

LA TRILOGIA DEL ADIOS A VENECIA Y "EL ABANICO"

Por Luigi Squarzina

Traducción de Manuel Lagos y Alejandro Alonso

Me basaré sobre todo en las imágenes; e indudablemente una rememoración ayuda a una memoria de contenidos, de intenciones: especialmente si se mantiene, como intento hacer yo, en los límites de un discurso subjetivo cual es por su natural el discurso escénico (por lo demás, cualquier discurso crítico). En el origen de mi trabajo está, como en Goldoni, el problema del instinto y la razón. ¿El director trabaja por instinto, y el estudioso se mueve por la razón o bien alguna vez el estudioso sigue el instinto y el director la razón? En Goldoni instinto y razón, como quería demostrar a través de estas imágenes que interpretan un período entero de su actividad, se mezclan y se contradicen en modo evidente y fascinante. Por lo tanto, antes del excursus visual, no puedo menos que darle un poco de importancia a la cuestión de mi trabajo central sobre Goldoni. La trilogía del Adiós a Venecia (*I rusteghi*, 1770; *La Casa Nova*, 1760; *Una delle ultime sere di Carnovale*, 1762) realizada en Génova con el teatro Estable en el transcurso de cinco temporadas, entre el 68 y el 73, no nació por casualidad, pero tampoco había sido premeditada en y por todo por mí y por Ivo Chiesa; y la idea de que *Il ventaglio* podía constituir la continuación y conclusión necesaria (aunque son posibles otros

insertos: basta pensar en *Sior Todero Brontolon*) dormía dentro de mí hasta ahora y ha salido a la luz sólo a fines de estos años 70.

Debíamos comenzar con *I rusteghi* en el 68 en Venecia, a petición del Festival de Teatro entonces dirigido por Vladimiro Dorigo. Pero por un lado teníamos dificultades con la distribución, y por otro yo, que me aproximaba no sin mucho miedo al dialecto de Goldoni, pensaba que el 68 era el año más adecuado para *Una delle ultime sere di Carnovale*. En el mayo 68 estábamos de gira por Nueva York -con nuestro primer Goldoni, *I due gemelli veneziani* con Lionello, puesto en escena en 1963, espectáculo de un período totalmente distinto, tanto por el autor como por el director- y leíamos las noticias de París, que a mí no hacían más que confirmarme lo que yo creía que ocurría en Italia; y bastante antes había ocurrido en Berkeley. Aparte el encanto de la comedia, a través del adiós alegórico de Goldoni a sus actores y a Italia, se proyectaba en metáfora en el *Carnovale* el balance de una generación de directores, la de quien os habla, también ocupada como Goldoni, salvando las debidas distancias, en un trabajo de reforma total de la escena italiana de la posguerra, y también demasiado atormentada, contestataria, no muy joven, entre autocrítica y orgullosa de sus propios resultados, entre las tentaciones de plantarlo todo y la

"Il Ventaglio".

Dirección: Luigi Squarzina. (1980).

En la foto: Viviani, Piazza, Bellerio y Foschi. (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova)



testarudez de resistir y avanzar. Pero no sirve hablar, no a quienes no recuerdan el estado de ánimo de aquellos que se definieron como intelectuales de izquierdas en el 68. El *Carnovale*, puesto en escena en septiembre de aquel año en la Fenice, dado el resultado positivo, fue seguido rápidamente (septiembre del 69, también en el Festival veneciano) por *I rusteghi* que, por primera vez en decenios, fueron interpretados no por actores ancianos o viejos, como se ha recordado aquí, sino por cuatro actores que no pasaban de los cuarenta años. En este punto, no antes, nace el proyecto de completar la trilogía con *La Casa nova*, que sólo pudimos realizar algunos años después, en la temporada 72-73 (se puso en escena en Génova, en el Teatro Duse, a primeros de Febrero del 73).

En la gira de nuestra compañía -y es justo hablar de la compañía porque Goldoni, precisamente, se explaya mucho con sus actores, con los problemas de reparto, de papeles, de prioridad, de empleo, al igual que nuestro trabajo- en la gira del Estable de Génova eran ya bastantes, cuando pensamos en el *Carnovale*, los actores de dialecto veneciano: desde Antonutti a Zanetti, desde Fenzi a Guzzinati y a Ruspoli. Pagni, ligur, y Milli y la Morlacchi, milaneses, hablaban de forma natural aquel dialecto; e incluso lo conocía la Volonghi, milanese, que en aquella temporada venía con nosotros con la idea de hacer *Madre Coraje*. A otros venecianos les llamamos a propósito para el *Carnovale*, como a la Vazzoler, la Spina y la Benedetti, como a Battain y Barpi. Para *La Casa nova* vino después la Brignone (con la idea de *Rosa Luxemburgo*, que no se hizo) y para una reposición del *Carnovale*, Galavotti.

Todos los de aquella compañía tenían bien asimilado, (especialmente Fenzi, Antonutti, la Spina) el "veneciano", que por lo demás es la segunda lengua de los actores italianos, y que recordaban de la escuela de declamación. Echando la vista atrás podemos decir que nuestro "Ensemble", a través de un trabajo de años, era quizá el único en Italia que podía llevar a cabo una empresa de este género. Y no porque se tratase de especialistas en Goldoni, comenzando por mí cuando en el 68 me acerqué al *Carnovale* con todas las dudas y complejos del mundo, sino más bien porque se trataba de un grupo que había trabajado a Pirandello, a Brecht, el teatro político, las dos partes de la *Danza de la muerte*, *Las Bacantes*, una parte de Shakespeare. Ciertamente, ya lo he recordado, habíamos hecho un primer Goldoni en Génova 62-63, y había sido un Goldoni ligado, digamos, "all'improvviso", a lo commedia dell'arte, aunque ahora esta expresión nos queme los labios desde que Zorzi ha explicado que deberíamos llamarlo "Teatro de actores"; fue *I due gemelli veneziani*, donde junto a Lionello ya trabajaban en grandes papeles Pagni, Antonutti, Milli, Fenzi, la Morlacchi. El escenógrafo y figurinista era, hasta entonces y hasta el inicio (1962/63) de mi codirección en Génova, Gianfranco Padovani, a quien llamé porque lo había conocido y apreciado en Trieste cuando aquel Teatro Stabile ponía en escena mi *Tre quarti di luna*. *I due gemelli* fue un éxito clamoroso que dio la vuelta al mundo (con esa esperanza lo habíamos hecho), un tipo de espectáculo abierto, con canciones, lleno de chistes, con escenas reescritas e insertadas, como aquella de la garita por la que Lionello entraba y salía como un torbellino usándola como urinario, una vez como un gemelo y otra como el otro. Un trabajo de grupo, una experiencia significativa, ya supone un

fin en sí mismo. Los tres textos "del adiós", el adiós a Venecia se entiende, constituyeron en cambio un cuerpo homogéneo y en ellos el texto se respetó hasta la última coma, aunque en el *Carnovale* hubiese un gran inserto de las *Memorias* de Goldoni y de sus prefacios, como recordará quien lo haya visto (y fue en aquel otoño del 68, el primer ejemplo de incorporación escénica del autor a la obra, operación que he vuelto a usar en el *Molière-Bulgakov* y en *Il Ventaglio*, y que no pocos han repetido). Los tres espectáculos son muy distintos, pero también tienen muchos aspectos comunes, como la continuidad de la compañía, o el trabajo de Gianfranco Padovani sobre el espacio escénico y sus figurines, o la experiencia so-



bre el dialecto entendido como fuente de gesto escénico completo y de diversificación social entre los personajes. Recuperé a Padovani para *Il Ventaglio*, creado en Roma en la actual temporada 79/80, seis años después.

Quiero recordar el aspecto más marcado que a mis ojos se encuentra en estas comedias y este período goldoniano. Hay una cierta locura que asalta a los personajes, nervios al borde de una ruptura: expresiones que nadie debe leer al pie de la letra, sino más bien en el sentido de una reacción aguda del Goldoni hombre, y también como espejo de la incertidumbre general de la vida veneciana que roe desde dentro, en el punto sensibilísimo de la vida familiar, la sociedad burguesa en avanzado proceso de formación; pero también algo irreduc-

"Il Ventaglio".
Dirección: Luigi Squarzina.
(1980).
En la foto: Roberto Herlitzka y
Massimo Foschi.
(Civico Museo Biblioteca
dell'Attore - Génova)

tiblemente distinto, un abismo extrahistórico, una atracción y un terror a las contradicciones de fondo de la existencia en las que Goldoni, se diría que con deleite parejo a la angustia, sumerge a sus personajes intentando retratarlos antes de que la crisis, o mejor las crisis, los hagan irreparables. Es un abismo que en *Il Ventaglio*, ya no cuadrado por las condiciones concretas de la polis veneciana, tomará el aspecto absoluto de la tentación dionisíaca. Pero, de igual modo que quizá no se puede trabajar la guerra de los sexos y las generaciones en *I rusteghi*, si antes no se ha trabajado a Strindberg (las dos partes de *La Danza de la muerte*, hasta hoy nunca repuestas juntas en la escena italiana), tampoco se puede pensar en hacer del abanico un objeto chamánico para revelar el elemento dionisíaco que subyace en Goldoni si no se ha puesto en escena al Eurípides de *Las Bacantes*. Por doquier, indudablemente, la lucha entre la desesperación y el equilibrio en las cuatro comedias es resuelta por Goldoni con medios inconfundiblemente goldonianos, sobre todo la sonrisa y el raciocinio. Pero precisamente por esto los conflictos irreconciliables que las comedias revelan en el autor permiten a la dirección crítica un rico campo de acción. Y querría sacar el problema del transformismo goldoniano, de sus auténticas mentiras sobre las propias intenciones, de sus apriorizaciones de los a posteriori, de su moralismo adosado, del mecanismo de reinterpretación de sus mismos sentimientos. No sólo las *Mémoires* sino también los prefacios son casi siempre contrarios al pensamiento que se expresa en las comedias, y lo contradicen. Esto último es para mí un tema de estudio en el que sería necesario profundizar, entre lo que Goldoni cree haber escrito o finge haber escrito, y lo que ha descrito o recordado. De cualquier modo, no deja uno de sorprenderse cuando se encuentra frente a afirmaciones suyas insostenibles como, por ejemplo, la negatividad absoluta del personaje de Mirandolina definida, en el prefacio, como un tipo de mujer pésima de quien hay que poner en guardia a la juventud, y cosas así. Hay casi siempre una contradicción, a veces muy fuerte como en *La Locandiera* (y de ello me serví en una edición radiofónica) y como veremos en el *Carnovale*, y a veces difuminada. O Goldoni no mantenía la enunciaci3n de sus propios contenidos apenas salía de la forma dramática para acceder a la forma autobiográfica o de prefacio; o era una cuesti3n de gusto, de "understatement", sólo le importaba si las comedias marchaban bien o mal, si eran fatigosas, si tenían partes lucidas para los actores, y mostraba así su satisfacci3n. No es una cuesti3n, repito, que se pueda profundizar aquí.

El golpe de locura, la manifestaci3n de una manía, constituye pues una característica indefectible en las comedias goldonianas de los últimos tres años en Venecia, desde el 1760 al 62, incluida naturalmente la *Villeggiature*, dejando aparte, pero sin excluir, *Le Baruffe* por obvios motivos de ambiente no burgués. La neurosis que tres años después en París dominará la placita lombarda de *Il Ventaglio* es la "cosa en sí" de la que se nos ofrece en el texto la educada manifestaci3n fenoménica, es la "voluntad del mundo" que acci3n y personajes traducen en "representaci3n". Toda la obra de Goldoni, se me dirá, es un mundo de neuróticos, donde el control y la sublimaci3n finales se obtienen a costa de renunci3s instintivas y que después de todo no son más que provisionales. ¿Quién creará jamás que los cuatro rústicos dejen

de ser rústicos, o que ciertos matrimonios, como el de la *Casa nova*, arriesguen su propia tranquilidad? Alguna vez el desastre es manifiesto, como en el caso de la *Famiglia dell'antiquario*; muchas otras veces nos avisa, mirad que mis "finales felices" no se hacen sólo porque necesite concluir así la comedia en cuanto al género, sino porque indudablemente es la vida la que pasa a través de esta recomposici3n y después se descompone de nuevo, la tijera se abre. Pero en estas comedias que yo examino, y he ahí lo importante, se pasa del momento individual, subjetivo de locura a una in-seminaci3n colectiva por la cual la locura, por así decirlo, se objetiviza.

Es singular, y creo no se ha señalado hasta



"Il Ventaglio".

Direcci3n: Luigi Squarzina. (1980).
En la foto: Lescovelli, Piazza, Sammataro y Foschi.
(Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova)

ahora, que la neurosis más llamativa, expuesta en la señoa Alba del *Carnovale*, nos remita al trabajo de Goldoni para *La Locandiera*, como resulta del capítulo XVI de la segunda parte de las *Mémoires*; y por otra parte sabemos que en la misma *Locandiera* no faltan verdaderamente los momentos subjetivos de locura (recuerdo la contradicci3n del prefacio). La misma composici3n de la comedia estaba en parte ocasionada por las manifestaciones neuróticas de una de aquellas mujeres medio locas y medio pelmas de las que muchos de

nosotros hemos conocido, por desgracia, algún ejemplar. Cuenta Goldoni sobre su primera actriz de entonces, mujer del empresario Medebac: "Madame Medebac estaba siempre enferma, sus vapores se hacían cada vez más molestos y ridículos; reía y lloraba a un tiempo; daba gritos, hacía muecas y contorsiones... Viendo a la primera Actriz fuera de sí presentándose en la escena, hice para la apertura del Carnaval, una Comedia para la "criadita". Madame Medebac se dejó ver en pie y con buena salud el día de Navidad, pero cuando vio que se había anunciado para el día siguiente *La Locandiera*, obra nueva escrita para Coralina, volvió a meterse en su cama, con convulsiones de nueva invenci3n que hacían echar pestes a su ma-

no le prestaban suficiente atenci3n, cuando el marido y los otros no hacían lo que ella quería, caía enferma; después de que se había divertido, o si alguna cosa ponía en peligro sus intereses, sanaba inesperadamente. Parece ser, según las *Mémoires*, que Goldoni se aprovechó de esta situaci3n para escribir un gran papel para la actriz que cubría el papel de la *soubrette*, y nació Mirandolina.

Si frente al triunfo de una actriz rival la Medebac sanó inmediatamente e hizo suspender las representaciones de la *Locandiera* (que sin embargo después fue rápida, y perennemente, repuesta, porque el éxito era, y es, irresistible), este es exactamente el comportamiento de la señoa Alba en el *Carnovale*, actriz-víctima del marido; pero mientras que estamos convencidísimos de esto, me pregunto cómo en la misma compañoa Medebac le fue posible a Goldoni, aunque fuese a diez años de distancia, crear desde el interior semejante caricatura de la mujer del primer actor. En el mundo del teatro, en la profesi3n, tenemos licencias amistosas, y evidentemente habrá podido hacerlo. De cualquier modo, ya en la *Locandiera* anidaba el germen de este tipo de neurosis, y debo decir que entre las más características, estaba la enfermedad fingida en defensa de los propios intereses y de la atenci3n que se quiere reclamar. Esto es un "topos" que ya habíamos visto en el teatro anterior a Goldoni y en el mismo Goldoni (véase *La finta ammalata*, que se programó en el Teatro de Roma en 1978/79, con direcci3n de Angelo Corti), pero de otra forma; desde el *Carnovale* lo usa como un elemento desencadenante, como veremos. En nuestras tres comedias del 60-62 y en la cuarta del 64, la locura asalta el cuerpo social estudiado en la microsociedad a la que se refiere la acci3n. Típicos, ejemplares, son el juego de la "meneghella" y la comedia del *Carnovale*, mesas agitadísimas llenas de maniacodepresivos, de adorables paranoicos reactivos, de almas escindidas al límite de la esquizofrenia, de terapeutas implicados. Esta presencia de eso que llamo "el terapeuta implicado" es una característica común a las cuatro comedias, donde cada vez de forma distinta el autor se enmascara tras un personaje, no de forma pero sí de concepto, al que da vida con plena autonomía psicológica y escénica. Y también el grado de enmascaramiento es diverso: obvio en el caso de la señoa Felice de *I rusteghi*; es más difícil descubrir a Goldoni en la tímida Rosina enamorada del amor que hace de espectadora del eros en *La Casa nova*, o en la bella viuda del *Ventaglio*. En el *Carnovale* es directamente, como sabéis, un artista exilado voluntariamente; pero es también la última aparici3n del "cortesano" que jugando da a cada uno lo que se merece, y también a sí mismo; aquel Momolo, diciendo el más bello y breve golpe de la comedia, "¡Abridme! que empiezo a tener juicio", indica realmente el fin de una parte de la vida de Goldoni. En cuanto a la visualizaci3n de la locura, ahí están en *I rusteghi* las luchas uxoricidas entre maridos y mujeres, y el delirar desesperado y autoabastecido de los tres maridos que no tienen los pies sobre la tierra. Y de esto se deriva, tanto como de la irregularidad y pendiente de los pavimentos venecianos, el pavimento fuertemente ondulado del decorado de Padovani. De estos desencadenamientos, *La Casa nova* nos ofrece dos ejemplos extraordinarios, aunque cifrados en páginas sólo aparentemente vibrátiles. En aquella casa con dos planos, en la planta baja el perpetuo hacer y deshacer en la habitaci3n de Anzoleto y Cecilia, el remolino de muebles y enseres que son transportados de una estancia a otra

dre, a su marido, a sus parientes y a sus criados". Así, la tarde de San Esteban de 1752, salía a escena triunfalmente la *Locandiera*. Y "según los celos que los progresos de Coralina producían en el alma de Madame Medebac, esta última obra hubiera debido enterrarla; pero como sus vapores eran de una especie singular, ella dejó la cama dos días después y pidió que se interrumpiesen las representaciones de *La Locandiera* y que se repusiera en el Teatro, *Pamela*", un trabajo del cual era protagonista. En suma, la Medebac era insoportable por su característica de sentirse mal a expensas del prójimo, disfrutando de su condi-ci3n de mujer del primer actor: cuando no se divertía, cuando los papeles no le gustaban, cuando

por los continuos cambios de idea, este perpetuo trasiego, este irresistible *hin und zurück*, ¿qué es sino un propagarse a los objetos, a los ambientes, al espacio, de las neurosis complementarias de los dos cónyuges, sobre los que juegan, por sus intereses de parásitos, el falso amigo y el conde chichisbeo?; y rezumando a través del techo, pasando al primer plano, donde vive la señora Checca con su hermana soltera Rosina, ¿no vemos desencadenarse este impulso, aparentemente sólo cifrado en cucuicheos, pero liberando tensiones reprimidas y sublimadas, la carga de agresividad de las dos hermanas, que se valen de la criada Lucietta y de su bla bla bla para abandonar el propio autocontrol y subvertir el orden y el aburrimiento de sus días? Es un impulso a tres, en el plano de arriba, que me pareció lícito representar con una serie de furiosos traslados de sillas, de taburetes y sillones, una zarabanda que al fin transformaba el salón en un apelonamiento irreconocible, el espacio y el decorado de un mobiliario símbolo de un tranquilo asentamiento burgués en las vueltas azarosas de un laberinto. Con el mismo método de contagiar visiblemente el ambiente, Padovani y yo también hicimos moverse después las casas de la placita durante la persecución que corona el segundo acto del *Ventaglio*, invirtiendo la plaza, volcando de dentro a fuera la tienda y la habitación de la señora Geltruda. Pensemos en momentos análogos de desorden total como la riña general de *I Rusteghi*, cuando se descubre al chico oculto y vestido de mujer; y también allí cambiamos todo colocando al espectador en el exterior de las ventanas, en los balcones, donde hicimos esconderse al muchacho enamorado y al conde. O como el "no" que todos dicen a todos durante el juego de la "meneghella" en el *Carnovale*, y el caos recurrente suscitado por la "fumane" de la señora Alba. Goldoni sugiere así, por decirlo con excesiva simplicidad, la irrupción del inconsciente, el miedo a la destrucción y la anulación, dando por un instante una dimensión extra-histórica a la que Baratto llama insuficiencia histórica de la burguesía véneta. En las tres comedias, escritas y ambientadas en Venecia, se saca a la luz en efecto la consciencia de la imparable decadencia del microcosmos veneciano.

Bien entendido que esta consciencia, los personajes de Goldoni, Goldoni mismo y los espectadores para los que se hacía -esto tendría que decirlo y mostrarlo-, la soportan por no más de un instante, aceptan ver la caída de la casa, de la clase, de la familia y del yo a la luz de un relámpago, a condición de que después todo finja restaurarse en la iridiscencia melancólica de un crepúsculo aparentemente sereno. Donde el manido término "melancolía" equivale, para mí a reconocer la terrible afección del alma de los isabelinos, el humor negro de Ben Jonson. Si Goldoni, rebasados los cincuenta, se camufla en el treintañero *designer* de telas del *Carnovale*, que parte a Rusia, y es tanto como decir a Francia, llamado a trabajar allá, es para vencer lo incómodo de una constatación muy amarga: su reforma ha fracasado, el teatro en Venecia ya no acepta el nuevo sistema de comunicación teatral y latamente cultural que él ha impuesto con la fuerza persuasiva del éxito pero sin ninguna seguridad institucional. Crisis de un sistema de vida y de autoridad en *I rustegui*; crisis en la *Casa nova* de la misma dialéctica entre conservación e innovación desde el interior de la burguesía, donde ambas salen derrotadas, mientras los artesanos sólo acaban imponiéndose por tener lo que aquellos esperan. El conflicto entre Cecilia y Cristofolo es por

eso un contraste entre un deseo veleidoso de trepar en la joven, esto es, en un cierto estrato de la burguesía, y un repliegue arcaico sobre el sistema consolidado pero esclerotizado de una cierta clase mercantil; y el joven Filipetto se asoma a la inserción social deseando sólo un empleo seguro. No es en suma importante saber quién tiene razón, sino hacer ver un tipo de choque no dinámico, sin perspectivas, en el interior de una clase. Es esta la verdadera crisis nacida de la burguesía veneciana de entonces, su falta de elasticidad, su incapacidad para definirse, para expresar una cultura y una civilización que tuviesen un mínimo de capacidad totalizante y remolcadora. De aquí la soledad del hombre Goldoni, auténtico animal social, y la reducción de su certeza, hasta el punto -como decía- de la ruptura. Se decide, en torno al 60-61, a pedir a la República una pensión, una subvención que reconozca y sancione su papel cultural. Le dicen que no, el poder no es sensible, sus amigos no acaban, diríamos hoy, de constituir una mayoría que apruebe el asunto Goldoni. Tiene una oferta de París, se va. El epílogo veneciano, existencial y cultural, de toda una poética y de todo un sentido de pertenencia en el *Carnovale*, se volverá en París, después un par de años poco fructuosos, crisis de cualquier certeza en las propias convicciones, y en el mismo conocimiento de la realidad en el *Ventaglio*, aunque sin perder nada de la bien conocida cordialidad y llaneza de estilo.

Aquella de *I rusteghi* era una comedia sobre la libertad, sobre la guerra de sexos, un teatro que emite, en el episodio de las máscaras, quizá el más intenso fluido erótico de todo Goldoni, directamente un erotismo entre cuatro. *La Casa nova* era una comedia sobre el trabajo, sobre lo intolerable del parasitismo, donde entre otras cosas aparece la primera ocupación de una obra por parte de obreros no pagados que se haya visto sobre la escena. *Il Carnovale* es una alegoría sobre la condición del gran intelectual italiano, sobre lo que se acaba y debería empezar de nuevo. *Il Ventaglio*, escrito en el ocaso del Antiguo Régimen, se lee como una gran metáfora sea de la igualdad, sea de la magia de lo cotidiano, y este segundo aspecto nos devuelve a Venecia, como para decir contra Gozzi triunfante: Goldoni dice, contra Gozzi, que hay tantas fábulas en la realidad que se pueden extraer y mostrar sin reyes, ni príncipes, ni animales prodigiosos, que bastan los caracteres, las pasiones, un contenedor en ebullición como la placita, para que un objeto de por sí carente de ambigüedad como el abanico asuma fuerza dionisiaca. Todos los cuentos de Gozzi, según Goldoni -que no por casualidad en *Il Ventaglio* habla largamente de la fábula-, pueden ser negados y recreados extrayendo de lo cotidiano el elemento mágico, que es la llave del concepto de igualdad; porque todos son iguales en cuanto que cada uno, en el momento en que posee el abanico se siente más fuerte que todos; y a todos igualmente -dirá Giannina al final, cuando cada uno descubre dentro de sí el misterio del eros y del estupor al reconstruir los incomprensibles pasos de mano en mano del objeto chamánico-, el abanico "le ha hecho perder la cabeza". Y especifica "del primero al último". Pero el que es el primero socialmente hablando, queda el primero, y el último, último, es otro el discurso igualitario que interesa a Goldoni. *Il Ventaglio* es también y sobre todo la comedia del ideal e imposible retorno a la patria, un retorno que en el recorrido París-Venecia se queda a la mitad, en Lombardía.