela* è abbastanza scarna, cioè anche quello che lui aveva previsto. Ci sono due versioni di decorazione di scena differenti, una della Bettinelli e l'altra quella successiva, che è arrivata a noi, quella della Pasquali, e comunque ci sono poche differenze, giusto le quattro porte con i catenacci che magari potevano riferirsi alla prigionia di Pamela.

Franco Di Leo
Ma teniamo presente che anche Goldoni era molto parco, detto tra parentesi, secondo me giustamente, nel dare le indicazioni di scena, al contrario di quello che faceva Pirandello, che sovrabbondava nelle didascalie.

Alberta Passeri
Però è vero anche, dal mio punto di vista, che non lo possiamo sapere fino in fondo, nel senso che autografi di Goldoni non ce ne sono arrivati. Poi, tutto sommato, lui aveva un po' questa ossessione per la dicotomia tra la parola scritta per la recitazione e la parola scritta per le stampe, per l'edizione.

Franco Di Leo
Certo, difatti le sue introduzioni sono materiale prezioso. Se vogliamo parlare della *Pamela*, in realtà, nasce come seguito logico dell'attività che avevo fatto in alcune scuole, cioè la presentazione di quella che, pomposamente, si intitolava *Vita di Carlo Goldoni, veneziano, raccontata da lui medesimo*. Erano un insieme di storie prese non dalle *Memorie* francesi ma dalle 'memorie italiane', cioè dalle prefazioni, sostanzialmente in cui erano narrati episodi bellissimi della sua vita: l'incontro con Vivaldi, per esempio, o il viaggio in nave da Rimini a Chioggia col gruppo dei comici. Tantissime scene che rendevano vivo l'uomo Goldoni, e lo dipingevano più interessante agli studenti.

Alberta Passeri
Sì, Goldoni ci ha tenuto tanto a raccontarsi. Sicuramente ci teneva a lasciare un'immagine di sé ben delineata.
Passiamo alla *Pamela*: Perché nel 2013 continuare a sceglierla? Un po' mi ha risposto: aveva iniziato questo percorso a scuola e poi perché proprio *la Pamela* che pure è un'opera minore?

Franco Di Leo
Ho iniziato il percorso a scuola grazie a un collega del *Corriere Ticino* che era un professore di liceo ne avevamo parlato e discusso, avevo riscontrato che piaceva ai ragazzi perché presentava un Goldoni vivo non il Goldoni che vediamo nelle stampe, vecchio, in posa, così morto, sostanzialmente. E la cosa bella era che, in un primo tempo, vedevo che i ragazzi entravano nella sala conferenze con l'espressione di chi pensa "vabbè, ce tocca", e si mettevano lì col cellulare. Dopo un po' vedevo che il cellulare spariva e i ragazzi cominciavano a interessarsi. A questo punto ho deciso dimettere in scena qualcosa di Goldoni, però santo cielo, non volevo fare le cose che fanno tutti!

Alberta Passeri
Beh, ci sono quelle che hanno fatto veramente tutti, no? Nella messa in scena cita anche questo, infatti c'è un momento in cui l'attore dice: «Ma non è *la Locandiera*!»

Franco Di Leo
Infatti, c'è dentro anche quello. Allora non potevo mettere in scena dei lavori veneziani perché mi mancavano gli attori, non non volevo mettere in scena qualcosa, tipo non so *la Locandiera*, appunto, perché veramente l'hanno fatta tutti. Allora, spulciando, mi sono detto, *Pamela,* perché non l'ha fatta nessuno? Come mai, vediamo.

Alberta Passeri
Poi, tra l'altro, è stata la prima del Goldoni senza maschere.

Franco Di Leo
Sì, è stata una novità, e non è l'unica: bisogna considerare anche la difficoltà di trasporre nel '700 un romanzo epistolare in un'opera teatrale, oggi per trasporre un romanzo facciamo un film, nel '700 facevano un opera teatrale. Poi ho pensato: caspita, questa non l'ha fatta nessuno.

Proviamo a farla, poi leggendola, dicevo, ma no, ma qui ci sono un sacco di spunti che possono essere sfruttati dal punto di vista registico.

Alberta Passeri
Bene! I nomi dei personaggi sono tutti quelli originali del romanzo di Richardson, Daure ritorna Davers, Bonfil è Binning, Sir Ernolt viene chiamato Arnold. Posso chiederLe il perché? E, secondo Lei, perché Goldoni li cambiò nella sua commedia del Settecento?

Franco Di Leo
Perché ho cambiato i nomi? Secondo me, io non so che testo avesse in mano Goldoni, ho l'impressione che i nomi fossero una storpiatura di come li sentivano leggere, per cui hanno trascritto in modo approssimativo i nomi dei personaggi. Io ho preferito rimettere quelli originali.

Alberta Passeri
La Sua *Pamela,* a primo avviso, risulta più ironica rispetto al testo goldoniano, risorse come l'accelerazione del parlare nei monologhi presenti nell'opera originale e che Goldoni ricalcò un po' da Richardson, la rottura in diverse occasioni della IV parete interpellando il pubblico, la rendono molto più fresca e comica. A cosa si deve questo cambiamento?

Franco Di Leo
Avevo visto in un saggio una scena centrale di *Pamela* recitata da un attore drammatico, che decisamente non mi era piaciuta. E mi sono chiesto se fosse possibile realizzare una *Pamela* sorridente. C'erano tanti spunti in questo testo che mi permettevano di lavorare in questo modo. L'ho proposto a un piccolo gruppo teatrale, che ha accettato. Funzionava. E poi, come sempre, quelli che possono sembrare problemi sono diventati spunti. Mancavano degli attori, perfetto. Abbiamo lavorato anche su questo e man mano è nata in me l'idea di fare qualche cosa che fosse in realtà una mascherata, cioè è una prova di teatro fatta da Goldoni come capocomico, a cui assiste il pubblico, perché comunque la reazione del pubblico è importante per tarare il testo.

Alberta Passeri
Come dice Goldoni stesso, ammette di aver modificato in tante occasioni il testo, quello pubblicato, tenendo conto delle reazioni del pubblico a teatro.

Franco Di Leo
Esattamente.
Quindi ho detto, proviamo a immaginare un giorno a Venezia durante le prove di una rappresentazione, arriva Goldoni che dà gli ultimi suggerimenti, deve battibeccare con questa compagnia un po' scalcinata. Insomma, non ci sono tanti soldi, quindi bisogna stare un po' attenti, così il testo goldoniano si adatta man mano che vvengono fuori i problemi, continuando a provare.

Alberta Passeri
Sì, fondamentalmente però tutti i monologhi di Pamela che poi sono quelli della *Pamela* di Richardson, non ci sono. Perché Goldoni li calca un po' da lui, sono proprio quelli delle lettere in cui lei si sfoga della sua condizione e della sua prigionia. Nella Sua rappresentazione, la scelta di una recitazione a velocità estrema, mirava proprio a rendere più leggera quella parte. Per lo meno, a me è sembrato di capire così.

Franco Di Leo
Sì, certo. Esattamente. C'era il monologo che bloccava l'azione.

Alberta Passeri
Ce ne sono almeno tre potenti.

Franco Di Leo
I monologhi sono pericolosi dal punto di vista della scrittura teatrale, ma anche cinematografica. Dentro l'azione, un monologo praticamente mette un punto fermo, l'attesa sembra infinita e le battute più lunghe di 3, 4 righe, cominciano a diventare deleterie. Il monologo occupa mezza pagina dal punto di vista drammaturgico, e questo non va bene. Allora ho scelto di rendere l'attrice in un certo senso inespressiva, di non dare nessuna enfasi al testo e di recitare il monologo velocemente.

Alberta Passeri
Sì, devo dire, a me è piaciuta come soluzione perché mantiene il testo goldoniano. Il mio lavoro di comparazione, mi ha portata prima a comparare il testo drammatico che cortesemente mi ha passato Lei con il testo di Goldoni, poi ho ripassato ulteriormente la Sua sceneggiatura con la registrazione, perché non sempre le cose coincidono.

Franco Di Leo
Ci sono delle varianti, certo.

Alberta Passeri
Sì, perché ci sono delle varianti. Questo conferma quanto dice Ferrone sul testo preventivo e il testo consuntivo. La tentazione di comparare i due testi della Sua sceneggiatura è forte, ma nel mio lavoro non c'è più posto! Tornando al tema delle varianti, ho notato che, in generale, ci sono dei momenti in cui Lei segue abbastanza letteralmente Goldoni e degli altri momenti in cui invece no. Ci sono dei tagli, diciamo una sorta di salti e me ne chiedevo il perché.

Franco Di Leo
Sì.

Alberta Passeri
Devo confessarLe che, alla prima visione della registrazione, io non ho fatto caso al cambio di ripartizione, che ho notato soltanto quando ho rivisto l'opera con il testo drammatico in mano e quindi ho appurato che non erano tre atti, come nella commedia goldoniana, ma solo due atti con il primo atto separato in prima e seconda parte, ci potrebbe spiegare il perché di questa separazione?

Franco Di Leo
Sì, esattamente Ho fatto questo solo per una questione di equilibrio. Oggi spesso in teatro si tende a non fare più l'intervallo, come nei film, o farne uno solo. Due intervalli diventano l'eccezione, non la norma. Nella lirica, è un concetto diverso, lo spettacolo dura 3, 4 ore e ha più intervalli. Nel teatro di prosa non è così. Quindi, ho cercato di dargli un bilanciamento per fare in modo che si spezzasse senza avere la tripartizione classica.

Alberta Passeri
Benissimo. Prima si parlava appunto di Pirandello, ed effettivamente in quelle parti di metateatro, c'è questa rottura della quarta parete da una parte e, dall'altra, questa fortissima presenza di metateatro. Mi riferisco a quando gli attori si rivolgono a Goldoni, che funge da autore e capocomico, in questo work in progress con l'autore, dalla diatriba sulle ghinee alla resistenza dell'attrice interprete di Lady Davers che non vuole recitare la frase in cui dice la sua età e, quindi, si infastidisce e lo critica, ci sono momenti in cui i Goldoni guarda il pubblico facendo no con il dito indice. Io lì ci vedo tanto di Pirandello o no?

Franco Di Leo
Allora c'è parecchio di Pirandello, ma c'è parecchio comunque del teatro classico, perché gli *a parte,* quelli proprio indicati in didascalia, come *a parte,* sono un espediente del teatro classico: dico una cosa all'altro personaggio, poi, forzando mi giro e faccio capire che ne sto pensando un'altra, un espediente molto usato. Quindi molti degli *a parte* che trova nella 'mia' *Pamela* sono *a parte* 'di Goldoni', altri invece sono *a parte* dell'adattatore, cioè sono quelli che abbiamo aggiunto in fase di scrittura. Pirandello in questo ha contribuito molto. Sto pensando in *Sei personaggi in cerca d'autore* che sono una cosa incredibile, dal punto di vista della realizzazione tecnica dove è tutto giocato su un filo di incomprensibilità. Non si capisce se questi personaggi stiano parlando tra di loro, se stiano parlando col pubblico, o se siano semplici pensieri. Ho avuto modo di vedere la bellissima versione che aveva fatto Patroni Griffi, ci sono andato due volte, la prima volta ho pensato: ha cambiato il testo, c'è qualcosa che è diversa, però me lo ricordavo bene, mi sembrava quello. Sono tornato a vederla due sere dopo e ho capito che non aveva toccato una virgola del testo di Pirandello, ma l'aveva reso di un verismo, di una realtà sconcertante e meravigliosa. Molto più che nella versione fatta dai giovani della compagnia con Romolo Valli.

Alberta Passeri
No, non l'ho vista. Però sì, questo gioco di metateatro, a me è piaciuto molto nell'opera e poi comunque sia, secondo me, dà anche un plus di ironia.
Ancora una curiosità. Perché la scelta del veneziano? Goldoni diceva: «la lingua non fa la commedia» (II, 410), e Gianfranco Folena nell'articolo *Una lingua per il teatro* nel libro di Marzia Pieri parla delle difficoltà legate alle scelte linguistiche di Goldoni tra 'italiano' e dialetto veneziano. Mi chiedo se le critiche mosse a Goldoni dagli attori riguardo alcune parole usate nella sceneggiatura e presenti nell'originale goldoniana siano semplicemente un espediente per modernizzare l'opera o vogliano riallacciarsi a questa questione? Cioè il fatto di usare il dialetto veneziano, è sempre una sorta di sovraccaratterizzazione?

Franco Di Leo
Goldoni parlava in veneziano. Goldoni era veneto non poteva parlare italiano, era questa la sua lingua. Goldoni aveva un italiano acquisito come il francese, tante volte non era preciso, il dialetto veneto era la sua lingua madre. Nonostante la famiglia fosse di Modena, lui era nato e cresciuto a Venezia, aveva respirato il dialetto veneto e non poteva parlare diversamente come ancora oggi in Veneto, la prima lingua che si pratica è il veneto, poi si traduce in italiano.

Alberta Passeri
Sì, sì, questo lo so bene. Non col veneto, però col salentino perché io sono di Lecce.

Franco Di Leo
È salentina, sì, lo so, la mia famiglia viene invece dalla provincia di Foggia, quindi un po' più in sù.

Alberta Passeri
Va benissimo. Dunque continuando, Anche Lei, come dice l'attrice che interpreta Lady Davers, ha letto la *Pamela* di Richardson? E se sì, cosa ne pensa?

Franco Di Leo
Allora, diciamo leggiucchiato, sarei disonesto a dire che l'ho letto, non l'ho fatto.

Alberta Passeri
Che è bello lunghetto, io l'ho dovuto fare per studio e devo dire….

Franco Di Leo
E l'ho trovato noioso nelle parti che ho letto, l'ho trovato pesantino effettivamente quindi non posso dire di averlo letto, l'ho sfogliato, l'ho cercato nelle parti per vedere delle corrispondenze ma francamente l'ho trovato pesante da leggere, quindi la risposta è in una sola parola sarebbe, no.

Alberta Passeri
Va bene, però mi piace perché comunque sia, nell'opera, riprende Richardson sia con *l'autore a chi legge* che con l'attrice, quando Lady Davers, dice proprio: "No, no, io ho letto il romanzo e non finisce così."

Franco Di Leo
E infatti la cosa che mi aveva colpito era che Goldoni si fosse rifiutato di seguire il finale del *romanzo*, perché? Per il pubblico italiano, secondo lui, non andava bene e il personaggio che lo interpreta lo dice poi, glielo facciamo dire alla fine.

Alberta Passeri
Ma lo dice ne *l'Autore a chi legge*. Infatti a me è piaciuto molto, perché, nella Sua rappresentazione, oltre all'incipit, che è con il personaggio di Goldoni che 'legge' *l'autore a chi legge*, quindi è preciso perché comunque sia si sta rappresentando non solo il testo, ma anche il paratesto dell'opera, quindi è proprio perfetto.

Franco Di Leo
Certamente.

Alberta Passeri
Però, anche poi alla fine, quando l'attrice appunto dice: "ma io l'ho letto", lei addirittura un po' lo insulta accusando di essere stato un codardo per aver variato il finale.

Franco Di Leo
Esattamente lui si difende e la contestazione nei confronti dell'attrice è la parte finale *dell'autore a chi legge*.

Alberta Passeri
Infatti, e quindi la Sua opera è circolare, nel senso che finisce come inizia: con il paratesto.

Franco Di Leo
Esattamente, proprio così, era voluta questa circolarità.

Alberta Passeri
Mi è piaciuta molto, è veramente ben riuscita.

Franco Di Leo
Grazie.

Alberta Passeri
Allora, per quanto riguarda la scena, stavamo dicendo minimalista, con il solo divano settecentesco, le acconciature, il make-up e i costumi che Lei dice essere ispirati ai dipinti dei grandi ritrattisti inglesi dell'epoca, le musiche di scena, composte per l'occasione, potrebbe parlarci del perché di queste scelte? I colori, le luci, la musica, tutto diventa comunicazione sul palcoscenico, che significati veicolano le Sue decisioni estetiche?

Franco Di Leo
Sì, è corretto, volevo accentuare l'ironia, a me piace. Condivido la frase attribuita a Oscar Wilke: "La vita è una cosa troppo seria per essere presa seriamente". A me piace metterci sempre un po' di ironia. Qui c'era una caratterizzazione, partiamo dal trucco, dal parrucco, dovevano essere ostentati. La cosa, cioè si doveva capire che era finta, quindi trucco eccessivo, bocca a forma di cuore, questa parrucca che è evidente che sia una parrucca, addirittura Lady Davers, che ha la parrucca con sù anche un piccolo dipinto, perché deve fare vedere quanto è importante, quindi c'era una voluta caratterizzazione del trucco e del parrucco per generare un effetto comico. E però, nello stesso tempo, attenzione a far sì che i tempi comici fossero rispettati, i movimenti fossero quelli precisi, in modo che fosse serio, cioè fare ridere è una cosa seria.

Alberta Passeri
Sì, è una cosa seria. Non solo, ma anche l'estetica era settecentesca, era precisa, era mirata, non era a caso.

Franco Di Leo
Sì. Infatti anche la locandina che le ho mandato è una rielaborazione da un pittore del '700, l'abbiamo fatto fare da un'artista di web design, in modo che al posto dei personaggi del dipinto originale ci fossero i nostri attori.

Alberta Passeri
Ah, caspita.

Franco Di Leo
Però il dipinto è dentro la locandina, è uno dei dipinti appesi alla parete, quindi l'originale c'è comunque, è un gioco di specchi.

Alberta Passeri
Il Metateatro, diciamo, che ritorna anche nella locandina, come meta-immagine.

Franco Di Leo
Sì! Se guarda la locandina in alto, sulla destra c'è il vero dipinto.
La musica anche, è stata creata da uno dei miei due musicisti, utilizzo l'uno e l'altro, poi li metto in competizione tra loro. Gli ho detto: «Mi devi fare una musica del '700 che non sia del '700. Non è un problema mio, è un problema tuo». E mi ha creato questa musica qualcosa di simile

al ‘700, anche il divano non è del ‘700, sembra del ‘700 e deve essere tutto un gioco di *Così è, se vi pare*, ecco.

Alberta Passeri
Sì, assolutamente, benissimo. Allora, nella rappresentazione, Davers è l’unica ad avere accento inglese, (tra l'altro, tra la sceneggiatura e quanto viene detto in scena ci sono delle differenze: quando leggiamo: «Io vedo» lei dice: «I see», proprio, parla inglese. Erano naturalmente Sue direttive verso l'attrice o è stata una volontà spontanea? Che valore estetico si voleva aggiungere? Lei, a differenza di Goldoni, che li presenta come prepotenti, opta per caratterizzare sia Lady Davers, con quel modo di muoversi a mo’ di bambola che il Cavaliere Arnold, sin da subito, come ridicoli. A cosa si deve questa scelta?

Franco Di Leo
No, allora qui abbiamo quell’attrice che fa due ruoli, quindi dobbiamo comunque caratterizzare in maniera molto diversa. La mamma di Pamela e Lady Davers. Quindi Lady Davers molto sussiegosa e molto pomposa, tra l'altro, immodestamente, mi ricordo che, anni dopo, quando ho visto Downton Abbey, ha presente Lei, ha visto Downton Abbey? Ha presente il personaggio di Maggie Smith, la vecchia duchessa.

Alberta Passeri
Sì, mi piace moltissimo. Fantastica.

Franco Di Leo
Ecco, prima pensavo, io volevo una Lady inglese, che fosse tutta molto, molto Lady, molto distaccata, che parlasse in questo modo, che parlasse di Pàmela, non di Paméla. Ed era anche un omaggio indiretto, ironico all’origine di questo lavoro, a Richardson.
Nasce inglese, così come la storia del tè con il Rack. Che cos'è il tè con Rack? Ma perché? Ecco, erano tutti piccoli accorgimenti per stemperare un po’ la tensione, no?

Alberta Passeri
Benissimo e quindi torniamo a parlare della compagnia. Che è una compagnia piccolissima, perché sono in cinque a coprire tutti i ruoli. A questo proposito la scelta di sostituire il padre di Pamela per la madre risponde a esigenze di ruoli della compagnia o si è volutamente deciso di dare più spazio alle figure femminili?

Franco Di Leo
Sarebbe bello poter rispondere: là sotto c’è una scelta per enfatizzare l'elemento femminile, però devo essere onesto, no. Avevamo visto un attore che poteva in qualche modo interpretare il padre ma non funzionava, era troppo, troppo morbido. Avevamo invece bisogno di qualcuno un po’ più sveglio e allora abbiamo fatto, come si dice, di necessità virtù, ma tante volte le difficoltà spronano a essere più vivaci.

Alberta Passeri
Sì, infatti comunque lo fa benissimo. Quanto a questo ‘Giorgio’... a chi si riferisce? Perché dice: «poi glielo dico, poi glielo dico», però, poi alla fine non glielo dice.

Franco Di Leo
E questo qui è un falso clamoroso, è Giorgio Strehler che non esiste in quel contesto e, infatti, usiamo solo il nome proprio per questo «io ho lavorato con Giorgio». Infatti, lui, Goldoni, dice «Ma chi? Giorgio, Giorgio mai sentito, Giorgio non lo conosco».

Alberta Passeri
Sì, perché fosse stato un Pietro, per esempio, un Chiari, un Gozzi? Cioè lì poteva esserci, diciamo, della rivalità.

Franco Di Leo
No, al peggio poteva essere Giorgio Baffo, ma è meglio lasciarlo dov'è! No, è un poeta libertino del ‘700 veneziano. Proprio meglio lasciarlo dov'è!

Alberta Passeri
Va benissimo. Poi, ecco, mi interessava anche sapere un poco del pubblico, nel senso che nella registrazione si sentono spesso anche dei bambini ridere, parlare perché poi sono quelli che per forza si devono far sentire. Insomma, ho due figlie e lo capisco, però, per quale pubblico era pensata l'opera?

Franco Di Leo
Inizialmente quel collega di cui le parlavo, che lavorava con me al giornale diceva che potesse essere adatto per i ragazzi dei licei, delle scuole superiori. In effetti, abbiamo fatto diversi spettacoli per i licei, con buon risultato. Quando poi siamo andati a Milano in un teatro piccolissimo, sarebbe bello poter dire un ‘Piccolo Teatro’, ma non era il Piccolo Teatro di Milano, era un teatro piccolo. Era un pubblico generico, diciamo persone non giovanissime, pochi studenti. Mi sembrava che fosse un pubblico attento al teatro classico che si trovava la sorpresa di vedere un Goldoni diverso da quello che si immaginava. Però, mediamente erano persone dire dai 40 anni in su.

Alberta Passeri
Non era, quindi, il pubblico ideale, non era quello a cui avevate pensato, il pubblico a cui avevate pensato era quello delle scuole.

Franco Di Leo
Sì, inizialmente era interessante portarlo nelle scuole perché, comunque, si vede un Goldoni non ingessato e devo dire che le scuole ci hanno dato un buon risultato. Effettivamente, sempre grazie a questo collega che ha contattato i presidi, abbiamo fatto diversi spettacoli e sentivamo la partecipazione dei ragazzi. E poi dopo, parlando con loro, abbiamo colto il loro stupore perché si aspettavano teatro classico, ecco il teatro pomposo, quello recitato con la voce impostata: «Passami il sale, per piacere». No, in questo caso ridevano, è piaciuto, erano divertiti, perché vedevano anche questo gioco con, non so, per esempio l'attore che parlava in napoletano con Goldoni e poi faceva la voce importante: «Pamela, come posso fare?».

Alberta Passeri
Non si aspettavano questa versione. C'è un cambio, un giro che uno non ci si aspetta, però devo dire che gli dà proprio una freschezza carina.

Franco Di Leo
Ecco, brava ha usato proprio la parola che noi avevamo in mente.
Noi volevamo che fosse uno spettacolo fresco, non il classico ingessato.

Alberta Passeri
Sì, beh, ci siete riusciti, complimenti! Tra l'altro devo dire mi piace proprio perché c'è tanto del testo ‘originale’, goldoniano, perché, molti dialoghi, gli *a parte*, poi addirittura no, criticano le

parole come «venghiate», cioè, tutte quelle cose lì che penso che anche ai ragazzi siano piaciute sicuramente. Però, escluse le parti, proprio calcate dei dialoghi, questo gioco con il personaggio di Goldoni, questa recita nella recita mi ha ricordato anche *il teatro comico*, nel senso che questo gioco di metateatro, questo voler comunicare qualcosa sul teatro attraverso il teatro stesso, no? La riforma che lui promuove con un'opera teatrale.

Franco Di Leo
II teatro comico è stato una delle mie, come dire, non delusione, perché potrei essere frainteso, una delle mie speranze disattese in gioventù, cioè pochi anni dopo la morte di Goldoni! Ma io sono abbastanza vecchio!

Alberta Passeri
Cosa intende dire? Mi spieghi meglio.

Franco Di Leo
Avevo lavorato volontariamente al Filodrammatici di Milano come assistente alla regia, ero quello che portava il caffè, faceva le fotocopie, faceva le commissioni, faceva tutto. Vabbè, e si doveva mettere in scena proprio *il teatro comico.* Io l'avevo letto, mi piaceva come testo e speravo di poter imparare qualche cosa da questa rappresentazione, perché è un testo difficile da mettere in scena. A metà delle prove l'hanno interrotto, non sono riusciti più ad andare avanti, con mia grande delusione. Avevo pensato di farlo, ma poi mi sono reso conto che richiedeva un pubblico troppo, troppo conscio di quello che era il lavoro e la *Pamela* è stato un po' un sostituto.

Alberta Passeri
Ma Goldoni stesso, quando lo scrive, lo propone proprio come manifesto, più che come un'opera.

Franco Di Leo
È un testo didattico.

Alberta Passeri
Assolutamente vero! Il suo lavoro su *Pamela* me l'ha ricordato proprio per questo: il momento delle prove generali con gli attori e Goldoni sul palco, come parlano, quello che dicono. Cioè come si mettono d'accordo su come recitare e cosa dire, quello è un po' *il teatro comico*, perché anche lì c'è Orazio con il quale Goldoni si identifica. Quindi in qualche modo, Lei ha voluto chiamarlo direttamente 'Goldoni', però il senso è lo stesso. L'aveva già fatto lui!

Franco Di Leo
Sì, sì. Era il capocomico.

Alberta Passeri
E poi, devo dirLe, quando alla fine c'è questo gran finale, con Lady Davers che arriva con la parrucca e la giacca che rappresentano suo nipote, è davvero esilarante!

Franco Di Leo
Son contento.

Alberta Passeri
Sì, perché è molto simpatico. È molto simpatico ed è teatro, è l'essenza del teatro: questo gioco immaginario, questo tacito patto che si fa con il pubblico sottintendendo un: «adesso immagini quello che voglio io, cioè vedrai quello che io voglio che tu veda»

Franco Di Leo
Lo dice bene Camilleri, credo sia *nell'Ombrello di Noè* lo chiama 'il paradosso del re di Tebe'. C'è una bella descrizione, dice: «siamo al teatro, siamo lì, parliamo di varie cose. Poi la luce si abbassa e, in quel momento di buio, cambiano le nostre dimensioni. Quando si riaccende la luce, una persona sale sul palco dice: - io sono il re di Tebe -, ma noi sappiamo benissimo che non è il re di Tebe, che è un attore che è pagato per fare quella parte, ma noi in quel momento sospendiamo il giudizio e crediamo a quello che sta dicendo». Il teatro fa vedere quello che io voglio far vedere.

Alberta Passeri
È teatro puro quella scena, secondo me quel momento è proprio bello per quello, anche se è qualcosa che magari Goldoni non avrebbe fatto.

Franco Di Leo
Probabilmente no.

Alberta Passeri
Un'ultima domanda, mi interessa conoscere la sua risposta. Oggettivamente il teatro è effimero, cioè è bello, bellissimo, però è qui e ora, cioè non si può rivedere. Invece come nasce la decisione di registrarlo? Per me, naturalmente, è stata manna dal cielo, perché mi ha permesso di svolgere il mio lavoro di ricerca e di stare qui con lei a fare l'intervista, ed è stata utilissima per il mio lavoro. Perché chiaramente nel 2013 io in Svizzera non c'ero. Quindi perché questa scelta?

Franco Di Leo
E perché questa decisione? Proprio per quello che ha detto Lei. Perché secondo me, ci eravamo divertiti un sacco a farlo. Avevamo visto che il pubblico, soprattutto il pubblico giovanile, si divertiva a vedere. Abbiamo detto, sai? Un peccato però che si chiuda e rimanga solo qualche foto, lo registriamo così ne rimane traccia, rimane un ricordo duraturo di questa cosa, tanto è vero che a distanza di anni è arrivato a Lei.

Alberta Passeri
Sì, è stata un'idea geniale. Vi siete rivolti anche a un professionista, voglio dire per la registrazione, perché ci sono campo, contro campo, zoom. Non è una registrazione fissa, monotona.

Franco Di Leo
Sì, mi ha fatto un po' di movimento, l'audio non è preciso, avevo pensato di farlo sistemare, ma poi son quelle cose che si pensa di fare, ma poi rimangono lì. Devo dirle però che è successa una curiosa e strana coincidenza. Una decina di giorni dopo aver sentito Lei, mi ha scritto una compagnia teatrale di un paese vicino a Como: si dicevano interessati al mio lavoro e chiedevano l'autorizzazione per metterlo in scena. Ecco, a distanza di anni, così di colpo. Non so quale congiunzione astrale abbia portato a tutto questo.

Alberta Passeri
Ma sarebbe meraviglioso, ecco, se lo registrassero anche loro sarebbe già, proprio fantastico.

Franco Di Leo
Ho scoperto solo grazie alla SIAE che mi manda il rendiconto annuale, che una compagnia di Campobasso aveva fatto *la Pamela.* Non ricordo forse 7, 8 anni fa… vado a cercare e trovo uno spezzone. Una cosa ignobile: l'avevano copiato pari pari, la regia era precisa, identica però era fatta in abiti moderni, ma non aveva né capo né coda. Quindi ho preferito dimenticarlo.

Alberta Passeri
Ma sì, ma perché poi tutto è comunicazione in teatro, quindi tutto sommato è importante farlo come v'ha fatto, nel senso: con gli abiti d'epoca, perché il fatto di allontanarlo dal teatro classico, in modo da farlo anche più vicino ai giovani, va bene, però, senza poi sradicarlo completamente, perché sennò...

Franco Di Leo
Certo, certo, è per quello che doveva rimanere degli elementi autentici.

Alberta Passeri
Grazie infinite.

Franco Di Leo
Grazie a lei che mi mi ha fatto rivivere questo momento piacevole.

Alberta Passeri
Tra l'altro la cosa che che mi piace di questo momento, dopo aver parlato con Lei, è proprio la conferma che molte delle cose che avevo intuito, segnato, mi sono state confermate da Lei. Questo feedback conferma che nello spettacolo, la comunicazione teatrale, ha funzionato perché tutti i vari escamotage sono quelli che poi vengono interpretati in modo corretto.

Franco Di Leo
Che funzionava! Ecco, qui il messaggio è passato, l'avevamo percepito dagli studenti, l'avevamo percepito dal pubblico perché anche il pubblico adulto, diciamo, era soddisfatto. Se arriva ancora adesso tramite la registrazione, sono molto contento.

Alberta Passeri
Sì, continua ad arrivare anche dalla registrazione perché c'è un momento che Goldoni dice: «Eh, ma son due mesi che stiamo qua». Effettivamente era andato in scena molte volte, la registrazione già è arrivata, diciamo, dopo vari spettacoli.

Franco Di Leo
Un po, sì, è solo un ricordo. È stato in giro, grosso modo, quasi un anno. Mi pare, dovrei andare a rivedere le carte e controllare, ha funzionato bene, è stato un periodo piacevole per noi. Quando abbiamo messo via le parrucche c'è dispiaciuto, insomma…

Alberta Passeri
Però *Pamela* è ritornata.

Franco Di Leo
Dai no, non lo farei più. No, no, faccio altro. Va bene fare altro. Quindi sono a posto così. Buona la prima, buona anche la seconda, anche la quindicesima, ma andiamo avanti, guardare oltre.

Alberta Passeri
Guardi, io la ringrazio moltissimo, per me è stato un regalo poter parlare con Lei, perché poter lavorare sul testo spettacolare con l'aiuto delle Sue parole è proprio la ciliegina sulla torta. e Le do l'in bocca al lupo per i suoi futuri progetti.

Franco Di Leo
Grazie. Son contento! Se Le posso chiedere di avere la registrazione o la copia di quello che scriverà mi rende ancora più contento.

Alberta Passeri
Assolutamente sì, Le mando questa intervista, la registrazione di oggi, ma poi volentieri le manderò anche il mio lavoro. Una volta finito glielo faccio avere volentieri.

Franco Di Leo
Non c'è bisogno che lo dica, ma lo dico lo stesso, se avesse bisogno ancora di altri dettagli di altre informazioni, sa dove trovarmi, io ci sono. Mi trova, a Milano, siamo un po' distanti, però insomma. Perfetto. La ringrazio, buona continuazione e auguri per il suo lavoro, grazie, arrivederci, arrivederci.

Alberta Passeri
Grazie infinite! Io sarò e sono alla Coruña. Grazie ancora e arrivederci. Avrà presto mie notizie.

Appendice 3

Carlo Goldoni

PAMELA NUBILE

Adattamento di Franco Di Leo

N. iscrizione SIAE 171497
info@teatrodellavoce.com

Personaggi

Goldoni
Lord Robert Binning
Lady Davers, sua sorella
Sir Arnold, nipote di Lady Davers
Lord Arthur
Pamela, cameriera
La signora Andrews, madre di Pamela
Signora Jervis, governante
Longman, maggiordomo

ATTO PRIMO

PRIMA PARTE.

La scena si rappresenta in Londra, in casa di Lord Binning, in una camera con varie entrate e uscite. Sipario aperto. Il palco è vuoto. Al centro solo un divano d'epoca. Luce in sala. Dal fondo del teatro entra camminando tranquillamente Goldoni. Ha un fascicolo sottobraccio e saluta con gesti della mano il pubblico, togliendosi il tricorno. Sale sul palco, si siede sul divano, apre il fascicolo e comincia a leggere.

Goldoni (*legge*): L'autore … (*indica se stesso*) … a chi legge … (*guarda verso il pubblico*) … o a chi vede la commedia, è lo stesso. (*si schiarisce la voce*) Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della *Pamela* da un graziosissimo romanzo inglese che porta in fronte lo stesso nome, e chi ha letto tal romanzo vedrà sin dove ho seguitata la traccia del romanziere e dove ho lavorato con invenzione la favola. Il premio della virtù è l'oggetto dell'autore inglese; a me piacque assaissimo una tal mira, immaginando una peripezia avvantaggiosa per li due protagonisti, e parlando di Pamela, premiar la di lei virtù, senza oltraggiare un cavaliere, che al pari degli stimoli dell'amore, quelli ascolta anco dell'onore. Questa è una commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una tragedia richiederebbesi. (*entrano dai lati del palco i personaggi e si avvicinano a Goldoni*) Malgrado l'esito fortunato di questa, e d'altre mie di tal carattere e di somigliante passione, … (*si ferma e guarda perplesso i personaggi*) … che desiderano lor signori?

Binning: Maestro egregio, se a voi non dispiace, noi dovremmo mettere in scena la commedia.

Goldoni: Adesso?

Binning: Precisamente.

Goldoni: Ma io non ho ancora finito di leggere la prefazione.

Binning: Me ne duole, maestro. Ma vedete, … (*indica il pubblico*) … questi signori sono venuti qui non per sentire voi leggere, ma per vedere noi recitare, capite? Ci spiacerebbe deluderli.

Goldoni (*si alza*): Comprendo. Ma … non si potrebbe trovare una soluzione? Non vorrei andare via così … che direbbe il mio pubblico?

Binning: Non vorrei apparire eccessivamente sofista, maestro, ma il vostro pubblico in realtà è il nostro pubblico. (*Goldoni fa un gesto come per dire "Sciocchezze, non sottilizziamo". Binning indica la platea*) Andate a sedervi in mezzo a loro, se lo gradite.

Goldoni: Ma andiamo! Io devo restare in mezzo ai miei personaggi.

Jervis: Andate tra le quinte, allora.

Goldoni: Non vedrei la commedia. (*i personaggi fanno gesti come per dire "Che noia!"*)

Pamela: Sentite, signor Goldoni, perché non vi mettete lì … (*indica un angolo del palco*) … e ci fate da suggeritore?

Goldoni (*perplesso*): Lì?

Pamela: Sì.

Goldoni: Ma io sono l'autore!

Pamela: Perfetto! Chi meglio dell'autore potrebbe farci da suggeritore?

Goldoni: Beh, non saprei … Non so …

Pamela: Benissimo, allora! (*si gira verso le quinte e parla a voce alta*) E' possibile avere una sedia per il maestro Goldoni? (*da dietro le quinte appare una sedia che, passando di mano in mano, finisce davanti a Goldoni*) Grazie! (*posiziona la sedia e con un gesto della mano invita Goldoni a sedersi. Goldoni la guarda come per chiedere "Qui?"; Pamela annuisce; Goldoni sospira e si siede*) Benissimo. Grazie maestro. E ora possiamo cominciare. Andiamo. (*i personaggi tornano velocemente dietro le quinte, tranne Pamela e Jervis; si sente la musica di inizio, si spengono le luci in sala e si illuminano le luci di scena, mentre Pamela e Jervis vanno a sedersi sul divano; prendono delle tele che erano già sul divano e cominciano a cucire; quando la musica di inizio sfuma, Pamela comincia a piangere, dapprima sommessamente e poi più fragorosamente*)

SCENA PRIMA

Pamela e la signora Jervis

Jervis: Pamela, cosa c'è? Perché piangete?

Pamela: Lo sapete, piango sempre quando penso alla mia povera padrona.

Jervis: Eh, benedetta ragazza! Ma sono tre mesi che è morta.

Pamela: Beh, io non riesco a dimenticarla. (*velocemente, senza enfasi, monocorde*) Sono una povera giovane, figlia d'un padre povero, ella mi ha fatto istruire, mi ha allevata, mi voleva sempre vicina. Volete che me ne scordi?

Jervis (*sconvolta dal turbine di parole di Pamela*): Va bene, va bene, per carità! E' vero, la padrona vi voleva bene, ma del resto voi meritate di essere amata. Siete una giovane adorabile.

Pamela: Signora Jervis, voi mi fate arrossire.

Jervis: Ve lo dico di cuore. Sono qui ormai da vent'anni e non ho mai visto nessuna cameriera più discreta di voi. Sono contenta che dopo la morte della padrona siate rimasta in casa con noi.

Pamela: Povera padrona! Con quanto amore mi ha raccomandata a suo figlio! Se ci penso … io … io … (*comincia a piangere*) … non posso trattenere le lacrime!

Jervis: Va bene, va bene. Calmatevi. Anche Lord Binning vi vuole bene, proprio come sua madre.

Pamela (*sospira*): Il cielo lo benedica e gli dia sempre salute.

Jervis: Ecco, brava. E quando prenderà moglie, voi sarete la sua cameriera.

Pamela: (*sospira*) Ah!

Jervis: Che c'è?

Pamela (*sospira*): Niente. Il cielo dia al mio padrone tutto quello che desidera.

Jervis: Parlate di lui con una gran tenerezza.

Pamela: Oh, sì. Ha il più bel cuore del mondo. Parla poco … (*sospira*) … ma come parla bene.

Jervis (*si alza*): Vado a prendere dell'altro filo.

Pamela: Tornate presto, mi raccomando.

Jervis: Ma sì. Ritorno subito.

Pamela: Non vorrei che arrivasse il padrone e mi trovasse qui tutta sola.

Jervis: E che diamine! E' una persona onesta.

Pamela: Sì, ma è un uomo!

Jervis: Va bene. Farò prestissimo. (*si allontana e quando sta per uscire si rivolge, a parte, al pubblico*) Mmmm … Non sembra anche a voi che Pamela parli troppo del padrone? Sarà meglio che le stia vicina. (*esce*)

SCENA II

Pamela sola.

Pamela (*rivolta al pubblico*): A voi lo posso dire. Il mio padrone parla spesso di me e sorride. E poi, quando m'incontra, mi fissa negli occhi e non mi perde di vista. E mi ha detto certe parole … ma così piene di bontà … così … beh, insomma, non devo sentirmi troppo lusingata. E' chiaro che lo fa per rispetto della sua cara mamma. Ma sì, lo fa per questa sola ragione. (*si ferma a pensare*) Se lo facesse per altri motivi, dovrei subito licenziarmi, tornare da mia madre, ovvero sacrificare la mia fortuna al mio onore (*si ferma ancora un po' a riflettere; poi fa un gesto come per dire "ci mancherebbe altro!"*) Oh, beh, mentre aspetto che la signora Jervis torni, ne approfitto per rileggere la lettera che voglio mandare a mia madre. (*prende dalla scollatura un foglio piegato*) E' un po' che non si fa sentire. Sta in campagna … voglio dire: io lo so che sta in campagna, ma voi no, quindi ve lo devo dire. Sta in campagna, appena fuori Londra. (*inizia a leggere*)

SCENA III

Binning e detta.

Binning (*entra, si ferma, osserva Pamela che non si è accorta di lui, congiunge le mani, guarda il pubblico con un'espressione sciocca e beata; a parte*): Cara Pamela! Legge! (*a Pamela*) Pamela!

Pamela (*sussulta, vede Binning e si alza*) Signore? (*s'inchina*)

Binning: Che leggi? (*si avvicina a Pamela*)

Pamela: Una lettera che ho scritto a mia madre.

Binning: Lascia vedere. So che scrivi bene.

Pamela (*piega velocemente la lettera e la rimette nella scollatura*): Veramente, preferirei non …

Binning: No, no; voglio vedere. Devo prenderla io? (*avanza deciso verso Pamela allungando una mano*)

Pamela (*prende velocemente la lettera e la porge a Binning*): Voi siete il padrone. Ecco, tenete. (*Binning legge sottovoce muovendo appena le labbra, con un'espressione beata; Pamela va verso il pubblico, con aria vistosamente afflitta; a parte*) Ohimè! Ora vedrà che parlo di lui nella lettera. Arrossisco solo a pensarlo. (*Binning mentre legge, ogni tanto guarda Pamela e ride; a parte*) Ride? Ma ride di me o della lettera? (*continua a osservare Binning, che a sua volta continua a leggere e a ridere; a parte*) Ma cosa vuole? Non ho detto niente di ridicolo su di lui!

Binning (*rende a Pamela la lettera*): Tieni.

Pamela: Scusatemi per quello che ho scritto.

.

Binning: Scherzi? Tu scrivi perfettamente.

Pamela: Oh vi prego, perdonatemi, se ho scritto di voi con poco rispetto.

Binning (*con aria accondiscendente*): Ma certo! Il tuo caro padrone ti perdona e ti loda.

Pamela: Siete la bontà in persona.

Binning: E tu sei la bellezza in persona.

Pamela (*imbarazzata*): Ehm … signore, con il vostro permesso ... (*s'inchina per partire*)

Binning: Dove vai?

Pamela: La signora Jervis mi aspetta.

Binning: E allora? Io sono il padrone.

Pamela (*si ferma*): Vi obbedisco.

Binning: Brava. (*cerca in tasca e prende un anello*) Tieni.

Pamela: Cos'è questo, signore?

Binning: Non lo riconosci? Quest'anello era di mia madre.

Pamela: E' vero. Cosa devo farne?

Binning: Lo terrai in suo ricordo.

Pamela (*agitata*): Oh, no, no, no! Vedete? Io non porto anelli!

Binning: Ma mia madre l'ha lasciato a te.

Pamela (*agitata*): Non mi pare, signore, non mi pare proprio.

Binning: Beh, pare a me. Non si replica. Prendi l'anello.

Pamela: E poi vorrei dire ...

Binning: (*alterato*) Prendi l'anello.

Pamela: Obbedisco. (*lo prende e lo tiene stretto in mano*)

Binning: Mettilo al dito.

Pamela: Non andrà bene.

Binning: Ridammelo.

Pamela (*glielo rende*): Eccolo.

Binning: Fammi vedere la mano.

Pamela (*mette le mani dietro la schiena*): No, signore.

Binning (*alterato*): La mano, ho detto! La mano. Non mi far arrabbiare.

Pamela: Tremo tutta. (*si guarda intorno, lentamente tende la mano e Binning la prende*)

Binning (*le mette l'anello al dito*): Ecco, ti sta benissimo.

Pamela: Voi mi fate arrossire, signore. Ora, con il vostro permesso … (*fa un inchino ed esce velocemente*)

Binning (*con aria beata la guarda uscire; poi si rivolge al pubblico*): E' arrossita quando le ho dato l'anello. Cara Pamela. (*si ferma a riflettere e diventa serio*) Sì, il rossore sarà anche bello, ma che fatica a volte! (*chiama fuori scena, prima a voce normale, poi sempre più alta*) Jervis? Jervis? Jervis!

SCENA IV

Signora Jervis e detto.

Jervis (*entrando, severa*): Eccomi, eccomi! Che cosa avete fatto a Pamela, che piange?

Binning: Un male enorme. Le ho donato un anello.

Jervis: Ah, dunque piange per la gioia.

Binning: No. Piange per la vergogna.

Jervis: Mmmm … è un tipo di lacrime che oggi si usa poco.

Binning (*con aria beata*): Jervis, io amo Pamela.

Jervis: Me ne sono accorta.

Binning: Pensate che Pamela lo sappia?

Jervis: Beh, ho qualche sospetto.

Binning: Come parla di me?

Jervis: Con rispetto. E tenerezza.

Binning: (*con aria beata, al pubblico*) Cara Pamela! (*a Jervis*) Bene, parlatele.

Jervis: Io? E che cosa le dovrei dire?

Binning: Fatele sapere che io le voglio bene.

Jervis: Scusate, ma adesso tra i compiti della governante c'è anche quella di fare da ruffiana?

Binning: Che sciocchezza. Io non posso vivere senza Pamela.

Jervis: La volete sposare, quindi?

Binning (*come se fosse la cosa più ovvia*): No.

Jervis: Ah! Ma dunque cosa volete da lei?

Binning: Che mi ami, come io l'amo.

Jervis: No, scusate, ma come l'amate voi?

Binning (*infastidito*): Jervis, come siete noiosa! Forza, trovate Pamela. Ditele che l'amo e che voglio essere amato. Vi aspetto con la risposta fra un'ora al più tardi. (*esce*)

Jervis (*lo osserva uscire poi si rivolge al pubblico*): Fra un'ora al più tardi? Sì, secondo lui, queste sono cose da farsi così, su due piedi! Già, ma che fare? Parlare a Pamela in favore di Lord Binning o dirle di essere prudente e irreprensibile? Se vado contro il padrone, perdo il posto. Però, se lo assecondo, faccio qualcosa di poco onesto. Ci penserò. Devo trovare una via di mezzo per salvare l'onore di lei, senza irritare la passione di lui. (*esce*)

SCENA V

Pamela sola.

Pamela (*entra con aria trasognata, rimirando l'anello al dito e canticchia*): Ma che bello questo anello! Ma che bello questo anello! Ma che bello questo anello! (*al pubblico, seria*) Certo, se non me l'avesse dato lui, mi piacerebbe ancora di più. (*si ferma per riflettere*) Già, ma se non me l'avesse dato lui, non mi piacerebbe per niente. Voglio dire: mi piace che me l'abbia dato il padrone, ma non vorrei che lui fosse il padrone. (*pausa*) Insomma, lui non potrebbe essere un servo come lo sono io? Anzi, no. Non potrei essere io una lady, come lui è un lord? (*pausa*) Meglio lui un servo o io una lady? Se preferisco che lui sia un servo, sarebbe un'ingiustizia nei suoi confronti. Però se fossi io una lady, sarei troppo ambiziosa. Forse. Uffa! Che problemi!

SCENA VI

Binning e detta.

Pamela (*vede entrare Binning, rivolta al pubblico*): Accidenti. Sta arrivando il padrone. Cosa gli dico?

Binning (*entra serio; quando vede Pamela ha un'espressione beata; al pubblico*): Cara Pamela! Sono impaziente. (*a Pamela*) Pamela, avete visto la signora Jervis?

Pamela: No. Perché?

Binning: Doveva parlarvi.

Pamela: Bene. Vado a cercarla, allora.

Binning: Aspettate. Non c'è bisogno di lei. Devo dirvi una cosa importante.

Pamela (*imbarazzata*): Ditemi, signore.

Binning: Senti, Pamela, Lady Davers … (*al pubblico, per spiegare chi è Lady Davers*) … mia sorella … (*a Pamela*) … vorrebbe che tu andassi al suo servizio. Ci andresti?

Pamela: Signore, sapete benissimo che voi potete disporre di me.

Binning: Sì, ma voglio sapere cosa ne pensi.

Pamela: Spero che Lady Davers sappia accontentarsi. E' così delicata. Io ero abituata a servire una padrona indulgente.

Binning: Quindi, da quello che mi sembra di capire, non saresti contenta di andare.

Pamela (*al pubblico, con aria spazientita*): Qui conviene tagliare corto. (*a Binning*) No signore, ci andrò contentissima.

Binning (*stupito e irritato*): Ah! E io invece non voglio che tu te ne vada.

Pamela: Ma perché, scusate?

Binning (*non riesce a trovare una risposta immediata*): Perché … perché mia madre ti ha lasciato sotto la mia tutela.

Pamela: Ma se vado da vostra sorella non perdo la vostra tutela, mi pare.

Binning: E comunque mia sorella è una pazza.

Pamela: Ma allora, perdonatemi, perché me l'avete proposta?

Binning: Volevo sentire che cosa mi avresti risposto.

Pamela: Ma era ovvio che vi avrei detto di sì.

Binning (*irritato*): E io invece speravo che mi dicessi di no.

Pamela (*stupita*): Ah sì? E per quale ragione, signore?

Binning: Perché sai che io ti amo.

Pamela (*irritata*): Se questo è vero, signore, andrò al più presto a servire vostra sorella.

Binning (*con aria enfatica*): Ah, crudele! Avresti cuore di abbandonarmi?

Pamela (*con aria enfatica e languida*): Signore, voi parlate in una maniera che mi fa arrossire e tremare.

Binning (*con aria enfatica*): Pamela, dammi la tua bella mano. (*le prende la mano, Pamela si libera*)

Pamela (*torna normale*): Ma nemmeno per sogno!

Binning (*irritato*): Osi contraddirmi?

Pamela: Certo che oso, per il mio decoro.

Binning: Ma io sono il tuo padrone.

Pamela: Padrone sì, ma non di mettermi nei pasticci.

Binning (*irritato*): Poche storie: dammi la mano. (*le prende la mano, Pamela si libera*)

Pamela: (*chiama forte*) Signora Jervis?

Binning: Ma stai zitta!

.

Pamela: Starò zitta, se ve ne andate. (*chiama forte*) Signora Jervis?

Binning: Ma sei proprio impertinente! Dai, Pamela, dammi la mano. (*le prende la mano, Pamela si libera*)

Pamela: Ho detto di no! (*chiama forte*) Signora Jervis?

Binning: Beh, la prenderò tuo malgrado. (*le prende la mano, Pamela si libera*)

Pamela: Sì? E io griderò ancora più forte. (*chiama forte*) Signora Jervis?

Binning (*prende dei soldi da una tasca*): Tieni, Pamela, eccoti venti ghinee, fanne quello che vuoi.

Goldoni (*tossisce per richiamare l'attenzione di Binning*): Binning?

Binning: Sì maestro? (*Goldoni fa segno con la mano di alzare la cifra; Binning si mostra stupito, ma Goldoni con lo sguardo gli fa capire che deve dare di più; Binning si stringe nelle spalle e poi si rivolge a Pamela*) Tieni, Pamela, eccoti trenta ghinee, fanne quello che vuoi. (*Goldoni tossisce ancora; Binning lo guarda; Goldoni fa ancora segno di alzare; Binning è perplesso; Goldoni gli fa capire che deve alzare la cifra; Binning sospira e si rivolge a Pamela*) Tieni, Pamela, eccoti quaranta ghinee, fanne quello che vuoi. (*Goldoni tossisce ancora; senza girarsi Binning guarda in alto con aria di infinita sopportazione e poi si rivolge a Pamela*) Tieni, Pamela, eccoti cinquanta ghinee, fanne quello che vuoi. (*mette molta enfasi su "cinquanta"*)

Pamela: La mia onestà vale più di tutto l'oro del mondo.

Binning: Prendile, ti dico. (*indica Goldoni*) L'ha detto anche lui.

Pamela: No!

Binning: Senti, fraschetta, prendile, va bene?

Pamela: Va bene, le prenderò, ma a un patto: che mi lasciate parlare senza interrompermi.

Binning: D'accordo, parla.

Pamela (*comincia a parlare velocemente, senza interruzioni e senza pause, con voce neutra e monocorde*): Signore io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Che volete che dicano di voi se vi abbassate ad insidiare l'onore di una serva. Tenete pure il vostro denaro e preparatevi a vedermi morire prima che io ceda alle vostre voglie, ma mi pare che le mie parole facciano qualche impressione sul vostro cuore. Vi ringrazio spero che abbiate cambiato idea, è forse opera della vostra anima il rimorso del vostro cuore e la difesa della mia preziosa onestà. (*esce velocemente mentre Binning, sconvolto e incapace di parlare, resta fermo con lo sguardo fisso e la bocca aperta*)

SCENA VII

Jervis e detto.

Jervis: Signore? (*Binning non si scuote*) Signore?

Binning (*si risveglia dal torpore*): Eh? (*vede Jervis*) Ah, siete voi. (*irritato*) Andate via.

Jervis: Signore, è arrivata …

Binning: Jervis, levatemivi dagli occhi. (*non riesce a dire "levatemivi" e si ingarbuglia un paio di volte; va da Goldoni*) Maestro, scusate, ma io questa parola proprio non riesco a dirla.

Goldoni: Levatemivi?

Binning: Quella. Non si potrebbe cambiare?

Goldoni: A me sembrava graziosa, comunque. E come vorreste cambiarla?

Binning: Non so. Potrei dire "fuori dai piedi", per esempio.

Goldoni: Mah. Sì, potrebbe andare bene. (*segna il cambio della battuta sul copione*)

Binning: Perfetto, allora cambio la battuta. Grazie. (*torna da Jervis, si rimette in posizione e riprende la battuta*) Jervis, fuori dai piedi!

Jervis: Va bene, me ne vado. (*si allontana*)

Binning (*la ferma*): Jervis?

Jervis (*da lontano, con aria di sopportazione, senza voltarsi*): Signore!

Binning: Venite qui.

Jervis (*senza voltarsi*): Ma se mi avete detto di andarmene! (*si gira e va verso Benning*) Eccomi.

Binning: Dov'è andata Pamela?

Jervis (*irritata*): Ma non era qui fino a un minuto fa?

Binning: Sì, ma poi se ne è andata.

Jervis: E io che cosa ci posso fare?

Binning: Cercatela: voglio sapere dov'è.

Jervis: Va bene, la cercherò. Intanto c'è qui Lady Davers … (*al pubblico*) … sua sorella.

Binning: Lo sanno già. Che vada al diavolo!

Jervis: Non la volete ricevere?

Binning: No.

Jervis: Ma cosa le ho da dire?

Binning: Che vada al diavolo!

Jervis: Va bene. Tanto credo che lei e il diavolo si conoscano bene.

Binning (*con aria enfatica*): Ah Jervis, Jervis! Trovatemi la mia Pamela.

Jervis: Ma lasciatela perdere! Pamela è troppo onesta per voi.

Binning (*con aria enfatica*): Ah! Che dite! Pamela è la più bella creatura di questo mondo.

Jervis: Verissimo. Quindi la volete sposare?

Binning (*con sdegno carico di enfasi*): Che tu sia maledetta. Ti ho detto che la voglio vedere. Vai! Vai! Vai! (*Jervis si avvia*) Dove vai? Dove vai?

Jervis (*con un grosso sospiro*): Ma non mi avete detto di andare a cercare Pamela?

Binning (*con aria enfatica*): Ah sì, Jervis, fatemi venire Pamela.

Jervis: Sentite, posso darvi un consiglio?

Binning (*con aria enfatica*): Sì, cara Jervis, ditemi, che mi consigliate?

Jervis: Di mandare Pamela da vostra sorella.

Binning (*con enfasi, irritato*): Diavolo, portati via questa indegna! Vattene, vattene o ti uccido!

Jervis: Vado, vado! (*esce*)

Binning (*con enfasi, irritato*): Brutta delinquente maledetta! (*si calma e si rivolge al pubblico*) Ecco, vedete che cosa succede a trattare bene la servitù? Vent'anni di servizio l'hanno resa temeraria fino a questo punto. (*guarda Goldoni*) Ma non si poteva …? (*fa segno con le mani per indicare di mandarla via; Goldoni fa segno di no con la testa; Benning allarga le braccia*) Va bene, teniamocela così, allora. (*riflette per un momento; poi parla ancora con il pubblico*) Jervis non ha tutti i torti, però. Quest'amore non è per me. Sposarla? Non mi conviene. Continuare a tormentarla? Non sarebbe corretto. (*si agita*) Che fare dunque? Che fare? (*si gira verso Goldoni, come per ottenere una risposta, ma Goldoni non si muove*) Ma perché lo chiedo a voi, poi? (*siede pensoso sul divano*)

SCENA VIII

Lady Davers e detto.

Davers: Robert … (*al pubblico*) … è il suo nome. (*a Binning*) Robert, si può sapere perché non mi volete ricevere?

Binning: Se sapete che non vi voglio ricevere, perché siete venuta?

Davers: Ho da parlarvi.

Binning: Adesso sono impegnato a pensare, mi parlerete un'altra volta.

Davers (*al pubblico*): Mio fratello ha il cuore oppresso. Per forza, si è innamorato di Pamela. Figuriamoci! Se soltanto dovessi scoprire che questa se lo vuole accalappiare, la strozzo con le mie mani. Dovrò stare bene attenta. (*a Binning, andando a sedersi vicino a lui*) Robert?

Binning: Ho detto che non ho voglia di parlare. (*Davers non si muove; pausa per alcuni istanti; Binning guarda verso Goldoni indicando Davers per intendere "non se ne vuole andare"; Goldoni gli fa segno di parlare con Davers; Binning indica verso se stesso per intendere "io?"; Goldoni annuisce; Binning fa segno di no con la testa, energicamente; Goldoni punta imperiosamente il dito verso di lui; Binning ancora fa segno di no con la testa; Goldoni allora fa dei gesti per indicare "se non le parli ti cancello dal copione"; Binning sospira e poi china la testa per indicare "va bene" e si rivolge a Davers*) Che volevate dirmi?

Davers: E' tornato a Londra sir Arnold … (*al pubblico*) … è il nipote di mio marito.

Binning (*completamente indifferente*): Sì? Me ne rallegro. (*fa gesti verso il pubblico per indicare che non gliene importa niente*)

Davers: Fra poco verrà a visitarvi.

Binning (*completamente indifferente*): Lo vedrò volentieri. (*fa gesti verso il pubblico per indicare che non gliene importa niente*)

Davers: Ha fatto un giro per l'Europa ed è diventato disinvolto e brillante.

Binning (*completamente indifferente*): Ammirerò i suoi profitti. (*fa gesti verso il pubblico per indicare che non gliene importa niente*)

Davers (*si alza e parla al pubblico*): Mi sembra tranquillo. Voglio provare a parlargli di Pamela.(*torna a sedersi; con aria fintamente dolcissima*) Ditemi, fratello amatissimo, siete sempre dell'idea di concedermi per cameriera Pamela? E' una brava ragazza e nostra madre l'adorava. Voi non ne avete bisogno e poi una ragazza giovane come lei non va bene nella casa di un padrone che non ha moglie. Piuttosto, quando sarete ammogliato, se vorrete, ve la darò indietro volentieri. Che ne dite, Robert? Siete d'accordo? Pamela verrà da me, allora?

Binning (*con voce spenta*): Sì. Pamela verrà a stare con voi.

Davers: Bene. Posso dunque andare a chiamarla, perché venga via con me?

Binning (*con voce spenta*): Sì, sì, andate.

Davers (*si alza e parla al pubblico*): Vado subito, prima che si penta. (*a Binning*) A dopo, Robert. (*esce*)

Binning (*con aria enfatica e tragica*): Dio mio! Che sforzo per preservare la nobiltà del mio sangue! Ah! Mi sento morire. Cara Pamela, non ti vedrò più dunque? Che sofferenza! (*pensa un poco tenendo la testa bassa e poi chiama*) Longman?

SCENA IX

Longman e detto.

Longman: Signore?

Binning: Andrò per qualche giorno ad Elmbridge … (*si rivolge al pubblico*) … è la nostra casa di campagna, una grande villa con un enorme parco in realtà.

Longman: Benissimo. Farò provvedere, signore.

Binning: Verrai con me.

Longman: Come comandate, signore.

Binning: Di' alla signora Jervis che verrà anche lei.

Longman: Lo dirò, signore. E … dite … verrà anche Pamela?

Binning: No.

Longman: Resterà qui da sola?

Binning (*sospettoso*): Ah, ah, ah. Se ho capito bene, Pamela non ti dispiace.

Longman: E' così, signore.

Binning (*irritato*): Ah! Comunque Pamela andrà via.

Longman: Dove, se è lecito domandare, signore?

Binning: Da mia sorella.

Longman: Povera sventurata! Con il dovuto rispetto, signore.

Binning: Perché sventurata?

Longman: Da Lady Davers? Andiamo! Un grande sacrificio, se così posso dire, signore.

Binning (*irritato*): Non sono faccende che ti riguardano. Vai a far preparare.

Longman: Sì signore. (*esce*)

SCENA X

Binning, poi Longman.

Binning (*al pubblico*): Ma avete visto? Vi sembra possibile? Anche Longman innamorato di Pamela, non è possibile! E solo io non la dovrei amare? Ma perché la nobiltà mi deve rendere così infelice? Come faccio a lasciarla? Posso privarmi della cosa più preziosa di questa terra per darla a mia sorella? E per giunta devo andarmene per non vederla più? (*resta un poco a pensare e poi riprende*) E no, eh! No! (*guarda Goldoni*) No, maestro, non dite niente, per favore! Ho detto no! No! E poi no! (*ancora a Goldoni, che fa segni come per dire "ma io non ho aperto bocca!"*) No, non insistete, vi prego. (*entra Longman*)

Longman: Signore.

Binning (*irritato*): Cosa vuoi ancora?

Longman: Lord Arthur vorrebbe vedervi.

Binning: Va bene, fallo entrare. (*Longman esce; Binning si rivolge ancora a Goldoni*) No, ho detto di no! Non insistete!

SCENA XI

Lord Arthur e detto, poi Longman.

Arthur (*è lo stesso attore che interpreta Longman; entra aggiustandosi la giacca e la parrucca*): Caro Robert! (*al pubblico*) E' il suo nome.

Binning (*di spalle, non vede entrare Arthur*): Lo sanno già. Caro … (*si gira, guarda perplesso Arthur, che rimane impassibile; Binning lo guarda con attenzione poi parla con aria dubbiosa*) … Arthur?!

Arthur (*impassibile*): Arthur, certo.

Binning (seccato, a Goldoni): Siamo a corto di attori, eh? (*Goldoni, infastidito, gli fa cenno di continuare; Binning fa una smorfia, come per dire "Va bene, andiamo avanti!" e si rivolge ad Arthur*) Caro Arthur! Venite, sedetevi. (*vanno a sedersi*)

Arthur: Spero di non avervi disturbato con la mia visita.

Binning: Volete scherzare? Voi mi onorate. Una tazza di tè?

Arthur: Volentieri.

Binning (*chiama fuori scena*): Longman! Porta il tè. Ah, porta anche il rack. (*Binning si rivolge gioviale ad Arthur*) Lo berremo con il rack.

Arthur: Benissimo. (*i due si fermano e si guardano perplessi; poi guardano Goldoni*)

Arthur e Binning (*insieme*): Scusate, maestro … (*si fermano; poi Binning fa cenno ad Arthur di fermarsi perché vuole continuare lui; si alzano*)

Binning: Scusate, maestro, ma cosa diavolo è il rack?

Goldoni (*sospira*): E' un liquore forte e secco, come la grappa.

Binning: No, scusate. Ma voi volete far bere il tè corretto grappa?

Goldoni: E allora?

Arthur: Perdonate l'ardire, maestro. Ma un inglese non berrebbe mai il tè corretto con la grappa, non vi pare? Con il latte, magari, ma con la grappa … andiamo!

Binning (*a Goldoni, indicando Arthur*): Effettivamente, non ha tutti i torti …

Goldoni: No?

Binning: Eh no. Sarebbe come per noi bere il caffè corretto, che so, con … con … (*non gli viene in mente un termine di paragone*)

Arthur: … con il brodo di manzo, per esempio! (*Goldoni, Binning e Arthur fanno la faccia disgustata*)

Binning: Ecco, appunto.

Goldoni: Va bene, va bene. Come volete. Niente rack. (*cancella dal copione*)

Binning: Perfetto. Grazie. Noi proseguiamo, allora. (*fa un inchino a Goldoni e si rimette in a sedere insieme ad Arthur; chiama fuori scena*) Longman? Niente rack! (*ad Arthur*) Bene. Chiarita la questione, a che devo l'onore della vostra visita?

Arthur: Vedete, caro Robert, i vostri amici sono preoccupati per voi. Diciamo … ecco, diciamo che vorrebbero che fosse assicurata la vostra successione.

Binning (*assume un'aria perplessa, come se non avesse capito bene*): Scusate, voi state dicendo che per far piacere ai miei amici, io dovrei prendere moglie?

Arthur: Sì, Robert. Gli anni passano anche per voi. Ricordatevi che chi si sposa tardi non vede crescere i suoi figli. (*Binning lo guarda perplesso, poi guarda il pubblico e indica verso Arthur come per dire: "Ma guarda questo menagramo!", infine si ricompone*)

Binning: Ehm … ma voi sapete benissimo che finora sono stato nemico del matrimonio.

Arthur: Direi però che ora vi conviene rivedere la vostra posizione.

Binning: Ah, ecco, capisco. (*con aria fintamente indifferente*) Ma dite un po': secondo voi, un nobile, se proprio deve prendere moglie, deve necessariamente sposare una nobile?

Arthur: Non dico che sia proprio necessario, ma solitamente questa è la regola.

Binning (*cautamente*): Ah! Ma per caso non c'è qualche eccezione?

Arthur: Beh, ogni regola ha qualche eccezione, non vi pare?

Binning: Appunto. Ecco, in quale circostanza un nobile potrebbe sposare una che non sia nobile?

Arthur: Per esempio quando lui è uno spiantato e lei molto ricca.

Binning: Non è il caso. Oppure?

Arthur: Oppure quando lui ha qualche obbligazione verso di lei. (*con le mani indica un pancione*)

Binning: Mmmm ... no, grazie al cielo. Oppure?

Arthur: Oppure quando il nobile è profondamente innamorato di una donna non nobile.

Binning: Ah, ecco! Quindi in questo caso sarebbe possibile, dunque?

Arthur: Certo, ma non sarebbe prudente farlo.

Binning: No? E perché, scusate? C'è qualche legge che lo impedisce?

Arthur: No.

Binning: E allora perché non dovrebbe farlo?

Arthur: Beh, perché la nobiltà di lui, nella comune opinione degli altri nobili, verrebbe in qualche modo diminuita.

Binning (*infiammato*): Ma che m'importa dell'opinione degli altri nobili! (*si rende conto di aver sbagliato e si corregge, con calma*) Voglio dire: che importerebbe dell'opinione degli altri nobili al nobile che volesse sposare …

Arthur: Caro Robert, vi siete così agitato, che mi fate sospettare che la questione vi riguardi direttamente.

Binning (*fintamente stupito*): Io? (*agitato, al pubblico*) No, no, no: meglio mandarla davvero da mia sorella!

Arthur (*come se parlasse da solo, senza rivolgersi direttamente a Binning*): Beh, non sarebbe la prima volta che capita. Ricordo anni fa che il duca di Norfolk si era trovato in una simile situazione.

Binning (*sempre agitato, rivolto al pubblico*): Sì, sì, lei da mia sorella e io in campagna! E subito, anche!

Arthur: Ma c'è per caso qualche bella dama non nobile che vi sta insidiando e rischia di macchiare la purezza del vostro sangue?

Binning (*si alza, irritato*): Ma quale macchia? Quale macchia, eh? E comunque non c'è nessuna dama che mi sta insidiando! Capito?

Arthur (*si alza*): Ma Robert!

Binning: Scusatemi.

Arthur: Non preoccupatevi. Forse è meglio se cambiamo discorso. Ho saputo da vostra sorella che è tornato a Londra sir Arnold … (*si rivolge al pubblico per dire "il nipote di suo marito", ma Binning lo ferma*)

Binning: Il nipote di suo marito. Lo sanno già. Sì, lo so. Ha detto che passerà a trovarmi stamattina.

Arthur (*si ferma di colpo, perché si accorge che deve rientrare come Longman*): Ops! Scusate! (*esce di corsa*)

Binning (*l'osserva uscire, perplesso*): Ma che gli ha preso? (*si rivolge a Goldoni*) Maestro, voi non ne sapete … (*Goldoni gli fa cenno di non infastidirlo*) … va bene, come volete.

Longman (*entra aggiustandosi la giacca*): Signore?

Binning (*sorpreso*): Longman?

Longman (*impassibile*): Sì, signore?

Binning (*guarda Goldoni, non riesce a parlare, si rivolge a Longman*): Niente, niente. Che c'è?

Longman: Il tè è servito in biblioteca, signore. Ah, ci sarebbe Sir Arnold che vorrebbe salutarla.

Binning: Fallo entrare. (*Longman esce; Binning si rivolge a Goldoni, con ironia*) Un attore in più no, eh? (*Goldoni seccato stropiccia pollice e indice, come per dire "Costa troppo!"*) Ho capito, ho capito. La solita storia. Però ci vorrebbe maggiore professionalità, scusate .. (*Goldoni tossisce, come per dire "la vogliamo finire?"*) Va bene, non insisto.

SCENA XII

Sir Arnold, Longman e detti.

Arnold (*è lo stesso attore che interpreta Longman e Lord Arthur; entra con aria brillante, sistemandosi giacca e parrucca*) Lord Binning, come state?

Binning (*di spalle*): Caro sir Arnold, siate … (*si gira e resta impietrito*) … Arnold?!

Arnold (*impassibile*): Arnold.

Binning (*indica Arnold, poi indica fuori scena, perplesso*): Ma prima …

Arnold (*impassibile*): Prima.

Binning: Ho capito. (*a Goldoni*) Maestro, scusate ancora. Un attore, tre personaggi? Mah! (*guarda Goldoni con aria schifata*)

Goldoni (*seccato*): Guardate che se insistete ancora potrebbe fare anche la vostra parte.

Binning (*assume di colpo un'aria felice*): Ma scherzate, maestro? Che burlone che siete! Si faceva per dire, naturalmente! Riprendiamo. (*ad Arnold con enfasi finta e caricata*). Caro sir Arnold, siate il benvenuto. Accomodatevi. Mi fa piacere vedervi nuovamente a Londra.

Arnold: Ah, ma mi ci vedrete per poco.

Binning: Ah sì? Come mai?

Arnold: Ma perché a Londra non ci voglio più rimanere. Molto meglio viaggiare! Che volete che ci faccia a Londra?

Binning: Beh, vi ricordo che essere stanchi di Londra è come essere stanchi della vita.

Arnold: Eh, come siete esagerato! Scusate, ma voi non sapete proprio nulla. Non avete visto Parigi, Madrid, Lisbona, Vienna, Roma, Firenze, Milano, Venezia. Credetemi, non sapete nulla.

Binning: E' sempre meglio non disprezzare il proprio paese, però. Volete del tè?

Arnold (*con aria piena di sussiego*): Del tè? Ma scherzate? Vi ringrazio, ma preferisco la cioccolata. La migliore si beve in Spagna. Anche in Italia non è male, soprattutto quella che fanno a Milano. A Venezia invece si beve un caffè splendido. Eh beh, ogni città ha qualche cosa di speciale. Parigi per esempio è famosa per le sue donne. Dovreste vedere che meraviglia! Feste, allegria, bella gente! Eh sì, credo proprio che Parigi sia la più bella città del mondo!

Binning (*chiama fuori scena*): Longman! Porta un bicchiere d'acqua a sir Arnold.

Arnold (*dubbioso*): Perché mi volete far portare dell'acqua?

Binning: Temo che il parlare troppo vi abbia fatto seccare la gola.

Arnold (*seccato*): Lasciate perdere. Voi dite così perché non avete viaggiato e non sapete quel che dite. Vorrà dire che andrò a trovare Lady Davers … (*si volta verso il pubblico per dire "sua sorella", ma Binning lo interrompe*)

Binning: Lo sanno già che è mia sorella. Andate, non vi trattengo. (*con un gesto seccato Arnold esce; Binning si rivolge a Goldoni*) Bene, maestro, e adesso raggiungo Lord Arthur in biblioteca. Il tè ci attende. (*si avvia, poi si ferma e si gira di nuovo verso Goldoni*) Senza rack, ovviamente.

SCENA XIII

Pamela sola.

Pamela (*entra, si rivolge al pubblico e comincia a parlare velocemente, senza interruzioni e senza pause, con voce neutra e monocorde*): Il mio padrone ha rilasciato il freno alla sua passione. Egli mi perseguita, e mi conviene fuggire. Oh Dio! Dovrò dunque andarmene da questa casa? Lasciare la signora Jervis, che mi ama come una sorella? Non vedrò più Longman? Oh sfortunata Pamela! Povero il mio padrone! (*piange*)

SCENA XIV

Longman e detta.

Longman: Pamela?

Pamela: Longman.

Longman: Piangete forse?

Pamela (*si gira verso il pubblico con una smorfia per intendere "ma non lo vede che sto piangendo?"; a Longman*): Purtroppo!

Longman: Le vostre lacrime mi addolorano!

Pamela (*piangendo più forte*): Come siete buono!

Longman: Cara Pamela, siete adorabile.

Pamela (*piangendo ancora più forte*): Longman, non ci vedremo più!

Longman: Possibile?

Pamela (*piagnucola*): Il mio padrone mi manda a servire Lady Davers … (*si gira verso il pubblico, senza piangere*) … sua sorella.

Longman: Lo sanno. Con Lady Davers, cara Pamela, sarà dura.

Pamela: Vorrà dire che tornerò da mia madre. (*Longman si mette a piangere*) Beh? Che avete da piangere?

Longman: Ah Pamela! Piango per voi.

Pamela (*indifferente*): Ma come siete buono. Sentite, mi fareste un favore?

Longman: Ditemi.

Pamela (*prende una busta dalla scollatura e la consegna a Longman*): Spedireste questa lettera a mia madre?

Longman: Sicuramente. E … sentite voi, adesso. Prendereste marito?

Pamela (*perplessa*): Non lo so.

Longman: Beh, voglio dire, se voleste sposarvi, chi vi piacerebbe avere come marito?

Pamela (*guarda fuori scena e tende l'orecchio*): Sssst. Sento gente che arriva. Sarà la signora Jervis.

Longman (*velocemente*): Va bene, ne parleremo con più comodo.

Pamela (*velocemente*): Può darsi che non ci resti il tempo di farlo.

Longman (*velocemente*): Perché?

Pamela (*velocemente*): Perché forse andrò via prima di sera.

Longman (*velocemente*): Pamela, non partite senza aver parlato prima con me.

Pamela (*velocemente*): Va bene, va bene. (*guarda fuori scena*) Arriva la signora Jervis con Lady Davers.

Longman (*velocemente*): Vado. Ci sentiamo dopo.

Pamela (*velocemente*): Va bene. Andate, andate. (*Longman esce rapidamente*)

SCENA XV

Lady Davers, signora Jervis e detta.

Davers: Pamela.

Pamela: Signora.

Davers: Mio fratello ha deciso che tu venga a stare con me. Preparati, che partiamo subito.

Pamela: Come volete.

Davers: Ci verrai volentieri?

Pamela: Sarà una fortuna per me avere l'onore di servirvi.

Davers: Stai tranquilla, che ti vorrò bene.

Pamela: Apprezzo la vostra bontà. (*Jervis si mette a piangere; Pamela la guarda*) Signora Jervis! Anche voi! Che avete da piangere?

Jervis: Cara Pamela, non posso vedervi andare via, senza piangere amaramente.

Pamela: Spero che la mia padrona permetterà che venghiate qualche volta a vedermi. (*si ferma stupita; si volta verso Goldoni, insieme a Lady Davers e alla signora Jervis*) Venghiate? No, scusate maestro, ma avete scritto proprio così?

Goldoni (*controlla il proprio copione*): Effettivamente qui c'è scritto "venghiate". (*Pamela e le altre si avvicinano a Goldoni*)

Pamela: Fate vedere. (*si china sul copione insieme alle altre; legge, si rialza scuotendo la testa*) "Venghiate". Mah. Se l'avessi scritto io a scuola … (*scuotono tutte e tre la testa*) Sentite maestro, io direi "veniate" e non ci pensiamo più, va bene?

Goldoni: Va bene, come volete voi. (*corregge il copione*)

Pamela: Andiamo avanti, allora. (*ritorna insieme alle altre in posizione e parla senza farsi sentire da Goldoni*) "Venghiate"! E questo sarebbe uno dei massimi autori del teatro italiano? Mah!

Jervis: Sarà andato avanti a forza di raccomandazioni.

Davers: Ma è chiaro!

Pamela: Bene, riprendiamo (*si schiarisce la voce, per rientrare nel personaggio; si rivolge a Jervis*) Spero che la mia padrona permetterà che … (*carica la parola*) … veniate qualche volta a vedermi.

Jervis: E voi non verrete a trovarmi?

Pamela: No, madama, non voglio abbandonare la mia padrona. (*Pamela abbraccia Jervis e successivamente rimane vicina a lei, tenendola sottobraccio*)

Davers: Se tu sarai amorosa meco, io sarò amorosa teco. (*si rivolge stizzita a Goldoni*) Maestro! Insomma! (*Goldoni le fa cenno di continuare; Davers sbuffa*)

Pamela: Vi servirò con tutta la mia attenzione.

Davers: Va bene, va bene, Pamela, andiamo. (*guarda Goldoni con intenzione*) Prima che al signor Goldoni venga in mente qualche altra battuta infelice. La signora Jervis ti manderà i tuoi abiti e la tua biancheria.

Pamela: Come volete, signora. (*piange*)

Davers (*stizzita*): Ahhh! Ma che hai? Piangi sempre? Forza, andiamo, Pamela. Più stai qui, più ti tormenti. Andiamo, che a casa mia avrai motivo di rallegrarti. E' tornato sir Arnold … (*al pubblico*) … è il nipote di mio marito.

Pamela e Jervis (*insieme*): Lo sanno.

Davers (*stizzita*): Insomma! E' tornato sir Arnold, dopo un lunghissimo giro per l'Europa. E' pieno di brio, affabile con tutti, lo sentirai quando racconta dei suoi viaggi. Da quando è arrivato, la mia casa sembra trasportata a Parigi.

Pamela: Spero che vostro nipote non faccia il cascamorto con me.

Davers: Forza andiamo, non perdiamo tempo.

Jervis: Non volete restare a pranzo con vostro fratello?

Davers: No, no. Mi preme andare a casa con Pamela.

Pamela: Signora, che dirà il padrone, se parto così villanamente senza salutarlo?

Davers: Va bene, passeremo prima dal suo appartamento.

Jervis (*guarda fuori scena*): Aspettate, sta arrivando.

Pamela (*a Jarvis, senza farsi sentire da Davers*): Oh Dio! Tremo tutta, il sangue mi si gela nelle vene.

SCENA XVI

Lord Binning e dette.

Binning: Lady Davers, che diavolo ci fate ancora qui?

Davers: Son venuta a prendere Pamela.

Binning: Che cosa avete detto che volete fare?

Davers: Portarla con me.

Binning: Dove?

Davers: Ma non mi avete detto voi che potevo prenderla come cameriera?

Binning: Pamela non deve uscire di casa mia.

Davers: Come! Vi rimangiate la parola data? Ma non vi vergognate? Dopo avermi promesso che …

Binning (*la interrompe*): Sentite, finitela di seccarmi. Pamela non deve uscire di qui, chiaro?

Davers: Pamela deve venire con me.

Binning (*a Pamela*): Tu. Va nella tua camera.

Pamela: Signore ...

Binning: Va nella tua camera, ti dico, altrimenti giuro che ti faccio portare di là con la forza.

Davers: Ehi, dico, ma che modi avete? Se non avete rispetto ...

Binning (*a Lady Davers*): Zitta voi! (*a Pamela, con rabbia*) Va in camera, fila!

Pamela: Signora Jervis, aiutatemi.

Jervis (*a Binning*): Signore, per carità.

Binning: Andate con lei.

Jervis: Con Pamela?

Binning: Sì, con lei nella sua camera. Forza! Di chi sto parlando?

Jervis: Pamela, andiamo; non lo facciamo arrabbiare di più. (*a Binning*) Signore, facciamo il vostro volere.

Pamela: Obbedisco ai vostri comandi. (*s'inchina, ed esce con Jervis*)

Binning (*guarda Pamela allontanarsi e parla da sé, con aria beata e giuliva*): Ah Pamela, quanto sei bella! (*si avvia per seguire Pamela, ma viene bloccato da Lady Davers che lo trattiene per un braccio*)

Davers: Ma dico! Volete andare anche voi in camera con Pamela? Ma volete scherzare? Guarda un po' che roba!

Binning (*si divincola e si libera dalla stretta di Lady Davers*): Ma andate al diavolo! (*esce per seguire Pamela*)

Davers (*al pubblico*): Mi tratta così? E mi pianta qui in questo modo? Lo sa benissimo che se si comporta così io mi scorderò che è mio fratello e lo tratterò da nemico. Pamela deve venire con me o è peggio per lei. (*si rivolge al pubblico*) Adesso io esco e le luci si abbasseranno, per darvi l'illusione di percepire il tempo che trascorre. E' un espediente abbastanza banale, ma il nostro registra non ha saputo trovare niente di meglio. Abbiate pazienza, dobbiamo tenercelo così. Non addormentatevi, però: il tutto durerà solo pochi secondi e poi si riprende. (*si rivolge a Goldoni*) E anche voi, maestro, mi raccomando: non crollate sulla sedia! (*esce mentre le luci sfumano; musica di sottofondo; le luci si rialzano*)

SECONDA PARTE.

SCENA PRIMA

Lord Binning, poi Longman.

Binning (*entra con aria contrita e comicamente tragica*): Povera Pamela! Cielo! Che farò di lei? Pamela è l'anima mia. Se faccio forza a me stesso per allontanarmi col pensiero dal suo bel volto, mi sembra di essere in grado di lasciarla andare; ma quando poi la rivedo mi sento gelare il sangue nelle vene e non ho il coraggio di lasciarla. Ma che devo fare? Sposarla? (*si ferma di colpo, terrorizzato al pensiero; entra Longman*)

Longman: Signore.

Binning: Cosa vuoi?

Longman: C'è Lord Arthur.

Binning: Fallo entrare. (*Longman esce; si rivolge a Goldoni con aria di sufficienza, indicando il pubblico*) Tanto sanno benissimo chi entrerà, vero maestro? (Goldoni gli fa segno di continuare, poi con le dita mima l'atto di tagliare, come per dire "se non la smetti tagliamo la tua parte") Voglio dire, ottima soluzione registica, maestro! Riprendiamo (*torna nel personaggio, con enfasi caricata*) Perfetto! Lord Arthur arriva al momento giusto. Gli chiederò consiglio. Qualche cosa salterà fuori.

SCENA II

Lord Arthur e detto.

Arthur: Caro amico, come state?

Binning: Vi amo sempre e vi desidero più che mai. (*Binning e Arthur si fermano, confusi, e si guardano perplessi; poi guardano Goldoni*) Maestro, scusate, ma per caso tra i due … (*fa dei gesti per indicare che c'è una relazione tra di loro*)

Goldoni: No. Perché?

Binning (*perplesso*): Beh, ma … "Vi amo sempre e vi desidero più che mai" … non è che magari … (*fa dei gesti per intendere "genera un po' di confusione"*)

Goldoni: No. Vuol solo dire che è contento di vederlo. (*Binning e Arthur sorridono, felici che l'equivoco si sia chiarito*)

Binning: Oooh! E potevate dirlo subito, scusate! Riprendiamo. (*Binning e Arthur si rimettono in posizione*)

Arthur: Caro amico, come state?

Binning: Bene, grazie. Sono contento di vedervi … (*guarda Goldoni*) … e basta!

Arthur: Posso parlarvi liberamente?

Binning: Sì, vi prego.

Arthur: Sono a conoscenza del motivo per cui stamattina vi siete arrabbiato con me.

Binning: Caro amico, scusatemi. Ma se pensate che io abbia agito senza ragione, credetemi, vi sbagliate.

Arthur: Meglio così. E quale argomento avete per sostenere che il vostro amore sia ragionevole?

Binning: Scherzate? Ma avete visto Pamela?

Arthur: Sì, l'ho vista, ma non con i vostri occhi.

Binning: Ma perché, non vi sembra bella?

Arthur: Certo che è bella, ma la sua bellezza rischia di farvi perdere la pace.

Binning: Ma andiamo Lord Arthur! Pamela ha un gran pregio, che non vedono né i vostri occhi, né i miei.

Arthur: Ah sì? E in che consiste questo invisibile pregio?

Binning: In una virtù straordinaria e in una onestà illibata. (*si rivolge dubbioso a Goldoni*) Illibata? (*Goldoni annuisce; Binning si rivolge ad Arthur*) Illibata.

Arthur: Pregi grandi, grandissimi, lo ammetto. E che meritano tutto il vostro rispetto. Ma, ditemi un po', voi avete veramente intenzione di sposare Pamela?

Binning: Eh, bravo! Pamela se lo meriterebbe, ma non ho ancora deciso cosa fare.

Arthur: Volete un consiglio? Non fatelo. Perderete la stima dei vostri amici. Le gran dame della nobiltà non degneranno di uno sguardo vostra moglie. Avrete una suocera contadina e una serie di parenti rozzi e maleducati, che vi faranno arrossire. Credetemi: l'amore che fa sembrare tutto bello non dura molto. Vi parlo da amico. Lasciate perdere!

Binning: (*si getta con le braccia al collo di Arthur*) Caro amico! Grazie! Grazie! Grazie!

Arthur (*imbarazzato, sciogliendosi dall'abbraccio*): Va bene, va bene, lasciatemi andare! Piuttosto, cercate di liberarvi al più presto di Pamela.

Binning: Ma come faccio a liberarmene?

Arthur: Oh bella! Mandatela da vostra sorella.

Binning: Ma nemmeno per sogno! Con Lady Davers non ci vorrà andare.

Arthur: Ma perché?

Binning: Mia sorella è una pazza. Volete scherzare? Povera Pamela! Abituata con mia madre, che la trattava come una figlia, perderebbe la salute, se andasse da mia sorella.

Arthur: E allora trovatele un marito.

Binning: (*pensa un poco*): Mmmmm … Sì, non sarebbe una cattiva idea.

Arthur: Benissimo. Però voi fate in modo di darle una discreta dote.

Binning: Perfetto! Le darò di dote … (*si ferma, perplesso; si avvicina a Goldoni e comincia a parlare con lui sottovoce; dai gesti si capisce che stanno discutendo a proposito della cifra; Binning fa capire che quella proposta da Goldoni è troppo alta; alla fine però cede; nel frattempo Arthur aspetta con aria annoiata; finalmente Goldoni e Binning a gesti si mettono d'accordo; Binning sospira e torna da Arthur*) … le darò duemila ghinee. (*si volta verso Goldoni per far capire che è stata un'idea di Goldoni, non sua*)

Arthur: Ma no, è troppo!

Binning: Lo so! (*Binning fa un gesto verso Goldoni come per dire: "E' lui che ha voluto così; a Goldoni!*). Per quella lì i soldi si trovano facilmente, eh? Non si poteva darle qualcosa in meno e con la differenza scritturare un attore in più?

Goldoni (*seccato*): Oh, insomma! Vogliamo andare avanti? Ricordatevi … (*fa il segno delle forbici con la mano*)

Binning (*si inchina verso Goldoni con aria seria*): Più che giusto, maestro. (*ad Arthur*) Duemila ghinee, caro amico, non una di meno!

Arthur: E comunque, a chi volete darla in moglie, scusate? Un nobile comunque non la prenderebbe egualmente, nonostante la dote. (*Binning si volta verso Goldoni e indica Arthur come per dire "visto?"*)

Binning: Va bene, non importa. Ho detto duemila ghinee e mantengo questa cifra. Piuttosto bisogna trovarle un marito che non la porti troppo lontana.

Arthur: Perché? Vi dispiacerebbe?

Binning: Per favore, non girate il coltello nella piaga.

Arthur: Va bene, va bene. Sentite, mi è venuta un'idea. Parliamone con la signora Jervis. E' una donna in gamba. Sicuramente sarà in grado di trovare un marito per Pamela.

Binning: Bravo! Sì, Jervis è la persona giusta.

Arthur: Benissimo. Pamela è quasi a posto e voi siete fuori pericolo. Così non rischiate di rovinarvi per sempre.

Binning: Caro amico, grazie! Non so davvero come sdebitarmi con voi per tutti i vostri buoni consigli.

Arthur: Niente di più facile. Venite in campagna con me.

Binning: In campagna? No, no. Abbiate pazienza, ma non posso.

Arthur: Ma perché mai?

Binning: Gli affari. Ho degli affari da sbrigare che non mi permettono di andare via.

Arthur: E, scusate, fra questi affari c'è di mezzo anche Pamela?

Binning: Sì, ma unicamente per occuparmi di trovarle marito.

Arthur: Beh, ma questo può essere fatto dalla signora Jarvis senza di voi.

Binning: Ma non può decidere niente senza di me.

Arthur: Ma comunque in otto giorni non si combina certo un matrimonio, non vi pare?

Binning: Sentite, lasciate perdere, vi prego.

Arthur: Caro Lord Binning, sapete cosa vi dico? Voi non siete persuaso dei miei consigli. Scommetto che appena me ne sono andato, voi tornate alla carica con Pamela.

Binning: Ma per piacere! Certo che stimo i vostri consigli! Anzi, li stimo, li apprezzo e li gradisco.

Arthur: Se così fosse, non rifiutereste di venire con me in campagna.

Binning: Ma vi ho detto che non posso lasciare Londra per otto giorni.

Arthur: Benissimo. Allora venite solo per tre giorni.

Binning: Tre giorni? Dove?

Arthur: Nella mia tenuta nel Berkshire. Ci sarà anche una mia cugina, che è tornata di recente dal Portogallo.

Binning: Ma sono di umore malinconico. Rovinerei l'allegria per il ritorno di vostra cugina.

Arthur: Non preoccupatevi. Mia cugina saprà come farvi passare la malinconia.

Binning: Quindi non posso rifiutare?

Arthur: Nemmeno se mi pregate in ginocchio.

Binning (*sospira*): E va bene. Se le cose stanno così, per non essere maleducato nei confronti di vostra cugina, verrò.

Arthur: Benissimo. Passo a prendervi tra due ore con la mia carrozza.

Binning: No, aspettate un momento! Perché così presto?

Arthur: Abbiamo due ore di tempo.

Binning: E' troppo poco.

Arthur: Che cosa avete da fare?

Binning: Ma … beh, per esempio devo dare le istruzioni a Longman e alla signora Jervis su come regolarsi durante la mia assenza.

Arthur: La vostra casa è ben regolata e sono sicuro che Longman e la signora Jervis sapranno bene cosa fare. Tre giorni di assenza non sono la fine del mondo.

Binning: Scusate, ma per quello che mi sembra di capire, voi temete che io non riesca a staccarmi da Pamela.

Arthur: Sentite, se continuate a trovare pretesti per non venire, mi darete motivo di sospettarlo.

Binning: Ci mancherebbe altro! Verrò con voi.

Arthur: Perfetto. Allora vado a sbrigare un paio di commissioni e tornerò qui tra due ore.

Binning: Benissimo.

Arthur: A più tardi.

Binning (*con aria addolorata*): Sì, a più tardi. (*Arthur esce; Binning assume un'espressione sofferente, poi si riscuote e chiama*) Longman?

SCENA III

Longman e detto.

Longman: Signore?

Binning: Non vado a Elmbridge.

Longman: Bene, signore.

Binning: Fammi preparare per dopo pranzo un abito da viaggio.

Longman: Partite oggi, signore?

Binning: Sì.

Longman: Dunque devo far preparare il bagaglio per andare a Elmbridge?

Binning: Sei sordo? Ti ho detto che non ci vado.

Longman: Ma se avete detto che partite! Poco fa avete detto che andate a Elmbridge. Vi ho sentito distintamente. (*indica il pubblico*) Anche questi signori hanno sentito ...

Binning: (*alterato*) Parto sì, parto, ma non vado a Elmbridge.

Longman: Come volete, signore.

Binning: Che ha detto Lady Davers quando se ne è andata?

Longman: Che vuole assolutamente avere Pamela. Si è espressa in termini molto forti, se posso permettermi, signore.

Binning: Non l'avrà. Giuro su quello che ho di più caro, non l'avrà.

Longman: Dunque resterà qui?

Binning: La troverò un marito.

Longman: Capisco. E, perdonatemi signore, lo avete già trovato?

Binning: Non ancora. Perché, hai forse qualche buon partito da proporre a Pamela?

Longman: L'avrei, ma ...

Binning: Ma?

Longman: Domando perdono, signore. Penso che Pamela non disprezzerà un uomo che già lavora con lei ...

Binning: Ah! Saresti interessato tu a sposarla?

Longman: E perché no, signore? Voi mi conoscete, sapete che sono una persona a posto.

Binning (*da sé, al pubblico*): Maledizione! Longman mi è rivale!

Longman: Ho un piccolo patrimonio da parte, signore. Sarà tutto a disposizione di Pamela, ovviamente.

Binning (*da sé, al pubblico, senza ascoltare Longman*): Però … ma sì, certo! Se sposa Longman Pamela non andrà via, ma resterà qui! (*a Goldoni*) Bravo maestro. Geniale!

Longman: Signore, ecco … non mi vergogno a dirvi che sono innamorato di Pamela, e ora che mi avete detto che volete darle marito, vi prego, datemi la gioia di poterla sposare.

Binning (*da sé, al pubblico, senza ascoltare Longman*): Un momento, un momento. E io dovrei sopportare che un mio servitore, in casa mia, se la spassi con Pamela? Con Pamela?! Davanti ai miei occhi? Ma nemmeno per sogno. (*a Goldoni*) Maestro, ma che avete combinato?

Longman: Che ne dite, signore?

Binning: (*a Longman, furente*) No!

Longman (*stupito*): Signore?

Binning (*alterato*): No, ho detto! Tu sei pazzo. Se soltanto ti azzardi a guardare Pamela, ti uccido con le mie mani.

Longman (*stupito*): Ma io non capisco, signore …

Benning: Fila! Vai a farmi preparare l'abito da viaggio! Vai! Vai!

Longman: Sì signore, subito (*esce velocemente*)

Binning (*al pubblico*): Ma vi sembra possibile? Longman che vuole sposare Pamela? Questo mi vuole fare morire! Basta, basta! Diamoci una calmata, sarà meglio. (*a Goldoni*) Bravo, maestro, bravo davvero! Mi avete cacciato proprio in un bel pasticcio. Ma adesso sistemo io la faccenda. (*al pubblico*) Per prima cosa chiamo la signora Jervis e le dico di trovare subito un marito per Pamela, poi parto con Lord Arthur e torno a Londra solo quando mi diranno che la questione di Pamela è sistemata. Perfetto. Sì, e poi mi ammazzo, perché tanto non riuscirei a sopportare la cosa. Però almeno Lord Arthur sarà contento perché avrò fatto prevalere la ragione. Che bravo che sono, vero? (*a Goldoni, in tono ironico*) Grazie, maestro, grazie! Avete fatto proprio un capolavoro. (*chiama fuori scena*) Signora Jervis?

SCENA IV

Signora Jervis e detto.

Jervis: Mi avete chiamato?

Binning: Dov'è Pamela?

Jervis: E' nella sua camera che piange, sospira e trema.

Binning: Eh, addirittura! Trema! Di che cosa ha paura?

Jervis: Di voi, che siete peggio di un indemoniato.

Binning: Ma per favore! Le ho fatto qualche torto?

Jervis: Voi non vi rendete conto. Quando siete in collera, fate paura a mezzo mondo.

Binning: Lasciamo perdere. Dite a Pamela che venga qui.

Jervis: Ma che cosa volete da quella povera ragazza?

Binning: Le voglio parlare.

Jervis: Solo questo?

Binning: Solo questo.

Jervis: Posso fidarmi?

Binning: L'onestà di Pamela merita ogni rispetto.

Jervis: Mah! Vedremo. Ora la faccio venire. (*si allontana un poco, poi torna indietro*) Un momento. Non vorrei che vedendo Pamela, vi dimenticaste la vostra promessa.

Binning: Jervis, allora! Non mi stancate. O Pamela viene qui, o vado io da lei.

Jervis: No, no. La faccio venire qui. (*esce*)

Binning (*al pubblico, con un'espressione sciocca e beata*): Dio mio! Tra poco rivedrò la mia Pamela! Che emozione! Sono tutto agitato! Devo restare calmo. Calmo. Sono pronto. Ecco, sta arrivando.

SCENA V

Jervis conducendo Pamela per la mano, che viene col capo chino, tremando, e detto.

Jervis (*piano a Pamela*): State tranquilla. Ha promesso di non farvi del male.

Pamela (*piano a Jervis*): L'ha promesso? (*Binning, voltando le spalle, la guarda da lontano tentando di non farsi notare*)

Jervis (*piano a Pamela*): Sì, sì. L'ha promesso.

Pamela (*piano a Jervis*): Speriamo che mantenga la sua promessa allora. (*Pamela e Jervis si avvicinano a Binning*)

Jervis: Signore.

Binning: (*si volta*) Pamela. (*Pamela, con gli occhi bassi, non risponde*) Pamela, tu dunque mi odi.

Pamela: No, signore, io non vi odio.

Binning: Tu mi vorresti veder morire.

Pamela: Piuttosto morirei io per voi.

Binning: Mi ami, dunque?

Pamela: Vi amo, come una serva deve amare il proprio padrone. (*si volta verso Goldoni, facendo dei gesti per far capire che le sembra eccessivo; Goldoni le fa segno di andare avanti*)

Binning: Ecco, brava. Ammiro la tua bontà. Meriti che io la ricompensi.

Pamela: Signore, io non merito nulla.

Binning: No, no. La tua bellezza è stata creata dal cielo per rendere felice qualche fortunato mortale. (*rimane pensoso, coprendosi il viso con le mani e intanto guarda di nascosto Pamela per vedere l'effetto delle sue parole*)

Pamela (*piano a Jervis*): Non capisco bene il senso di queste parole.

Jervis (*piano a Pamela*): Secondo me, si è fatto delle strane idee su di voi.

Pamela (*piano a Jervis*): Ci deve solo provare!

Binning (*imbarazzato*): Senti, Pamela, che mi dici del matrimonio?

Pamela: Del matrimonio? Beh, non so. Non ci ho mai pensato. (*piano a Jervis*) Ma che sta dicendo?

Jervis (*piano a Pamela*): Non ne ho idea. Magari parla di se stesso.

Pamela (*piano a Jervis*): Ne dubito.

Binning (*imbarazzato*): Vedi, non va bene che tu sia la cameriera di un padrone che non ha moglie.

Pamela: Questo è verissimo.

Binning: Lady Davers … (*si volta verso il pubblico*) ovvero …

Jervis: … vostra sorella. Lo sanno già. Andate avanti.

Binning: Dicevo, mia sorella è una pazza furiosa. Non voglio quindi che tu vada con lei. Assolutamente.

Pamela: Come volete.

Binning (*imbarazzato*): Insomma, Pamela, tu non sei nata per servire.

Pamela (*piano a Jervis*): Ma cosa sta dicendo?

Jervis (*piano a Pamela*): Io un'idea ce l'avrei.

Pamela (*piano a Jervis*): Anch'io. Ma non credo proprio che sia la stessa cosa che pensa lui.

Binning (*con imbarazzo, riesce finalmente a dire quello che aveva in mente*): Insomma, ho deciso di maritarti.

Jervis (*soddisfatta, piano a Pamela*): Visto? Io spero che diventiate presto la mia padrona.

Pamela (*piano a Jervis*): Per favore, non dite così.

Binning: Dimmi, vorresti prendere marito?

Pamela: Signore ...

Jervis (*piano a Pamela*): Forza, ditegli di sì.

Binning: Rispondimi tranquillamente.

Pamela: Come volete voi, signore.

Binning (*al pubblico, tra sé*): Ma questa è proprio crudele! Non gliene importa niente di lasciarmi!

Pamela (*piano a Jervis*): Guardate com'è confuso!

Jervis (*piano a Pamela*): E ci credo! E' un passo importante per lui.

Binning (*irritato*): Sposati, ingrata, e sparisci! Vattene via!

Pamela: Ma signore …

Jervis (*a Pamela*): Io non lo capisco.

Binning (*a Pamela*): Dimmi. Sai già chi sposare, vero?

Pamela: Ma signore, ho detto che non ci ho mai pensato.

Binning: Ah sì? E come mai hai accettato subito quando ti ho detto che ti avrei maritata?

Pamela: Ho solo detto che voi potete disporre di me come volete.

Binning: Eh già. Posso disporre di te per darti in moglie a qualcun altro, e non posso disporre di te per farti mia?

Pamela: Eh no, signore! Di me potete disporre, va bene, ma non potete approfittare della mia onestà. (*piano a Jervis*) Avete visto? Bel risultato!

Jervis (*piano a Pamela*): Sono mortificata.

Binning: Basta così. Vuoi mantenere la tua onestà? Va bene. Jervis, voi che le volete bene, trovate qualcuno che la sposi.

Jervis: E la dote? (*Goldoni si agita e indica con le dita "due" verso Binning*)

Binning (*irritato, a Goldoni*): Sì, sì, lo so! (*a Jervis*) Le darò duemila ghinee.

Jervis (*a Pamela*): Tranquilla. Con questa cifra farete un ottimo matrimonio.

Pamela: Signore, per carità, posso parlarvi liberamente?

Binning: Parla.

Pamela: Non vorrei farvi torto, signore.

Binning (*con dolcezza*): Va bene. Vuoi forse dirmi che vuoi restare qui con me?

Pamela: No, perché questo non andrebbe bene, né per voi né per me.

Binning: Già. Quindi intendi dire che ti dispiacerebbe lasciarmi.

Jervis (*al pubblico, da sé*): Ma guardatelo! Comincia a riscaldarsi!

Pamela: No, signore. Se compio il mio dovere non può dispiacermi.

Binning (*stravolto, al pubblico, da sé*): Io non ce la faccio più! Se non muoio è un miracolo!

Pamela: Signore, fatemi una cortesia, vi prego! Rimandatemi da mia madre.

Binning: In campagna?

Pamela: Sì, signore. In campagna. Dove potrò essere tranquilla. E anche voi lo sarete. (*Binning pensa, camminando avanti e indietro, mentre Jervis e Pamela lo guardano in attesa della sua risposta*)

Binning: E va bene. Voglio che tu sia contenta. Tornerai da tua madre.

Pamela: Ah, signore, grazie! Il cielo ve ne renderà merito.

Binning: E per quanto riguarda la dote … (*Goldoni fa segno "due" con le dita; Binning si rivolge seccato a Goldoni*) Sì, sì, ho capito! Lo so! (*a Pamela*) Le duemila ghinee che avrei dato a tuo marito, le darò a tua madre.

Pamela: Signore, la vostra generosità mi commuove! (*comincia a piangere sommessamente*)

Binning (*appassionato, con una voce che contraddice quello che sta dicendo*) Domani ... ecco, sì ... domani … te ne andrai.

Jervis: Così presto?

Binning (*seccato*): Sì, domani. Cosa c'entrate, voi? Sì, andrà domani.

Jervis: Ma come? Con chi?

Binning: Oh, basta! Accompagnatela voi.

Jervis: Io?

Binning: Sì, voi.

Jervis: Ma così, subito, senza prima ...

Binning: Basta altrimenti vi strozzo! Capito?

Jervis (*al pubblico, da sé*): Ma è pazzo furioso!

Pamela: Mia madre sarà felicissima di rivedermi.

Binning: Va bene, va bene. La cosa è fatta, allora. (*a Jervis*) Sentite, tra poco devo partire. Preparatemi della biancheria per tre giorni.

Jervis: Tra poco andate via?

Binning: Sì, non avete sentito? Siete diventata sorda?

Jervis: No, no. Benissimo.

Pamela: Signore, voi partite tra poco e io partirò domani. Non avrò più la fortuna di rivedervi.

Binning: Sarai contenta.

Pamela: Oh no, signore! Permettetemi di baciarvi la mano.

Binning: Baciarmi la mano? A me? (*si agita e pensa per un momento*) E va bene. Tieni. (*porge la mano a Pamela*)

Pamela (*gli prende la mano e parla con voce lacrimosa*): Il cielo vi renda merito per tutto il bene che fatto mi avete. Vi chieggo perdono … (*si volta verso Goldoni, con aria sorpresa e voce normale*) Maestro, "vi chieggo perdono"? Andiamo!

Goldoni: Va bene, va bene. "Vi chiedo perdono".

Pamela: Siete troppo gentile. Non è il caso che vi scusiate.

Goldoni: Ma no! Voglio dire: sostituite "vi chieggo perdono" con "vi chiedo perdono". E andate avanti, per favore, non interrompete il ritmo della scena!

Pamela: Uh, come siete permaloso! (*a Jervis e a Binning*) Forza, riprendiamo. (*torna verso Binning e riprende a parlare con voce lacrimosa*) Vi chiedo perdono se vi ho dato qualche dispiacere. (*gli bacia la mano piangendo e la bagna con le lacrime*)

Binning (*mostra la sua confusione, poi sente la mano bagnata*): Ma Pamela! Mi hai bagnato la mano.

Pamela: Perdonatemi. Sarà stata qualche lacrima caduta senza che me ne fossi accorta.

Binning: Asciugami la mano. (*Pamela con il grembiule asciuga la mano a Binning*) Pamela, come puoi lasciarmi?

Pamela: Veramente, signore, siete voi che mi mandate via.

Binning: (*con dolcezza*) Vuoi restare?

Pamela: Ah no, vi prego! Lasciate che me ne vada.

Binning (*seccato*): Lo vedi? Lo vedi, eh? Sei tu sei che te ne vuoi andare, non sono io che ti mando via!

Jervis (*a parte, al pubblico*): Ma li sentite? Sono pazzi furiosi tutti e due!

SCENA VI

Longman e detti.

Longman: Signore.

Binning (*a bassa voce*): Eccolo, il maledetto! (*con voce normale*) Che cosa vuoi?

Longman: C'è Lord Arthur.

Binning: Digli che vada … (*Longman fa per uscire*) No, fermati! Dove vai? (*pensa un poco*) Fallo entrare.

Longman: Sì, signore. (*esce*)

Jervis: Noi ce ne andiamo.

Binning: Ma sì, andate, andate.

Jervis: Pamela, andiamo. (*Pamela fa una riverenza a Binning, ma non si muove*)

Binning (*a Pamela*): Te ne vai senza dirmi nulla?

Pamela: Non so che dire, signore.

Binning: Non mi vedrai più.

Pamela: Pazienza.

Binning: Non mi baci la mano?

Pamela: Prima l'ho fatto e ve l'ho bagnata di lacrime.

Binning (*irritato*): Va bene. Vai, vai, forza, esci! Vai! (*Pamela lo guarda sorpreso e poi esce di corsa; Binning si allontana dall'altra parte e si gira per non guardarla; Jervis si avvia per seguire Pamela e prima di uscire si ferma e si rivolge al pubblico*)

Jervis: Questi due sono cotti marci e spolpati. (*esce*)

Binning (*si volta con cautela per vedere se Pamela è uscita; quando vede che non c'è più nessuno, si mette in posa e parla in tono tragico*): Dio mio! Vorrei morire, vorrei!

SCENA VII

Lord Arthur e detto.

Arthur: Caro Lord Binning, eccomi a voi.

Binning: Ma non dovevamo vederci tra due ore?

Arthur: Avete ragione. Ma vedete, mia cugina mi ha fatto avere un biglietto nel quale mi prega di essere in villa prima di pranzo, in modo che si possa andare a tavola con lei. Credetemi, vale la pena di accettare e quindi vi propongo di partire subito. Che ne dite?

Binning: Beh, mi sembra che sia un po' tardi per andare a pranzo nel Berkshire.

Arthur: Ma no! In poco più di un'ora e mezza ci siamo. Forza, non mi dite di no. Farete conoscenza in anticipo con mia cugina. Ne vale la pena, vi dico.

Binning (*incerto*): Ma non so che dire ...

Arthur: Forza, non possiamo tardare.

Binning: Andate, allora.

Arthur (*in tono di rimprovero*): Avevate promesso di venire con me.

Binning: Non ho promesso di venire subito.

Arthur: Ma andiamo! Che problemi avete ad anticipare la partenza?

Binning: Per esempio devo cambiare il vestito, mettere qualcosa di più adatto alla campagna.

Arthur (*al pubblico, a parte*): Io l'ho capito: questo, se rivede Pamela, non parte più. (*a Binning*) Ma no, credetemi, l'abito che indossate andrà benissimo anche in campagna.

Binning: Sì, non lo nego, ma io vedete ...

Arthur: Forza, la carrozza ci aspetta.

Binning: Ma santo cielo, lasciatemi pensare un momento.

Arthur: Pensate, ma fate alla svelta.

Binning (*chiama*): Jervis.

Arthur: Ma cosa avete ancora da dirle? Sarete di ritorno fra tre giorni.

Binning (*senza ascoltarlo chiama più forte*) Jervis!

SCENA VIII

Signora Jervis e detti.

Jervis: Signore.

Binning: Sentite. (*la tira in disparte, mentre Arthur resta in un angolo, con aria rassegnata*) Io parto e torno fra tre giorni. Vi raccomando Pamela.

Jervis: Non la devo accompagnare da sua madre?

Binning: Ma nemmeno per sogno! Ci andrà quando torno.

Jervis: Ma lei ci vuole andare domani. Gliel'avete detto voi.

Binning: Giuro, che se la lasciate partire, quando torno vi strozzo.

Jervis: Quindi devo ...

Binning: Mi avete capito.

Jervis: Sì, ma allora ...

Binning (*adirato*): Via! Andate via.

Jervis: Come volete! (*al pubblico, a parte*) E' pazzo, è completamente pazzo! (*esce*)

Arthur (*vedendo che Jervis se ne è andata, si avvicina a Binning*): Dunque?

Binning: Andiamo.

Arthur: Siete sicuro di voler partire adesso?

Binning: Sicurissimo.

Arthur: Bravo.

Binning (*chiama*) Jervis. (*Arthur sospira e si allontana*)

Jervis (*sulla porta, senza entrare completamente in scena, con un sospiro*) Eccomi. Che c'è?

Binning: Se Pamela parte, povera voi. (*esce con Arthur*)

Jervis (*entra in scena e si rivolge al pubblico*): Cosa vi ho detto? E' completamente pazzo. (*chiama fuori scena*) Pamela, venite. Venite, vi dico, che se n'è andato.

SCENA IX

Pamela sulla porta, e Signora Jervis.

Pamela: (*entra in scena*) Dove è andato?

Jervis: Non lo so, ma tornerà fra tre giorni.

Pamela: (*sospira*) Ah! Non lo vedrò più.

Jervis: Oh sì, lo vedrete, lo vedrete.

Pamela: Quando? Se domattina parto?

Jervis: Domattina non partirete più.

Pamela (*sospirando*): Ma se lo ha ordinato il padrone.

Jervis: Il padrone, dopo, ha mi ha detto di non lasciarvi partire prima del suo ritorno.

Pamela (*con tenerezza*): Davvero? Ha detto di non partire prima del suo ritorno?

Jervis: Sì, che ne dite? Non è volubile?

Pamela (*teneramente*): Oh, ma lui è il padrone, può decidere quello che vuole.

Jervis (*al pubblico*): Ma la sentite? (*a Pamela*) Pamela, sarà meglio che andiamo.

Pamela: Ma dove?

Jervis: Nei camerini. E' finito il primo atto. (*si rivolge a Goldoni e si avvia verso di lui*): Maestro, cosa fate ancora lì? Non avete sentito? Il primo atto è finito. Andiamo, forza. (*lo prende per un braccio ed escono mentre si chiude il sipario e le luci sfumano*)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO

Si alzano le luci sul sipario chiuso. Il sipario si scosta ed entra Goldoni, con il copione sottobraccio. Si inchina, apre il copione e comincia a leggere.

Goldoni (*legge*): L'autore a chi legge. Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della *Pamela* da un graziosissimo romanzo inglese che porta in fronte lo stesso nome, e chi ha letto tal romanzo vedrà sin dove ho seguitata la traccia del romanziere e dove ho lavorato con invenzione la favola. Il premio della virtù è l'oggetto dell'autore inglese; a me piacque assaissimo … (*spunta da dietro Goldoni, attraverso il sipario, una mano femminile che gli batte sulla spalla; Goldoni la ignora e continua a leggere*) … una tal mira, immaginando una peripezia … (*la mano scuote la spalla di Goldoni che si ferma e la guarda; la mano gli fa cenno di andare nell'angolo del suggeritore; Goldoni si rivolge alla mano*) Devo proprio? (*la mano fa nuovamente cenno di andare; Goldoni sospira*) Ma non ho ancora finito di leggere l'introduzione! (*la mano, con un gesto seccato, punta il dito verso la sedia del suggeritore; Goldoni sospira ancora*) E va bene. (*va a sedersi; la mano sparisce; quando Goldoni è seduto si rivolge verso il fondo della sala per chiamare i tecnici*) Sipario! (*il sipario si apre*)

SCENA I

Pamela e Jervis, sedute sul divano a cucire e Longman.

Longman: Signora Jervis.

Jervis: Che c'è?

Longman: E' tornata Lady Davers.

Jervis: Ma guarda! E il padrone è partito da circa un'ora. Bene. Dite quindi a Lady Davers che suo fratello non c'è.

Longman: Gliel'ho detto, ma lei ha voluto entrare egualmente.

Jervis: E' sola?

Longman: No, è con sir Arnold, suo nipote.

Pamela: Andiamocene.

Jervis: Di che avete paura?

Pamela: Il nipote di Lady Davers non mi piace per niente.

Longman (si gira a guardare fuori scena): Ecco Lady Davers. (*esce*)

Pamela: Meglio che me ne vada. (*si avvia verso la camera*)

SCENA II

Lady Davers e dette.

Davers: Pamela, dove si va? (*Pamela si volta, e fa una riverenza*)

Jervis: Signora, vostro fratello è appena partito.

Davers: Lo so. Vorrà dire che resterò qui a pranzo insieme a sir Arnold.

Jervis: Ma se non c'è il padrone ...

Davers: E allora? Se non c'è avreste il coraggio di cacciarmi via?

Jervis: No signora. Permettete che vada a dare gli ordini per il pranzo.

Davers: Andate. (*Jervis esce, mentre Pamela la guarda preoccupata*) Allora, Pamela, hai deciso? Vuoi venire a stare con me?

Pamela: Io dipendo dal mio padrone, signora.

Davers: Il tuo padrone è un pazzo.

Pamela: Perdonate signora, ma una sorella non dovrebbe dire così.

Davers: Come sei presuntuosa! Vuoi forse insegnarmi a parlare?

Pamela: Vi domando perdono.

Davers: Forza, preparati a venire con me.

Pamela: Ci verrò volentieri, se il padrone darà il permesso.

Davers: Lo ha già dato.

Pamela: Sì, ma poi ha detto di no.

Davers: E tu vorresti assecondare la sua volubilità?

Pamela: Sono obbligata a obbedirlo.

Davers: Lo vedo, lo vedo, ti diverti ad obbedirlo, vero? Sei una fraschetta!

Pamela: Faccio solo il mio dovere.

Davers: Il tuo dovere è quello di comportarti da donna onorata.

Pamela: Lo sono.

Davers: Non lo sei. Sei una fraschetta.

Pamela (*cammina a grandi passi verso Goldoni, irritata*): Sentite maestro, va bene tutto, ma fraschetta no! Nel primo atto suo fratello … *(indica Davers*) … mi ha detto "fraschetta" e pazienza. Adesso anche lei! Eh no!

Davers (*si avvicina*): Ma cosa c'entro io? L'ho detto solo perché è scritto nel copione.

Pamela: Lo so. Ma io non sono una fraschetta. Ho la mia reputazione da difendere. (*si mette a braccia conserte di fronte a Goldoni*) Allora?

Goldoni: Allora cosa?

Pamela: Cosa mettiamo al posto di "fraschetta"?

Goldoni: Ma non lo so. Ci devo pensare.

Pamela: Pensate alla svelta, il pubblico sta aspettando e non è bello farlo attendere.

Goldoni: Ma che ne so, io? "Sfacciata" va bene?

Pamela: Sfacciata? (*guarda perplessa Davers, che la guarda altrettanto perplessa; entrambe fanno una smorfia, come per dire "Vabbè, in mancanza di meglio …"*) E mettiamo "sfacciata", allora.

Goldoni (*corregge il copione*): Come volete voi.

Pamela: Troppo buono. (*torna in posizione insieme a Davers e parla senza farsi sentire da Goldoni*): Mah. E dicono che sia un grande autore. A me non pare. Riprendiamo. (*si rimettono in posizione*)

Davers: Il tuo dovere è quello di comportarti da donna onorata.

Pamela: Lo sono.

Davers: Non lo sei. Sei una sfacciata.

Pamela: Ah sì? E perché di grazia?

Davers: Tu vuoi restare con il tuo padrone, perché ne sei innamorata.

Pamela: Ma nemmeno per sogno!

Davers: No? Allora perché non vuoi venire con me?

Pamela: Perché il padrone non vuole.

Davers: A lui ci penserò io. Tu vieni con me.

SCENA III

Sir Arnold e dette.

Arnold: Ohilà! Che fate qui con questa bella ragazza?

Davers: Perché, vi piace?

Arnold: Se mi piace? Eccome! Ah, ma questa è per caso quella Pamela di cui mi avete parlato?

Davers: Appunto.

Arnold: Ma guarda, guarda. E' ancora più bella di come me l'avete descritta. Ha due occhi che incantano.

Pamela: Lady Davers, se permettete io vado. (*tenta di andare ma viene bloccata*)

Davers: Dove vuoi andare?

Arnold (*a Pamela*): No, gioia mia, voi state qui. Lasciate che vi guardi per bene.

Davers: Arnold, lasciatela stare. E' zona di caccia riservata di mio fratello.

Arnold: Ah sì? Beh, fa niente. Una piccola incursione in una zona riservata la rende ancora più eccitante.

Davers: Se lo meriterebbe, questa sfacciata.

Arnold: Uh, come siete arrabbiata con lei. Che cosa vi ha fatto?

Davers: Mio fratello mi aveva promesso che Pamela sarebbe venuta al mio servizio, ma lei non vuole.

Arnold: Ahi, ahi, ahi! Ragazza mia, bisogna mantenere la parola. Voi dovete andare con Lady Davers.

Pamela: Ma io dipendo dal mio padrone.

Arnold: No, no, poche storie. Voi dovete fare come vi è stato detto.

Pamela: Ma se il padrone ha detto ...

Arnold: Il padrone è il fratello della padrona. Se la vedranno fra loro.

Pamela: Ma non è così, signore. Vedete ...

Arnold: Forza, basta chiacchiere. Datemi la mano e andiamo. (*allunga la mano, ma Pamela si ritrae*)

Pamela: Non ci provate!

Davers: Senti un po', cos'è questa storia, eh? Guarda che se vengo a scoprire che mio fratello ti ha detto che ti vuole sposare, giuro che ti ammazzo. Hai capito?

Arnold: Eh figuratevi, se Lord Binning è così pazzo di volerla sposare! Al massimo se la tiene in casa per divertirsi un po'.

Pamela: State attento a quello che dite! Sono una donna onorata, io!

Arnold: Brava! Evviva la signora Onorata, allora. Ehi, se siete tanto onorata, magari avrete anche dell'onore da vendere.

Pamela: Cosa volete dire?

Arnold: Volete vendere anche a me un po' del vostro onore?

Pamela: Voi non sapete nemmeno che cos'è l'onore.

Davers: Ehi! Come ti permetti di rispondere così a sir Arnold?

Pamela: Mi tratti come si deve e io parlerò diversamente.

Arnold: Lasciate perdere. Non mi offendo così facilmente. Sapete perché fa la ritrosa? Perché siete qui voi. Andate via e vedrete che farà come dico io.

Davers: Voglio che venga a stare con me.

Arnold: Verrà, verrà. Volete che vi faccia vedere come si fa a convincerla? Guardate. (*prende dalla tasca una borsa e la muove davanti a Pamela; si sentono delle monete*) Pamela, queste sono delle ghinee; se vieni via con Lady Davers, te ne regalo sei.

Pamela: Datele alle donne che siete abituato a pagare.

Davers: Che sfacciata! (*esce*)

Arnold: Oh che furore! Sei per caso una qualche principessa? Rifiuti sei ghinee? Perché? Ti sembrano poche? Tieni, vuoi tutta la borsa? (*allunga la mano verso Pamela, che però si gira e gli volta le spalle; Arnold ride*) Ah, lo sai bene che non è vero! Sarei proprio pazzo, se lo facessi. Fraschetta!

Pamela (*a Goldoni*): Anche lui! (*Goldoni le fa cenno di continuare; Pamela stizzita continua*) Come vi permettete? Lo dirò al mio padrone.

Arnold: Certo, diglielo, diglielo! Vedrai come il tuo padrone si prenderà cura di te. (*le prende una mano; Pamela si divincola*)

Pamela: Lasciatemi andare.

Arnold: Dai, vieni qui. Facciamo la pace. (*cerca di baciarla*)

Pamela (*cerca di divincolarsi*): Finitela di importunarmi.

Arnold (*ride*): Non ho ancora cominciato.

Pamela (*cerca di divincolarsi*): Signora Jervis!

Arnold (*ride*): Senti che furia!

Pamela (*cerca di divincolarsi*): Signora Jervis!

Arnold: Sei proprio una furia.

Pamela (*cerca di divincolarsi*): Signora Jervis!

SCENA IV

Signora Jervis e detti, poi Lady Davers.

Jervis: Ma che succede? (*ad Arnold, che nel frattempo ha lasciato andare Pamela*) Che cosa avete fatto a Pamela?

Arnold: Che cosa credete che le abbia fatto? Volevo solo farle una carezza.

Jervis: Ah sì? E gridava solo perché volevate farle una carezza?

Arnold: Certo. Non è una sciocca a strillare così?

Davers: E' una sfacciata. Si è comportata malissimo con me e con mio nipote.

Jervis: Mi meraviglio che sir Arnold si sia preso certe libertà.

Arnold: Ma andiamo! Adesso non si può più scherzare con una serva?

Jervis: Ma bravo! Dove avete imparato queste belle abitudini?

Arnold: Dove? Dappertutto. Ho viaggiato, io. E dappertutto ho trovato delle cameriere di spirito, capaci di intrattenere gli ospiti finché non arriva il loro padrone, senza essere fastidiose come questa qua.

Jervis: Certo che a viaggiare avete imparato qualche cosa di buono, veramente!

Davers: Insomma, basta con questi discorsi. Pamela deve venire con me.

Pamela (*piano a Jervis*): Signora Jervis, mi raccomando a voi.

Jervis (*piano a Pamela*): State tranquilla. (*a Davers*) Signora, mi spiace, ma Pamela non verrà con voi.

Davers: No? La farò trascinare a forza. (*chiama fuori scena*) Ehi, venite qui!

Jervis: Chi state chiamando?

Davers: I miei servitori. (*chiama come sopra*) Ehi, dico.

[SCENA V] *VIENE INCLUSA NELLA SCENA IV*

Davers: Dove sono i miei servitori?

Jervis: Sono in strada, signora. E' ritornato il padrone.

Jervis: Il padrone?

Jervis: Sì.

Pamela: Sia ringraziato il cielo! Come mai è tornato?

Jervis: Si è sentito male in viaggio ed è svenuto. Torno di là a vedere come sta ora. (*esce*)

Pamela: Oh sì, signora Jervis, andate ad aiutarlo.

Jervis: Eh! Pamela, mi sa che ha più bisogno di voi che di me. Vado. (*esce*)

Arnold: Pamela, perché non vai anche tu a soccorrere il tuo padrone? O forse fai la ritrosa, perché siamo qui noi?

Pamela: Signore, ora che il mio padrone è ritornato, mi fate meno timore, e vi parlerò con maggior libertà. (*comincia a parlare velocemente, senza interruzioni e senza pause, con voce neutra e monocorde*): Chi credete che io sia? Son povera, ma onorata. Se Lord Binning non vuole che vada da Lady Davers, avrà ragione di farlo. Mi avete chiamato fraschetta. Se nei vostri viaggi avete conosciuto donne di questo genere, non vuol dire che siano tutte così. Siete ancora in tempo per cambiare. E ricordate che se continuerete a insultarmi, saprò chiedere e trovare giustizia. (*esce*)

SCENA VI

Lady Davers e sir Arnold.

Arnold (*rimane fermo per qualche secondo e poi parla in tono perplesso*): Mi ha sconvolto.

Davers: Sono sconvolta anch'io, non per lei, ma per voi.

Arnold: E perché?

Davers: Perché l'avete ascoltata senza fiatare. Avreste dovuto prenderla a schiaffi.

Arnold: Non sono a casa mia. Ho osato anche troppo.

Davers: Io temo che mio fratello la voglia sposare.

Arnold: E se anche la sposa, che ve ne importa?

Davers: Cosa?! Io dovrei tollerare questo sfregio al mio sangue nobile?

Arnold: Che sfregio? Che sangue nobile? Ma che diavolo state dicendo? Io che ho viaggiato, di matrimoni di questo genere ne ho visti spesso. I parenti strillano, certo, ma poi tutto passa. Andiamo a vedere come sta vostro fratello. (*escono*)

SCENA VII

Lord Binning con il bastone da passeggio, Signora Jervis e poi Longman.

Binning: Cosa? Cosa? Cosa? Sir Arnold ha maltrattato Pamela? Lei dov'è adesso?

Jervis: Nella mia camera.

Binning: Lo sa che sono ritornato?

Jervis: Lo sa.

Binning: Adesso ci penso io a dare una lezione a sir Arnold. Lo sistemerò per bene!

Longman: Signore.

Binning: Che vuoi?

Longman: Sir Arnold vorrebbe salutarvi e vedere come state.

Binning (*alza il bastone e si avvia fuori scena, mentre Jervis e Longman, spaventati, scappano dalla parte opposta*): Ah! Benissimo! Adesso vedrà come sto!

SCENA VIII

Lord Arthur e detto.

Arthur (*entrando blocca Binning*): Lord Binning, dove state andando con quel bastone?

Binning: A spaccare la testa di una carogna.

Arthur: E chi sarebbe?

Binning: Sir Arnold.

Arthur: Che cosa vi ha fatto?

Binning: Lo saprete quando l'avrò ammazzato.

Arthur: Un momento, un momento. Non fatevi prendere dalla collera.

Binning: Non mi trattenete.

Arthur: Ma non vi lascio certo compiere una pazzia.

Binning: Che cosa? Lo volete difendere?

Arthur: Ma no! Cerco di impedirvi di commettere una sciocchezza.

Binning: Giuro che lo ammazzo con le mie mani.

Arthur: Ma insomma, posso sapere che cosa vi ha fatto?

Binning: In casa mia ha strapazzato la signora Jervis, ha insidiato Pamela e ha mancato di rispetto a me, che sono il loro padrone.

Arthur: Lord Binning, fermatevi un momento per favore. Se le cose stanno così, sir Arnold vi ha offeso e voi avete ragione di vendicarvi. Ma prima ditemi, da uomo d'onore: per caso in questo vostro furore c'entra forse la gelosia?

Binning: Non è il momento di discutere di questa cosa. Vi dico solo che quella carogna io l'ammazzo.

Arthur: Andiamo, su! Calmatevi e vedrete la situazione diversamente.

Binning: Ah! Quindi secondo voi quel disgraziato non merita di essere punito?

Arthur: Ma sì che lo merita.

Binning: Benissimo. E chi tocca quindi vendicare i miei torti?

Arthur: Tocca a Lord Binning.

Binning: Scusate, e io chi sono?

Arthur: E' questo il punto. Voi, adesso, siete solo un innamorato, che freme di gelosia. Non dovete confondere l'amore per Pamela con il rispetto per la vostra persona.

SCENA IX

Signora Jervis e detti.

Jervis: Signore.

Binning: Che volete? Dov'è sir Arnold?

Jervis: Se ne è andato.

Binning: Ah, se ne è andato, eh? Beh, lo troverò e vedrà come mi …

Jervis: Signore, sentite.

Binning: Che volete da me?

Jervis: E' arrivata la madre di Pamela.

Binning: La madre di Pamela? Che cosa vuole?

Jervis: Parlare con voi.

Binning: Non vorrà per caso portarla via con sé?

Jervis: Scusate, ma non l'avete proposto voi?

Binning: Dov'è adesso?

Jervis: Nell'altro salotto, con Pamela.

Binning: Vado a sentire cosa vuole. (*esce*)

Arthur: Ecco come una passione prende il posto di un'altra. Prima il furore, adesso l'amore.

Jervis: Già, ma che cosa possiamo fare per lui?

Arthur: Ben poco, temo.

Jervis: Cosa gli è successo in viaggio? So che è svenuto, ma non ha voluto dirmi nulla.

Arthur: In viaggio? Eravamo partiti da mezz'ora circa, non eravamo nemmeno usciti da Londra, altro che viaggio! Ha detto che si sentiva male, che stava per svenire e ha voluto tornare indietro.

Jervis: Ho capito tutto.

Arthur: Anch'io. E' innamorato cotto di Pamela.

Jervis: Sì, cotto e stracotto.

Arthur: Sentite, ma Pamela è una ragazza per bene?

Jervis: Senza alcun dubbio. E' onestissima.

Arthur: Allora la faccenda è grave. Andiamo a vedere che cosa si può fare. (*escono*)

SCENA X

Pamela e la signora Andrews, sua madre.

Pamela: Cosa vuol dire, "ci sono cose che ancora non sai"? Ditemele, che sono curiosa.

Andrews: Ma sì, ma sì, un attimo di pazienza. Tutta tuo padre, pover'uomo. Intanto dobbiamo risolvere la questione della tua presenza qui, in casa di Lord Binning. Ora che è morta sua madre, non va bene che tu resti con un padrone che non ha moglie. Quindi deggio ricondurti al nostro rustico albergo. (*si ferma, guarda Pamela che la guarda perplessa, poi entrambi guardano Goldoni, che le osserva stupito*)

Goldoni: Beh, che c'è? Perché non andate avanti?

Andrews: Maestro, scusate, va bene che sono entrata solo adesso, ma io dovrei proprio dire "deggio ricondurti al nostro rustico albergo"?

Goldoni: Così c'è scritto nel copione.

Andrews: Ho capito. Ma vi rendete conto di quello che avete scritto? E poi, abbiate pazienza, scusate. Io ho fatto l'accademia, ho una formazione completa come attrice, ho lavorato anche con Giorgio …

Goldoni: Va bene, va bene. Non fatela tanto lunga, che stiamo per finire. Che cosa volete dire al posto di quella battuta?

Andrews: Ma non so … qualcosa di più adatto … di più moderno … "deggio ricondurti al nostro rustico albergo"! Sa di muffa … di stantio …

Goldoni: Ma è un linguaggio classico.

Andrews: Sarà. E poi, scusate: "rustico albergo". Ma non è per caso che qualcuno poi pensa che io sia la Locandiera? Sapete com'è il pubblico, no? Si fa alla svelta fare confusione. Insomma, io sono piuttosto conosciuta, non vorrei mai … mi capite? Giorgio, per esempio, non avrebbe mai fatto …

Goldoni: Sentite, lasciate perdere questo Giorgio che non so nemmeno chi sia. Cambiate la battuta come volete voi e andate al diavolo! Ma andate avanti, per favore!

Andrews (*ironica*): Troppo gentile maestro. Grazie. (*a Pamela*) Come è permaloso, mamma mia! Giorgio lo diceva sempre. Eh, quanta pazienza ci vuole con gli autori! Beh, riprendiamo prima che

si arrabbi di nuovo. (*torna in posizione e riprende il dialogo con Pamela*) Ora che è morta sua madre, non va bene che tu resti con un padrone che non ha moglie. Credo quindi che sia meglio che tu torni a vivere con noi.

SCENA XI

Lord Binning e detti.

Binning: Signora Andrews.

Andrews: Signore.

Binning: Signora Andrews, vi stavo cercando. Siete venuta per salutare vostra figlia?

Andrews: Per salutarla e per riportarla a casa nostra.

Binning: Su questo dobbiamo discutere. Perché volete riprendere Pamela?

Andrews: Ho necessità del suo aiuto. Come vedete sono assai vecchia e ... (*a Goldoni*) No, scusate, io questa non la dico! Assai vecchia chi? Ma per piacere! (*Goldoni sbuffa e fa segno di andare avanti*)

Binning: Pamela, lasciaci soli.

Pamela: Come volete. (*esce*)

SCENA XII

Lord Binning e Andrews.

Binning: Sedetevi, prego.

Andrews: Grazie.

Binning: Signora, per cortesia ditemi qual è la vera ragione che vi spinge a voler riportare Pamela a casa.

Andrews: Signore, ve lo dirò francamente. Mi sta a cuore la sua onestà.

Binning: Pensate che qui non sia sicura?

Andrews: Non dico questo. Però non sta bene che resti con voi. Non avete moglie e questo, mi capite, potrebbe alimentare pettegolezzi e chiacchiere …

Binning: Non mi curo dei pettegolezzi e delle chiacchiere. Se volete avere vicina vostra figlia trasferitevi a Londra.

Andrews: Ma che state dicendo? Con quali mezzi potrei sopravvivere a Londra, scusatemi?

Binning: Penserò io a mantenervi.

Andrews: E perché mai?

Binning: Per i meriti che ha vostra figlia.

Andrews: Non mi sembra una bella cosa vivere sui meriti di mia figlia. Sentite, posso parlarvi liberamente?

Binning: Dite.

Andrews: Non ci vuole molto a capire che voi siete invaghito di mia figlia.

Binning: E' vero, signora Andrews. Non posso vivere senza di lei.

Andrews: Quanta esagerazione!

Binning: No, signora. Esito a dichiararmi apertamente solo perché io sono nobile e Pamela non lo è. E voi capite benissimo che …

Andrews (*ironica*): Ah, è per questo, dunque. Quindi, se Pamela fosse nobile, non esitereste a sposarla, giusto?

Binning: Lo farei oggi stesso.

Andrews: Eh che fretta! Ve ne pentireste, temo. Una ragazza povera, anche se fosse nobile, non la considerereste degna di voi.

Binning: Vi sbagliate. Io non sono interessato a nessuna dote.

Andrews: Dunque se Pamela è povera non vi crea problemi?

Binning: Di nessun genere. (*Andrews rimane pensosa per qualche istante*) Perché non parlate più?

Andrews: Lord Binning, vi devo fare una confidenza. E' qualcosa che di molto riservato, che nemmeno Pamela conosce. Mi affido a voi.

Binning: Diamine! Parlate liberamente, vi prego.

Andrews: Vedete, Andrews non è il nome della nostra famiglia. In realtà … mio marito era … era il conte di Galloway.

Binning: Il conte di Galloway? Un nobile scozzese?

Andrews: Sì, signore. Trent'anni fa lui e altri nobili si erano ribellati al dominio inglese in Scozia e fuggirono all'estero. Mio marito ed io, sotto il nome di Andrews, trovammo rifugio a Guildford, vicino alla vostra tenuta di Elmbridge.

Binning (*al pubblico*): Guildford è un villaggio vicino alla nostra tenuta di Elmbridge.

Andrews (*con aria di rimprovero*): L'ho appena detto, Lord Binning. Ma mi state ascoltando?

Binning: Scusate.

Andrews: Fu vostra madre a chiedere a mio marito e a me di affidarle Pamela come cameriera, qualche anno fa. Figuratevi quanto mi ha pesato lasciarla andare.

Billing: Vi capisco.

Andrews: Purtroppo, come sapete, mio marito è mancato da due anni, ma qualche giorno fa ho avuto notizia di un decreto reale di perdono che ci consentirebbe di riprendere il nostro vero nome (*prende dalla tasca del vestito delle carte, che porge a Binning*) Ecco, vedete. Questi sono i documenti che contengono la patente di nobiltà del conte di Galloway. (*passa le carte a Binning che le esamina rapidamente e le riconsegna ad Andrews*) Teneteli, teneteli pure, vi prego.

Binning: Non c'è bisogno. Venite. Dobbiamo dare la bella notizia a Pamela. (*si avviano per uscire; Andrews si ferma e guarda Goldoni*)

Andrews (*a Goldoni, irritata*): Sentite, voi. (*Goldoni la guarda sorpreso*) C'era poco movimento in questa scena. Non potevate renderla più vivace? E' il vostro mestiere, no? Ci sono io in scena, non posso essere così moscia. E poi: risolvere tutto con una rivelazione così banale, andiamo! Scoprire che Pamela è nobile non è un'idea originalissima, credetemi. Oltretutto nel romanzo non va a finire così. Si sposano e basta. Io l'ho letto.

Goldoni (*si alza*): Ma signora! A me invece sembrava che gli italiani avrebbero trovato sconveniente vedere un nobile che sposa la sua cameriera, anche se onesta e virtuosa. Io non disapprovo quello che gli inglesi non condannano, per carità, ma penso che in teatro debba prevalere la morale comune. Quindi mi sono permesso di introdurre questa modifica e spero che gli spettatori mi vorranno perdonare, anche se a voi non piace. (*torna a sedersi*)

Andrews (*sospira*): Mah! Sarà come dite voi. (*indica il pubblico*) Giudicheranno loro, comunque. (*sospira e si rivolge a Binning*) Eh, aveva proprio ragione Giorgio! Lo diceva sempre che lui … (*indica con la testa Goldoni*) … era un borghese conformista, timoroso delle novità. E' evidente. Pazienza. Su, forza, andiamo. (*prende per un braccio Binning e i due escono discutendo; si capisce che Binning sta dicendo ad Andrews che non può trattare così Goldoni*)

SCENA XIII

Pamela in abito da viaggio, con cintura, e Jervis.

Jervis: Non volete passare a salutare il padrone?

Pamela: No, sarà meglio che me ne vada senza vederlo.

Jervis: Dunque avete deciso? Partite?

Pamela: Certo. Mia madre è venuta apposta a prendermi.

SCENA XIV

Lord Binning e dette.

Binning: Ah, Pamela, eccoti! Ti stavo cercando di là e tu invece sei qua.

Pamela: Per forza. La scena è solo questa. Altrimenti come faremmo? Sarebbe impossibile andare avanti, no?

Binning (*imbarazzato, tossisce*): Ehm, certo … appunto. (*si riprende e la guarda*) Dunque. Dove vai con questo abito succinto? (*si ferma, guarda Pamela perplesso e poi guarda Goldoni*) No,

maestro, scusate, ma dove vivete? (*indica il vestito di Pamela*) Abito succinto questo? Ma non vedete oggi come va in giro certa gente?

Goldoni: Ma no. "Succinto", dal latino "sub cintus", stretto in vita con una cintura.

Binning (*fa una smorfia e si gira verso Pamela*): Ah, però! Hai capito? (*a Goldoni*) Grazie maestro. (*a Pamela*) Dove vai con questo abito stretto in vita con una cintura? (*sottolinea "stretto in vita con una cintura"*)

Pamela: Torno a Guildford.

Binning: Capisco. E quando si parte?

Pamela: Stasera.

Binning: Non sarebbe meglio partire adesso?

Pamela: Attendo mia madre.

Binning: Ora arriva, abbi pazienza.

Pamela (*piano a Jervis*): Vedete? Non mi può più sopportare.

Jervis (*piano a Pamela*): Questa è una cosa strana, però.

Binning: Jervis, andate a preparate l'appartamento degli ospiti: serve per la donna che sarà la mia sposa.

Jervis: Per quando, signore?

Binning: Per questa sera.

Pamela (*piano a Jervis*): Ora capisco perché vuole che parta subito.

Jervis (*freddamente*): Avete deciso rapidamente, vedo.

Binning: Sì, fate in modo da sistemare l'appartamento nelle condizioni migliori.

Pamela (*piano a Jervis*): Io mi sento morire.

Jervis (*freddamente*): Signore, perdonate l'ardire. Posso sapere chi è la sposa?

Binning: Certo. E' la figlia del conte di Galloway. (*Pamela comincia a piangere*) Che hai da piangere, Pamela?

Pamela: Piango per la gioia di vedervi contento.

Jervis: E come si chiama di nome?

Binning: Come siete curiosa! Lo saprete a suo tempo. Adesso andate a preparare l'appartamento.

Jervis: Siete insopportabile.

Binning: Ho detto di andare.

Jervis: Vado. (*si avvia*)

Pamela: Signora, aspettatemi.

Binning: No, lei va e tu rimani qui.

Pamela: Perché, signore?

Binning: Oh, insomma! (*a Jervis*) Forza, sparite. (*Jervis esce*)

SCENA XV

Lord Binning e Pamela.

Binning: Allora, vuoi sapere il nome della mia sposa?

Pamela: Se volete dirmelo, lo saprò.

Binning: Si chiama ... Pamela.

Pamela: Signore, voi vi divertite a prendermi in giro.

Binning: Porgimi la mano ...

Pamela: Ma io ...

Binning: Allora? Non hai ancora capito?

Pamela: Veramente no.

Binning: Sei tu la contessa di Galloway.

Pamela: Sentite, lo scherzo è durato abbastanza. (*si avvia fuori scena*)

SCENA XVI

Andrews e detti.

Andrews: Ah, Pamela. Eccoti qua.

Pamela: Finalmente! Andiamocene subito per favore!

Andrews: Perché?

Pamela: Sono stufa di essere presa in giro da lui (*indica Binning*).

Andrews: Lord Binning?

Pamela: Certo. Chi altri?

.

Andrews: Ma tu lo sai chi è?

Pamela: Sì, lo so, è il mio padrone. Ma oramai ...

Andrews: No, Lord Binning è la persona che ti vuole sposare.

Pamela: Ma … ma … cosa state dicendo?

Andrews: Ma sì! Ascolta. (*si avvicina a Pamela, la prende in disparte e comincia a parlare sottovoce; Binning le osserva, guarda con aria dolce Pamela e le manda dei piccoli baci innamorati; ogni tanto Binning si volta verso il pubblico con gesti che vogliono dire "non è splendida?"; Andrews parla gesticolando; si vedono movimenti con spade, duelli, gole tagliate, si capisce che qualcuno è fuggito, eccetera; ogni tanto si sente Pamela che ad alta voce dice "ma no!" e Andrews risponde "Ma sì!"; finalmente le due si allontanano e Pamela arriva con aria sconvolta davanti al pubblico*)

Pamela: Ma … io … stento … a … credere …

Andrews: Credimi, ti dico! Se non altro per rispetto della mia età! (*a Goldoni*) E no, maestro! Questo è un colpo basso! (*Goldoni le fa cenno di continuare; Andrews si rivolge a Pamela, riprendendo il discorso*) Per rispetto della mia età, anche se non è elevata come qualcuno potrebbe pensare! (*si volta verso Goldoni con aria soddisfatta*)

Pamela (*con voce monocorde, senza alcuna inflessione, velocemente*): Oh Dio! Che è mai questo nuovo tremore, che mi assale le membra? Ah, che vuol dir questo gelo, che mi circonda le vene? Oimè, come dal gelo si passa al fuoco! Io mi sento ardere, io mi sento morire.

Binning (*al pubblico, con aria rapita*): Quanta passione nelle sue parole!

Pamela: Signore, vi prego, lasciatemi andare un momento nella mia camera.

Binning: Ma certo! Vai pure nella mia camera.

Andrews (*seccata*): Nella sua Lord Binning, nella sua. E se permettete, l'accompagno. Andiamo Pamela. (*escono*)

Binning (*guarda uscire Pamela con aria estasiata*): Dio mio! Come è bella! (*al pubblico*) Ma io avevo capito che doveva essere nobile. Con quel carattere, quel portamento, quel modo di fare … era evidente! (*a Goldoni*) Però anche voi, maestro, scusate. Potevate almeno avvertirmi, no? Darmi qualche indizio … invece, mi mandate qui quella vecchiaccia … che poi, detto tra noi, sì con Giorgio ci ha lavorato, è vero, ma faceva la comparsa, capite?

Goldoni: Veramente no. Ma chi è questo Giorgio? Non lo conosco.

Binning: Ve lo dico dopo. Ora cerchiamo di finire. Chi deve arrivare adesso?

SCENA XVII

Lord Arthur, e detto.

Goldoni: Lord Arthur.

Binning (*con aria ironica*): Benissimo. E magari facciamo arrivare anche Lady Davers, allora?

Goldoni: Certo, ma dopo. (*entra Lord Arthur*)

Binning: Caro Lord Arthur, venite! Vi devo dire una cosa importantissima: sposerò Pamela.

Arthur: Ma come! Dopo tutto quello che abbiamo detto? Mi state prendendo in giro.

Binning: Proprio per niente. Pamela è la figlia del conte di Galloway.

Arthur: Ma no!

Binning: Ma sì. Ascoltate. Venite qui, tanto loro … (*indica il pubblico*) … la storia la conoscono già. (*si avvicina a Lord Arthur, lo prende in disparte e comincia a parlare sottovoce; Binning parla gesticolando; si vedono movimenti con spade, duelli, gole tagliate, si capisce che qualcuno è fuggito, eccetera; ogni tanto si sente Lord Arthur che ad alta voce dice "ma no!" e Binning risponde "ma sì!"; finalmente i due si allontanano e Lord Arthur arriva con aria sconvolta davanti al pubblico*)

Arthur: Ma … io … stento … a … credere …

Binning: Credetemi. Ho le prove.

Arthur (*ancora sconvolto*): Beh, se avete le prove, direi che la vostra virtù è stata premiata.

Binning: No, no, la virtù di Pamela, che ha saputo resistere alle mie tentazioni.

Arthur: Ma anche la vostra, che ha saputo superare le vostre passioni. Bene, ora che siete contento, ve la sentite di perdonare sir Arnold?

Binning: Non mi parlate di lui.

Arthur: Andiamo! Si è pentito di avervi insultato.

Binning: Non ha insultato me, ha insultato Pamela.

SCENA XVIII

Lady Davers, e detti.

Davers: Caro Robert, immagino che siate in collera con me. Mi avete mandato a chiamare, ma spero che non l'abbiate fatto per insultarmi.

Binning: Certo che no. Vi ho chiamato per darvi un segno d'affetto.

Davers: Davvero?

Binning: Davvero. Voglio informarvi che mi sposerò presto.

Davers: Ah sì? Con chi?

Binning: Con la contessa di Galloway.

Davers: Mi fa molto piacere, Robert. Quando potrò vederla?

Binning: Prestissimo. E' già qui.

Davers: E' già qui? Presentatemela, allora.

Binning: Lord Arthur, vi prego, date voi questo piacere a Lady Davers. Andate a prendere la contessa, così conoscerete anche sua madre.

Arthur: Con piacere, caro Lord Binning. (*esce*)

Davers: Ma come! La contessa è a Londra, in casa vostra, state per sposarla e io non so nulla di tutto questo?

Binning: Beh, ora lo avete saputo, no? Credo che vi possa bastare.

Davers: Sì, sì, sono contentissima. Così almeno vi siete levato di torno quella svenevole di Pamela.

Binning: Di Pamela parlate con rispetto, chiaro?

SCENA XIX

Lord Arthur, Pamela sottobraccio a Lord Arthur e detti.

Binning: Cara sorella, ecco la donna che sto per sposare
.
Davers: Cosa? Ma sposate Pamela?

Binning: Sì, ovvero la contessa di Galloway.

Davers: Chi l'ha fatta contessa? Voi?

Binning: Vi piace scherzare, vedo. Sentite, non ho voglia di spiegarlo ancora. Lord Arthur volete farlo voi?

Arthur: Dispensatemi, vi prego.

Binning (*a Goldoni*): Voi maestro? (*Goldoni fa cenno di no con la testa; Billing si rivolge al pubblico*) Qualcuno di voi? No? Benissimo. Sorella, arrangiatevi, che vi devo dire. E' così e basta.

Arthur: Lady Davers, davvero, credete a vostro fratello. Pamela è la contessa di Galloway.

Davers (*disorientata e imbarazzata, a Pamela*): Beh, se è così … ecco … contessa, io vi chiedo scusa per le ingiurie, che, non conoscendovi, vi ho rivolto.

Pamela: Va bene, Lady Davers, vi ringrazio.

Davers: E se permettete, vi chiamo cara amica e vi stringo a me come cara cognata. (*irritata, a Goldoni*) Maestro! Va bene scusarsi, ma qui mi sembra che esageriamo. E che sviolinata è, insomma? (*Goldoni non risponde e fa segno di proseguire)* E va bene. *(ripete velocemente in modo da non far sentire distintamente la battuta; si sentono solo le parole "amica" e "cognata"; Pamela l'abbraccia in modo formale*)

Binning (*con gesto teatrale*): Adorata Pamela, eccovi la mia mano e il mio cuore. (*si volta verso Goldoni e con un gesto fa capire che la battuta gli sembra esagerata; Goldoni non risponde*)

Pamela (*veloce, monocorde e inespressiva*): Voi mi donate il cuore di uno sposo fedele, bellissimo e adorabile, un dono singolare e prezioso, dato da un uomo generoso a una povera sventurata, che in dote porta il tesoro di una sperimentata onestà.

Binning (*stravolto dalla tirata di Pamela*): Tu mi sconvolgi, Pamela. Sorella, avete sentito che profondità di sentimenti? Questa è la donna che vostro nipote ha osato insultare.

Davers: Robert, calmatevi. Se mio nipote vi ha offeso, sapete bene che è disposto a chiedervi scusa.

Arthur: Caro Lord Binning, forza, accettate le scuse di sir Arnold.

Binning: No, sentite, abbiate pazienza.

Pamela: Signore ...

Binning: Pamela, non mi devi più chiamare così.

Pamela: Caro … Robert, va bene così? (*Binning annuisce*) Ecco, permettetemi di chiedervi una grazia.

Binning: Ho capito! Tu mi vuoi chiedere di perdonare sir Arnold.

Pamela: E vostra sorella.

Binning: E va bene, lo farò, per far capire a tutti quanto ti amo.

SCENA XX

Jervis, sir Arnold e detti.

Jervis (*entra portando sottobraccio una giacca e una parrucca*): Signore, sir Arnold desidera vedervi.

Binning: Fallo entrare. (*sbarra gli occhi, si guarda intorno, vede Arthur e guarda con aria da panico Goldoni*) Maestro, ma … ma come facciamo adesso?

Goldoni (*con aria di sufficienza*): Non è il caso di spaventarsi. Che attore siete, se vi prendete paura per così poco. (*si rivolge a Jervis*) Prego. (*Jervis aiuta Arthur a togliersi giacca e parrucca per indossare giacca e parrucca di Arnold*)

Jervis (*al termine della vestizione*): Ecco fatto.

Goldoni (*a Binning*): Visto?

Binning (*imbarazzato*): No, certo, era ovvio …

Goldoni (*lo interrompe*): Forza, che siamo arrivati al finale!

Arnold: Lord Binning, mentre aspettavo di essere ricevuto ho sentito delle cose straordinarie, che mi hanno inondato il cuore di felicità. Lasciate che dica: viva gli sposi, viva la contessa di Galloway! (*a Pamela*) Signora, permettete che vi baci umilmente la mano.

Binning: E chiedete anche scusa!

Arnold: Contessa, Lord Binning, vi ho dato dei dispiaceri perché ho agito senza pensare. Vi chiedo umilmente scusa e vi prego di perdonarmi.

Pamela: Siete perdonato, sir Arnold.

Binning: E va bene, vi perdono anch'io. E ora, Pamela, andiamo da tua madre che ci aspetta per definire i particolari delle nozze.

Pamela (*si avvicina a Goldoni, lo fa alzare e lo porta in mezzo agli attori, poi si rivolge al pubblico*): Siamo giunti al momento finale della commedia. Come ha scritto il signor Goldoni nel presentare il mio personaggio, Pamela passa da cameriera a padrona, ma vi prega di crederle quando vi dice che non sente in sé né superbia, né ambizione. Apprenda dunque il mondo che la virtù non muore. Combatte, si affanna, ma alla fine vince e gloriosamente trionfa. (*gli attori si portano avanti e si inchinano mentre cala il sipario*)

FINE DELLA COMMEDIA.