

LA LOCANDIERA: UNA FIGURA DELLA REALTÀ SOCIALE NELLA RAPPRESENTAZIONE DI GOLDONI

di *Ilaria Crotti*

Il personaggio di Mirandolina,¹ qualora lo leggessimo al suo grado documentale, ossia in quanto immagine che ‘abita’ in un contesto e in uno spazio determinati, vale a dire nella realtà sociale e urbana veneziana della metà degli anni cinquanta del XVIII secolo,² dà vita e voce a una figura che svolge un ruolo del tutto innovato.³ Ella impersona infatti il

¹Mi attengo alla seguente edizione della commedia, esemplata sulla stampa Pasquali (*Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, t. IV, Venezia, 1761): C. Goldoni, *La locandiera*, a c. di S. Mamone e T. Megale, Venezia, Marsilio, 2007. Ad essa rimando citando atto, scena e pagina.

² Per un panorama degli snodi problematici più cogenti della questione intellettuale femminile nel Settecento vedi L. Ricaldone, *Il secolo XVIII come laboratorio della modernità*, in A. Chemello – L. Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici epistolieres, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000, pp. 11-45.

³ Su determinati caratteri del protagonismo femminile e sulle varie forme che venne ad assumere a metà secolo a Venezia vedi T. Plebani, *Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento*, in a c. di N.M. Filippini, *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 25-80.

prototipo di una conduttrice di locanda; un'impreditrice in proprio, insomma, che si è assunta l'onere di gestire in prima persona un'azienda di famiglia e che si trova ad avere alle sue dipendenze un cameriere di sesso maschile, Fabrizio, del quale deve tenere sotto controllo non solo l'impegno lavorativo ma anche l'incalzante desiderio (e non solo matrimoniale). È una donna non più giovanissima insomma, la quale, mancatole il padre, il cui 'fantasma' continua a gravare sul destino lavorativo della figlia proiettando su di esso un retaggio condizionante,⁴ si trova a dover fare fronte da sola, sia economicamente che socialmente, a un'impresa di non poco conto su molteplici versanti, concernenti e un campo squisitamente operativo e uno di genere.⁵

Se il teatro comico di Goldoni abbonda di Coralline, cioè di maschere di servette che si distinguono per acume, destrezza e capacità seduttive, ossia di caratteri femminili che si rivelano idonei a gestire con abilità un rapporto spesso ludico ma talvolta anche conflittuale con l'altro sesso – un genere maschile che non di rado in scena esercita anche il ruolo del 'padrone', col quale devono necessariamente mi-

⁴Circa le valenze conflittuali che assumono le relazioni in ambito familiare e specificatamente in riferimento al personaggio del padre vedi N. Jonard, *I rapporti familiari nel teatro borghese di Goldoni*, "Studi goldoniani", IV (1976), pp. 48-65; tuttavia nel saggio non si fa riferimento alcuno alle proiezioni del paterno nella *Locandiera*.

⁵ Per un quadro d'insieme, nel quale tuttavia non si prende in esame *La locandiera*, vedi T. Megale, *Per una ricognizione dei mestieri femminili popolari nel teatro di Goldoni*, in a. c. di R. Turchi, *Carlo Goldoni. Mestieri e professioni in scena, con inediti dagli archivi pisani*, "La Rassegna della letteratura italiana", a. 111, s. IX, II (2007), pp. 23-37.

surarsi sfoderando tutta la loro sapiente destrezza – Mirandolina, da parte sua, impone alla parte fissa della maschera una torsione esemplare, offrendo parametri radicalmente diversi ad etimi ormai cristallizzati, quindi riconoscibili agevolmente da un pubblico come quello veneziano; cioè un destinatario che, a detta altezza temporale, era già stato ‘educato’ dal commediografo a cogliere le opzioni suggerite dalla Riforma.

Maddalena Raffi Marliani, ossia l’attrice che diede corpo e parola al personaggio,⁶ quando la commedia in tre atti in prosa fu rappresentata per la prima volta durante il carnevale del 1753 al Teatro Sant’Angelo sotto la direzione di Girolamo Medebach,⁷ contribuì in modo determinante, anche grazie alla sua storia personale e al suo peculiare carattere a ispirarne le fattezze a Goldoni. È risaputo, infatti, che il commediografo, come ribadito più volte sia nei paratesti che nelle scritture autobiografiche, si rivelò sempre molto

⁶ Una nutrita rassegna bibliografica dedicata alle molte prospettive sia sceniche che attoriali che la figura della Marliani suggerisce è stata compiuta in Goldoni, *La locandiera*, cit. pp. 302-303. Si veda inoltre: F. Vazoler, *Goldoni, Teodora Medebach, Bettina*, in C. Goldoni, *La putta onorata. Storia di Bettina, prima parte*, Genova, Teatro di Genova ed., 1987, pp. 54-64; L. Riccò, *Introduzione*, C. Goldoni, *La castalda. La gastalda*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 9-67; P. D. Giovanelli, *Introduzione*, in C. Goldoni, *La serva amorosa*, a c. di P. D. Giovanelli, cura filologica di C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-39.

⁷ Nei *Mémoires (Deuxième partie, Chapitre XVI)*, sezione preziosa anche per mettere a fuoco le dinamiche attoriali soggiacenti, l’autobiografo aveva precisato: «Nous ouvrîmes donc le Spectacle le 26 Décembre, par la *Locandiera*» (C. Goldoni, *Tutte le opere*, a c. di G. Ortolani, I, Milano, Mondadori, 1959⁴, p. 312).

attento nell'auscultare gli eventuali segni cifrati e le possibili risonanze, relative non solo alla gestualità ma altresì ai tratti e alle indoli individuali, provenienti dagli attori reali, accuratamente 'letti', insomma, quali 'libri viventi' cui guardare in modo del tutto privilegiato e da cui attingere sia ispirazioni sceniche che ipotesi drammaturgiche.⁸

Il fatto è che rispetto alla genealogia femminile che l'ha preannunciata Mirandolina eccelle nell'attingere con un grado ben diverso di consapevolezza al repertorio consolidato dei modi, delle forme e dell'armamentario in appannaggio dei molteplici volti delle servette e delle Coralline che l'avevano preceduta sui teatri italiani, e specificatamente in quella sfera tipologica degli intermezzi per musica che già dal primo Settecento, anche accogliendo la lezione fornita dai prototipi del secolo precedente, aveva suggerito alcuni

⁸ Una significativa microstoria descritta per tappe esemplari del rapporto intercorso con l'attrice - in un primo momento solo intuito e intravisto, indi perfezionato, infine da ritenersi ormai esaurito all'altezza del 1755 - è narrata (ovviamente sotto il segno di un imperante 'patto autobiografico') ne *L'autore a chi legge* premesso a *La castalda* nella stampa fiorentina Paperini (t. VIII, 1754 [ma 1755]); e là, a proposito della prassi che si snodava tra stesura delle commedie e scena, si era precisato: «Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri Scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la Commedia alla compagnia degli Attori, e non potergli scegliere per la rappresentazione delle Opere mie. Da ciò ne avviene, che conosciuto da me il valore d'un Personaggio, rade volte m'inganno, e poco felici riescono alcune scene, quando incerto sono di chi le debba rappresentare» (Goldoni, *La castalda. La gastalda*, cit., pp. 117-118). In merito si veda inoltre P. Vescovo, "La peinture des faiblesses". *Libertà e "delicatezza insidiosa" nella "Locandiera"*, in a. c. di G. Padoan, *Problemi di critica goldoniana*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 299-317.

modelli esemplari.⁹ Ella infatti riesce a tenere sotto controllo le dinamiche che eredita dalla tradizione scenica pregressa dosandole con avveduta sapienza, mentre è in grado di gestire il reattivo sistema degli effetti che pone in moto, dimostrando insomma di possedere una compiuta cognizione delle valenze detenute da quel prezioso bagaglio repertoriale, tanto da essere capace di interpretarne una versione ‘di secondo grado’.¹⁰

Accorta regista delle proprie apparizioni e sparizioni lungo la sequenza delle scene che compongono i tre atti della *pièce*, *Mirandolina*, nell’intento di stimolare l’impaziente, inquieto e difforme desiderio delle tre figure maschili ospiti nella sua locanda fiorentina, ossia il cavaliere di Ripafratta, il marchese di Forlipopoli e il conte d’Albafiorita, i quali pur in diversa e alterna misura la assediano, ma non solo, anche al fine di catturare l’attenzione degli spettatori, dilaziona la propria comparsa per ben quattro scene, catapultandosi poi sulle tavole del teatro, come una sorta di meteora dal ponderoso peso specifico e dall’altrettanto magistrale effetto teatrale, solo all’altezza della quinta. Eccola allora in

⁹ uale caso dal valore inaugurale e modellizzante valga il *Vespetta e Pimpinone* (1708) di Pietro Pariati.

¹⁰ Per questo spiccato quoziente di autoconsapevolezza attribuibile alla figura cfr. I. Crotti, *I chiasmi teatrali della “Locandiera”*, “Problemi di critica goldoniana”, IX (2002), pp. 169-227; sui saperi di natura materiale dei quali dimostra di essere eccellente maestra, ad esempio nelle vesti di ‘domina’ di casa e di cuoca, cfr. Ead., *“Fuori di scena io non so fingere”*. *Mirandolina e le altre*, in a. c. di T. Crivelli, *Sevagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, Leonforte (En), Insula, 2007, pp. 125-139.

quell'inizio di scena esibirsi in un beffardo *coup de théâtre* sfoderando una battuta-invito sfolgorante che, mentre lancia una sfida all'altro sesso, provvede anche a sferrare un affondo magistrale alla classe di appartenenza dei cavalieri, dei marchesi e dei conti, ossia al ceto nobiliare; appunto con quel suo: «M'inchino a questi cavalieri. Chi mi comanda di loro signori?» (I, 5, p. 133). Gesto implicitamente irriverente quell'inchino troppo affettato, che mima un omaggio sospetto e un'obbedienza oltremodo risibile al prestigio sociale e al potere economico della terna nobiliare. Si noti inoltre come la domanda proferita sia assumibile come una citazione parodica di una ostentata quanto ambigua profferta amorosa che maschera di fatto una sfida latente, ideata con somma perizia e condotta a termine alla fine della commedia con crudele e quasi feroce determinazione.

Da questo punto in poi la ipervisibilità del personaggio, invece assente nelle scene precedenti ed evocato solo per il tramite delle espressioni desideranti dei suoi corteggiatori, i quali non possono fare a meno di parlare compulsivamente di lei e delle sue impareggiabili doti appunto perché, lei negandosi, ne sostituiscono il corpo amato col suo mirabolante fantasma,¹¹ va a coniugarsi con una singolare 'pesantezza' materica. Ecco allora che il personaggio, tanto sovraesposto e dominante, conduce un'abilissima partita su più tavoli durante la quale ad intervalli vuoti (di lei) si avvicinano accortamente spazi invece pieni (sempre di lei); laddove

¹¹ Circa le dinamiche investenti il desiderio sotto il profilo sia antropologico che filosofico vedi C. Dumoulié, *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 2002 (Paris 1999).

un'alternanza di tale fatta presuppone una sfida che si contraddistingue per repentine scomparse e per altrettanto subitanei quanto invadenti ritorni. Così i tre monologhi che ella pronuncia a ritmo scandito in una solitudine che si distingue per un icastico rilievo, il primo all'altezza di I, 9, il secondo, in I, 23, che provvede anche a chiudere l'atto in una posizione rilevata di *explicit*, infine il terzo in III, 13, campiscono la sequenza scenica complessiva creando sapienti alternanze di registro tra la parola dominante e grammatica di lei e quelle invece altrui, non solo subalterne ma anche stereotipe dal punto di vista scenico.¹²

Ma accenno ad uno ad uno ai monologhi e al significato che vengono ad assumere. Il primo di essi inaugura anche spettacolarmente la carriera di una donna del tutto atipica, plasmando con lei un prototipo esemplare; tanto da prefigurare un vero e proprio manifesto programmatico, nel quale il personaggio dichiara con spavalda arroganza l'autonomia che contraddistingue la propria condizione sociale di borghese nubile¹³ e la scelta libera e autonoma di un destino da 'imprenditrice':

Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo, e non la stimo. Tut-

¹² Sul rapporto tra stereotipia e originalità delle varie voci in scena e sulla rifunzionalizzazione che *Mirandolina* compie di esse a proprio uso e consumo cfr. Crotti, "Fuori di scena", cit.

¹³ A proposito del conflitto matrimonio-nubilato, sia in riferimento alla figura di *Lugrezia delle Donne gelose*, sia a quella di *Mirandolina* cfr. A. Momo, *Servette e massere: erotismo e sessualità*, in "Yearbook of Italian Studies", XI (1995), pp. 99-113.

to il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.(I, 9, pp. 138-139)

I termini chiave del passo citato ruotano attorno ai poli di nobiltà, recisamente rifiutata, di ricchezza, guardata con superiore sprezzatura, di destino matrimoniale, dilazionato il più possibile nel tempo e nello spazio (anche se l'ombra paterna indurrebbe a più miti consigli, ricordando l'impegno matrimoniale assunto a suo tempo con Fabrizio; vincolo che, tuttavia, si vorrebbe rimuovere), mentre si insegue un disegno femminile di ben altro segno; cioè un tracciato di libertà e di autonomia caratterizzato da una pulsione seduttiva del tutto autoreferenziale. Se una cifra in ultima analisi anaffettiva contraddistingue la figura, che tende ad anteporre ad ogni altra priorità una vocazione ludica programmaticamente scelta, venandola di fredda malvagità, è perché il personaggio delinea la propria sagoma come una sorta di allegoria, ossia quale istanza che intende assurgere a eloquente modello per un'intera genealogia di donne. Detto intendimento appunto programmatico, orchestrato com'è entro i moduli di un preciso paradigma bellicoso disposto lungo una sequenza ternaria, appare chiaro in ogni sua valenza antagonistica («e voglio usar tutta l'arte per vincere,

abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi»).

Tra i modelli più perspicui di una progenie femminile di tale tenore bisogna annoverare la figura della servetta Serpina dell'intermezzo in due parti *La serva padrona* (1733) di Gennaro Antonio Federico, musicato da Giovanni Battista Pergolesi.¹⁴ Infatti, pur all'interno di un codice giocoso e melodrammatico che implica, *et pour cause*, parametri culturali, ideologici e ricettivi ben diversi, in quel loro suggerire una festosa levità che comporta un patto di verosimiglianza del tutto peculiare, la retorica cui ricorre Serpina è affine a quella della sua futura allieva. Eccola così proporre il proprio decalogo con arrogante malizia dinanzi al succube, anche se padrone,¹⁵ Uberto:

Adunque,
perché io son serva, ho ad esser sopraffatta?

¹⁴ L'intermezzo, destinato a riscuotere un enorme successo europeo, fu eseguito per la prima volta il 5 settembre 1733 al Teatro San Bartolomeo di Napoli tra gli atti dell'opera seria *Il prigioniero superbo* musicata dallo stesso Pergolesi. Mi attengo al testo riprodotto in a. c. di G. Gronda - P. Fabbri, *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano Mondadori, 1997, pp. 603-617. Sulla polivalenza stilistica della voce di Serpina vedi G. Folena, *Il linguaggio della Serva padrona*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 282-306.

¹⁵ Per una disamina di impostazione sociologica, e non limitata al campo teatrale, della relazione cogente che intercorre tra servo e padrone rimando a G. Pagliano, *Servo e padrone. L'orizzonte dei testi*, Bologna, Il Mulino, 1983.

ho ad esser maltrattata?
No signore. Voglio esser rispettata,
voglio esser riverita, come fossi
padrona, arcipadrona, padronissima.¹⁶

Ella, allora, impone cadenze e umori tutti suoi ai ritmi del quotidiano, negando al padrone ad esempio il ‘cioccolate’ e il ‘desinare’ («Adunque / io già nol preparai, / voi di men ne farete, / padron mio dolce, e ve n’acqueterete»),¹⁷ proibendogli di uscire di casa a suo piacimento («Non vo’ che usciate adesso; / gli è mezzodì, dove volete andare? / Andatevi a spogliare.»),¹⁸ propinandogli dosi massicce di capricci e di divieti¹⁹ sapientemente intervallati da lamentose espressioni di autocommiserazione («*Serpina finge che le venga a piangere*»)²⁰ quando Uberto esprime l’intenzione di prendere moglie per liberarsi di colei, mentre ella dà a intendere di voler sposare un militare, ossia il servo Vespone travestito ad arte da capitano Tempesta. All’altezza dell’*explicit* sarà l’accorta servetta atteggiarsi a ‘padronissima’ a divenirlo *de iure*, autopromuovendosi fino al punto di suggerire a Uberto un matrimonio certo non contemplato socialmente; e per coronare la propria opera ella patteggerà di mantenere lo

¹⁶ G. A. Federico, *La serva padrona. Intermezzo in due parti*, in *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, cit., p. 604.

¹⁷ *Ivi*, p. 605.

¹⁸ *Ivi*, p. 607.

¹⁹ Nei termini seguenti: «Stizzoso, mio stizzoso, / voi fate il borioso, / ma non vi può giovare. / Bisogna al mio divieto / star quieto e non parlare. / Serpina vuol così. / Cred’io che m’intendete, / da che mi conoscete / son molti e molti i di.» (*ibid.*).

²⁰ *Ivi*, p. 614 (corsivo originale).

scettro del comando anche quando si troverà a vivere in un regime matrimoniale:

SERPINA Se comandar vorrò,
 disgusto non avrai:
 or serva più non son.
UBERTO Disgusto non avrò,
 se comandar vorrai:
 ma con discrezion.²¹

Ecco, allora, spiccare in tutta evidenza sul finale dell'intermezzo termini rivelatori, quali 'comando' e 'volontà', 'seduzione' e 'servitù', 'matrimonio' e 'discrezione'; insomma parole chiave che, grazie a cadenzati ritmi anaforici, allestiscono uno scenario emblematico destinato a divenire una sinopia eloquente auscultata con attenzione dal Goldoni.

Il secondo monologo di *Mirandolina* risulta meno programmaticamente astratto e più operativo. Il personaggio infatti, una volta saggiati uno per uno i profili sia economici che caratteriali dei pretendenti già sedotti, quindi dal suo punto di vista ormai fuori gioco, ossia il conte e il marchese (mentre resta da addomesticare il recalcitrante cavaliere di Ripafratta), valuta con cinismo il rendiconto che potrebbe ottenere da ognuno di loro e, di conseguenza, il da farsi.²² Ecco che, riferendosi al conte, il quale profonde senza posa

²¹ *Ivi*, p. 617.

²² Un'attenta lettura del significato che le immagini del denaro rivestono nel teatro del veneziano in N. Jonard, *La question d'argent dans le théâtre de Goldoni*, "Problemi di critica goldoniana", IV (1997), pp. 153-170.

i propri averi per sostituire all'inesistente 'essere' il suo 'apparire', ella afferma: «Con tutte le sue ricchezze, con tutti li suoi regali, non arriverà mai ad innamorarmi; e molto meno lo farà il marchese colla sua ridicola protezione. Se dovessi attaccarmi ad uno di questi due, certamente lo farei con quello che spende più. Ma non mi preme né dell'uno, né dell'altro» (I, 23, p. 163).

Insomma i proventi che potrebbe ricavare da relazioni (extramatrimoniali) di tale tipo la allettano solo in parte, pur non sottovalutando i concreti vantaggi economici conseguibili; ciò che la intriga sopra ogni altra cosa è l'esercizio del gioco astratto della seduzione, da intendersi quale potere di controllo e di dominio sull'altro sesso, ossia il riuscire a ridurre una figura maschile egemone sia dal punto di vista sociale che finanziario sotto la propria indiscussa giurisdizione. Ella, allora, vorrebbe annullare l'oggettiva disparità di ceto che la separa dagli altolocati avventori della sua locanda mettendo in atto con strategia sapiente un piano d'attacco mediante il quale insidiare la preminenza di status del maschile e riuscire ad affermare l'indiscusso primato intellettuale del *côté* femminile. In altri termini, sarebbe una rivincita dell'intellettualità delle donne sul potere esercitato a vari livelli dal polo maschile. Così: «Sono in impegno d'innamorar il cavaliere di Ripafratta, e non darei un tal piacere per un gioiello il doppio più grande di questo. Mi proverò [...] Possibile ch'ei non ceda! Chi è quello che possa resistere ad una donna, quando le dà tempo di poter far uso dell'arte sua?» (I, 23, p. 163).

Il terzo monologo viene a cadere all'altezza della scena XIII del terzo atto (III, 13, p. 214), la cui scenografia soffo-

cante, sigillata com'è in un'asfittica «Camera con tre porte», mentre il Cavaliere, acceso da un furioso desiderio, incalza («Si è indiavolato maledettamente. Non vorrei che il diavolo lo tentasse di venir qui»), evoca un luogo trappola, sia reale che simbolico, che, privo di vie d'uscita, costringerà alla fine la donna, asserragliata anche psicologicamente, ad accettare la sorte matrimoniale. In detto frangente l'egotistica e orgogliosa solitudine di Mirandolina cambia etimo, tramutandosi in uno stato di isolamento segnato da moti di panico. Ed è, questo, un passo cruciale anche per le dinamiche sceniche che agiscono nella commedia, se alcuni dei messaggi programmatici già propugnati dal personaggio femminile devono entrare in rotta di collisione con le norme inderogabili della *bienséance*,²³ ossia con quelle leggi comiche che reclamano a gran voce un conclusivo matrimonio.

²³Circa le dinamiche sceniche che si avvicinano all'altezza dell'*explicit* nel teatro goldoniano, in particolare dalla fine degli anni cinquanta, si veda il contributo di M. Bordin, «Rimediare al disordine». *Sintomatologia del lieto fine goldoniano dagli «Innamorati» al «Sior Todero brontolon»*, «Problemi di critica goldoniana», VI (1999), pp. 239-376.