CAPITOLO

9

Carlo Goldoni e la riforma del teatro

«I due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro.» (Goldoni, prefazione al primo tomo delle Commedie, 1750)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la lunga storia della commedia, da Aristofane e Menandro a Plauto e Terenzio fino alla commedia dell'arte, e riconoscerne l'eredità in Goldoni
2. Ricostruire la vita di Goldoni come il mestiere di un autore che scrive per compagnie, impresari e pubblico pagante
3. Spiegare la riforma con le parole stesse di Goldoni: il Mondo e il Teatro, la maschera e il carattere
4. Leggere e analizzare due scene della *Locandiera* collocandole nel disegno dell'intera commedia
5. Riconoscere la Venezia delle commedie d'ambiente e dialettali (*La bottega del caffè*, *I rusteghi*)
6. Analizzare una scena teatrale: posizione, personaggi, rapporti di forza, lingua, oggetti e gesti

INDICE DEL CAPITOLO

9.1 Prima della riforma: una lunga storia della commedia 2
9.2 La vita: da Venezia a Parigi 7
9.3 La riforma nei suoi testi 10
9.4 La locandiera 14
9.5 La Venezia di Goldoni: le commedie d'ambiente 20
9.6 Analizzare una commedia 24

Italiano 4 · Parte III · Il Settecento: Arcadia, Illuminismo, teatro · versione 1.0
Capitolo 9: Carlo Goldoni e la riforma del teatro · pagine 285–316 del volume completo · estratto per lo studio

Nel carnevale del 1753, al teatro di Sant'Angelo di Venezia, il pubblico vide in scena una giovane donna che manda avanti da sola una locanda di Firenze, tiene a bada un marchese senza un soldo e un conte pieno di denaro, e in poche ore fa innamorare di sé l'unico cliente che dichiara di disprezzare le donne. Non portava maschera, non improvvisava una sola battuta, non apparteneva a nessuno dei tipi fissi che gli spettatori conoscevano da due secoli. Era Mirandolina, la protagonista della *Locandiera*, e la sua presenza sul palcoscenico era il risultato di un lavoro cominciato quindici anni prima: quello che Carlo Goldoni chiamò la sua **riforma** della commedia.

Nel volume del secondo anno hai già incontrato Goldoni, le maschere e le prime scene della *Locandiera*. Questo capitolo riprende quel discorso al livello del triennio e lo allarga in una direzione che il liceo classico rende naturale: la commedia che Goldoni riforma ha alle spalle più di duemila anni. Comincia nell'Atene di Aristofane e di Menandro, passa per la Roma di Plauto e di Terenzio, che hai letto in Latino, e rinasce nelle corti del Cinquecento. Il capitolo ricostruisce prima questa storia e il mercato in cui Goldoni lavorava: a Venezia il teatro non dipendeva da un principe, ma da compagnie, proprietari di sale e spettatori che pagavano il biglietto. Poi segue la sua vita, da Venezia a Parigi, e legge la riforma nei suoi testi teorici. Infine analizza la *Locandiera* scena per scena e apre le altre commedie, quelle in cui la vera protagonista è Venezia.

9.1 Prima della riforma: una lunga storia della commedia

9.1.1 Dove eravamo rimasti

I termini del teatro (atto, scena, battuta, didascalia, monologo, a parte) e le caratteristiche della commedia dell'arte sono già stati spiegati: qui li richiamiamo soltanto, nella Tabella 9.1. Se qualcosa non ti è chiaro, riprendi *Italiano 2*, cap. 9 (dove trovi anche la tabella delle maschere) e, per la commedia del Cinquecento, *Italiano 3*, cap. 12; la Tavola A.6 in appendice raccoglie i termini.

Tabella 9.1 Dove eravamo rimasti: il teatro nei volumi precedenti (vedi *Italiano 2*, cap. 9, e *Italiano 3*, cap. 12).

Che cosa	In breve
Testo e spettacolo	il testo teatrale è fatto di battute (ciò che i personaggi dicono) e didascalie (le indicazioni per la messinscena); si divide in atti e scene, e la scena cambia quando un personaggio entra o esce
Monologo, soliloquio, a parte	un personaggio parla da solo; parla a sé stesso; dice una battuta che il pubblico sente e gli altri personaggi, per convenzione, no
Commedia erudita	la commedia «regolare» del Cinquecento, scritta da letterati sul modello di Plauto e Terenzio e recitata nelle corti o nelle feste cittadine (*La mandragola*, le commedie di Ariosto)
Commedia dell'arte	attori professionisti riuniti in compagnie (il più antico contratto noto è di Padova, 1545); recitano su un canovaccio, improvvisando, con lazzi e maschere fisse (la tabella delle maschere è in *Italiano 2*, cap. 9)
La riforma di Goldoni	testo scritto per intero al posto del canovaccio; caratteri al posto delle maschere; la realtà sociale come modello
La locandiera	lette in *Italiano 2*: I 1 (il Marchese e il Conte), I 9 (la sfida di Mirandolina), I 15–16 (la prima visita al Cavaliere)

9.1.2 Da Atene a Roma: i nonni delle maschere

Quando Goldoni mette in scena un padre avaro, una figlia da maritare e un servo che trama, non parte da zero: lavora con figure che il pubblico europeo conosceva da secoli. La commedia nasce ad Atene nel V secolo a.C., nelle stesse feste di Dioniso in cui si rappresentavano le tragedie (vedi *Italiano 2*, cap. 10), e vive due stagioni molto diverse, che già i grammatici antichi distinguevano: la commedia antica e la commedia nuova .

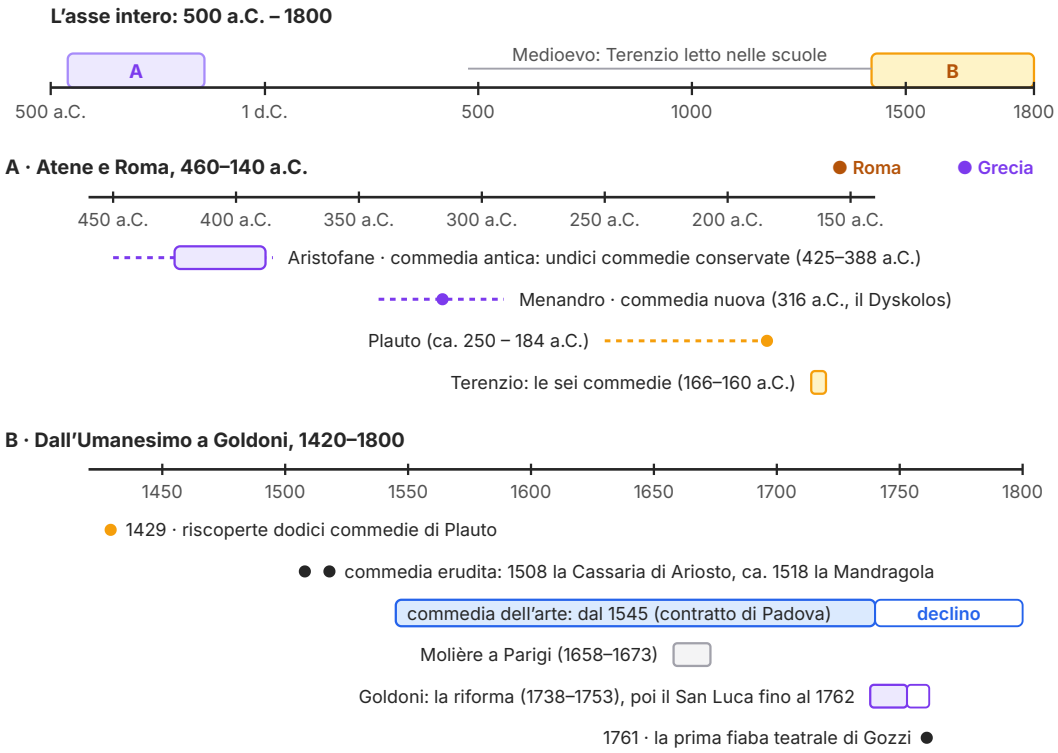

Figura 9.1 La lunga storia della commedia, da Atene a Goldoni. In alto l'asse intero, dal 500 a.C. al 1800; sotto, ingranditi alla **stessa scala** (una divisione = 50 anni), i due periodi in cui si concentrano gli autori di questo paragrafo. Le linee tratteggiate indicano una vita nota solo in modo approssimativo; i tratti pieni, gli anni delle opere conservate o documentate. La fascia bianca della commedia dell'arte segna il declino del Settecento, non una fine.

La **commedia antica** ha il suo grande autore in Aristofane (ca. 450 – ca. 385 a.C.), che quest'anno leggi in Greco: delle sue commedie ne restano undici, dagli *Acarnesi* (425 a.C.) al *Pluto* (388 a.C.). È un teatro politico e fantastico. Aristofane prende di mira uomini vivi e riconoscibili (il demagogo Cleone nei *Cavalieri*, Socrate nelle *Nuvole*, Euripide nelle *Rane*), inventa trame impossibili, come una città fondata dagli uccelli tra cielo e terra o la discesa di Dioniso nell'Ade per riportare sulla scena un poeta, e interrompe l'azione con la *parabasi*, il momento in cui il coro si rivolge al pubblico a nome dell'autore. Il suo bersaglio è la città intera, la *polis*, non la famiglia.

La **commedia nuova**, un secolo più tardi, cambia oggetto. Sotto il dominio macedone Atene ha perso il peso politico di un tempo, e la scena si chiude nelle case private: padri e figli, matrimoni contrastati, bambini esposti e ritrovati, servi che aiutano i giovani padroni innamorati. Il suo maestro è Menandro (ca. 342 – ca. 291 a.C.), del quale per secoli si conobbero solo frammenti; nel 1958 un papiro ha restituito una commedia quasi intera, il *Dyskolos* («Il bisbetico»,

316 a.C.), storia di un vecchio scontroso, Cnemone, che non vuole avere a che fare con nessuno. Menandro non fa satira di persone reali: costruisce tipi umani colti con finezza e intrecci che si chiudono con il riconoscimento e le nozze. È la strada che, attraverso Roma, arriverà fino a Goldoni.

A Roma la commedia nuova arrivò per traduzione. Plauto (morto nel 184 a.C.) e Terenzio (le sue sei commedie vanno dal 166 al 160 a.C.), che hai letto in *Latino 3*, «volgevano» in latino le commedie di Menandro e dei suoi contemporanei (il verbo tecnico era *vertere*) e le adattavano al pubblico dei *ludi*. Plauto punta sul ritmo, sul canto e sulla beffa: il suo eroe è il *servus callidus*, il servo astuto che inventa l'inganno e lo dirige come un regista, mentre il vecchio padre (*senex*) paga e il giovane innamorato (*adulescens*) aspetta. Terenzio, più misurato, guarda dentro i personaggi e porta in scena il conflitto tra le generazioni, come negli *Adelphoe*. Terenzio fu letto e copiato nelle scuole per tutto il Medioevo; Plauto fu in buona parte riscoperto dagli umanisti, quando nel 1429 Niccolò Cusano portò a Roma un manoscritto con dodici commedie fino ad allora sconosciute. Da questi intrecci e da questi tipi nasce la commedia del Rinascimento.

DA RICORDARE

Eredità, non derivazione

Dire che i tipi di Plauto sono «i nonni» delle maschere è un'immagine, non una genealogia. La commedia dell'arte non deriva direttamente da quella latina: le compagnie del Cinquecento ne riusavano gli intrecci, spesso attraverso la commedia erudita, ma le maschere nascono dalle città italiane, dai loro dialetti e dai loro mestieri. Pantalone ricorda il *senex* avaro, come l'Euclione dell'*Aulularia*, e il Capitano ricorda il *miles gloriosus*; ma Pantalone parla veneziano e commercia a Rialto. Parla dunque di **eredità**: un patrimonio di situazioni e di ruoli che passa di mano in mano e cambia a ogni passaggio. Molière, per esempio, rifece l'*Aulularia* nell'*Avaro* (1668), e Goldoni a sua volta guardò a Molière.

9.1.3 Dalla commedia erudita alla commedia dell'arte

La **commedia erudita** del Cinquecento era un genere da letterati: un testo in cinque atti, scritto per intero, che imitava gli intrecci dei comici latini (padri ingannati, figli innamorati, servi astuti, riconoscimenti finali) e veniva recitato da dilettanti nelle feste di corte. Negli stessi decenni nasce un modo di fare teatro opposto: compagnie di attori di mestiere che vivono vendendo lo spettacolo a chi paga, città dopo città. Questi comici prendono dalla commedia erudita gli intrecci e i tipi umani, ma li fissano in **maschere** legate a una città e a un dialetto, e sostituiscono il testo con il canovaccio e l'improvvisazione.

Il successo fu europeo. Le compagnie italiane recitarono in Francia, in Spagna, nei paesi tedeschi, a Vienna; a Parigi ebbero un teatro stabile, la **Comédie-Italienne**, e Molière, che per anni divise la sala con i comici italiani, imparò molto dal loro ritmo scenico. Luigi XIV cacciò la compagnia nel 1697; il reggente la richiamò nel 1716. Goldoni considerò Molière il suo modello:

nel 1751 gli dedicò una commedia in versi, *Il Molière*, che porta in scena il commediografo francese alle prese con gli ipocriti che vogliono impedire la rappresentazione del *Tartuffe*.

All'inizio del Settecento, però, il genere mostrava la corda. Le trame si ripetevano, i lazzi erano sempre gli stessi e spesso volgari, i personaggi non potevano cambiare perché la maschera li fissava una volta per tutte. Gli intellettuali dell'Arcadia, che chiedevano «buon gusto» e verosimiglianza (vedi Capitolo 8), guardavano alle scene comiche con disprezzo. Prima di Goldoni ci aveva provato il capocomico Luigi Riccoboni, con testi scritti suggeriti dal letterato Scipione Maffei; il pubblico non lo seguì, e nel 1716 Riccoboni partì per Parigi. Una riforma doveva convincere chi comprava il biglietto.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **La commedia dell'arte non «muore» con Goldoni**
>
> È comodo dire che Goldoni «uccise» la commedia dell'arte. Non è vero. Il genere **declinò**, ma non sparì: le compagnie a soggetto continuarono a recitare per tutto il secolo; Carlo Gozzi costruì le sue fiabe teatrali proprio per le maschere di una di esse; a Parigi lo stesso Goldoni dovette scrivere canovacci per attori che non volevano imparare le parti. Nel Novecento l'*Arlecchino servitore di due padroni* del Piccolo Teatro di Milano (1947) le ha riportate in scena in tutto il mondo.

9.1.4 Il teatro come impresa: la Venezia del Settecento

Per capire Goldoni bisogna capire dove lavorava. La Venezia del Settecento non era più una grande potenza, ma era una delle capitali europee del divertimento. Il carnevale durava mesi, i viaggiatori del *Grand Tour* vi arrivavano da tutta Europa, e la città aveva molti teatri pubblici, per l'opera in musica e per la commedia. Ogni sala apparteneva di solito a una famiglia patrizia, che la affittava a un **impresario** o a una compagnia. Gli spettatori pagavano l'ingresso; le famiglie ricche affittavano un **palco** per tutta la stagione. Le stagioni erano due, l'autunno e il carnevale, e ogni sera di insuccesso era denaro perduto.

In questo sistema l'autore era un professionista con un contratto. Il **capocomico**, cioè l'attore che dirigeva la compagnia e ne teneva i conti, assumeva un **poeta di compagnia** che si impegnava a fornire un certo numero di commedie nuove ogni anno, scritte su misura per gli attori disponibili. Il testo apparteneva alla compagnia; per l'autore, la stampa delle commedie era una seconda fonte di guadagno e il solo modo di controllare la propria opera. È la novità che le Indicazioni chiamano il mutare delle **forme della committenza**: Tasso scriveva per il duca di Ferrara (Capitolo 1), Goldoni per un pubblico anonimo e pagante (Tabella 9.2).

Tabella 9.2 Due modi di lavorare per il teatro: la corte del Cinquecento e il teatro pubblico veneziano del Settecento.

	Il poeta di corte (Tasso, *Aminta*, 1573)	Il poeta di compagnia (Goldoni, 1748–1762)
Chi paga	il principe, con uno stipendio e una posizione a corte	il capocomico o il proprietario del teatro, con un contratto
Per chi si recita	la corte e i suoi ospiti, una sera di festa	chiunque compri il biglietto, per molte sere
Chi decide il successo	il gusto del principe e dei letterati	il pubblico, che torna o non torna
Chi recita	cortigiani e dilettanti, o attori chiamati per l'occasione	una compagnia stabile, con attori dai ruoli noti
Il rischio	perdere il favore del signore	perdere il pubblico, e con esso l'incasso
Che cosa resta all'autore	il prestigio e la stampa	la stampa delle commedie, unico modo per controllarne il testo

COLLEGAMENTI

Storia · La Serenissima del Settecento

Con la pace di Passarowitz (1718) Venezia perse la Morea e uscì dalla grande politica: da allora fino alla fine della Repubblica (1797: la occupò Napoleone, e con il trattato di Campoformio passò all'Austria, vedi Capitolo 12) rimase neutrale. Molte famiglie del patriziato si impoverivano, mentre mercanti e professionisti si arricchivano. Sono esattamente le tensioni che Goldoni porta in scena: il nobile senza denaro, il mercante onesto e parsimonioso, il borghese che vuole vivere da signore.

9.2 La vita: da Venezia a Parigi

9.2.1 Un avvocato tra i comici (1707–1748)

Carlo Goldoni nacque a Venezia il 25 febbraio 1707, in una famiglia borghese; il padre era medico. Ebbe una formazione irregolare, tra collegi e città diverse (Perugia, Rimini, Pavia), e il teatro lo attirò presto. Lui stesso racconta nei suoi ricordi che nel 1721, studente a Rimini, scappò per raggiungere la madre a Chioggia sulla barca di una compagnia di comici; più tardi fu espulso dal collegio di Pavia per una satira. Nel 1731 si laureò in legge a Padova e cominciò a fare l'avvocato. Liti di famiglia, contratti, eredità: il diritto gli diede anche la materia di molte commedie.

Intanto scriveva per i teatri veneziani: tragicommedie come il *Belisario* (1734), intermezzi e libretti per musica. La svolta è del 1738, con *Momolo cortesan*: della commedia Goldoni scrisse

soltanto la parte del protagonista, lasciando agli altri attori l'improvvisazione. Nel 1743 *La donna di garbo* fu la prima commedia scritta da lui per intero. Lo stesso anno i debiti lo costrinsero a lasciare Venezia; dopo un periodo di spostamenti si stabilì a Pisa, dove esercitò l'avvocatura (1744–1748). Lì gli scrisse il celebre Arlecchino Antonio Sacchi per chiedergli una commedia: nacque *Il servitore di due padroni*, pensata per le doti di Sacchi e lasciata in buona parte all'improvvisazione; Goldoni la stese per intero solo anni dopo, per la stampa.

Nel 1747, a Livorno, il capocomico Girolamo Medebach gli propose un contratto come poeta della sua compagnia, che recitava a Venezia al teatro di Sant'Angelo. Goldoni accettò: chiudeva lo studio di avvocato e diventava, a quarant'anni, un uomo di teatro a tempo pieno (Figura 9.2).

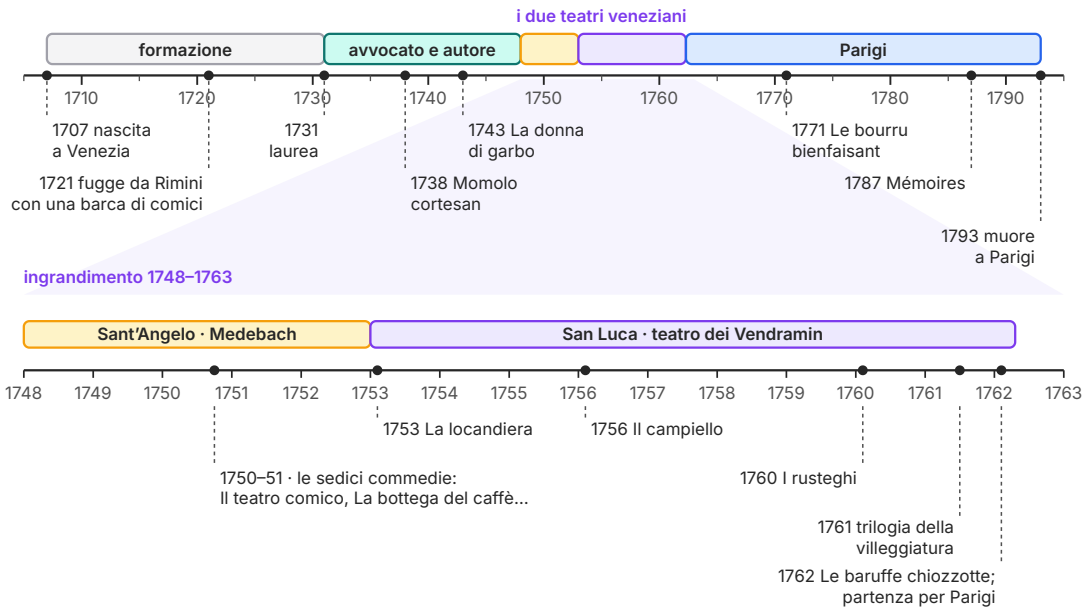

Figura 9.2 La vita e le opere di Goldoni (1707–1793), in scala: una divisione = cinque anni. Sotto, ingrandito, il quindicennio dei due teatri veneziani, in cui nascono quasi tutte le commedie lette in questo capitolo; le date delle commedie sono quelle della prima rappresentazione, tranne *La donna di garbo* (1743, anno della stesura; andò in scena solo qualche anno dopo).

9.2.2 Il Sant'Angelo e le sedici commedie (1748–1753)

Con Medebach Goldoni lavorò cinque anni, scrivendo per attori precisi: la moglie del capocomico, Teodora; la servetta Maddalena Marliani, che sarà Mirandolina; suo marito Giuseppe, un Brighella, che sarà Fabrizio. Dopo una stagione difficile, Goldoni promise al pubblico **sedici commedie nuove** per l'anno seguente, e mantenne la promessa: la stagione 1750–1751 si aprì il 5 ottobre con *Il teatro comico* e comprese, tra le altre, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *La Pamela*. Lo stesso anno uscì a Venezia, presso l'editore Bettinelli, il primo tomo delle sue *Commedie*, con

la prefazione che leggeremo nel paragrafo seguente. Il rapporto con l'editore si guastò presto, e Goldoni avviò una nuova edizione a Firenze, presso Paperini (1753).

9.2.3 Il San Luca e le polemiche (1753–1762)

Nel 1753, dopo la *Locandiera*, Goldoni lasciò Medebach e passò al teatro di San Luca, di proprietà della famiglia patrizia Vendramin, dove restò fino al 1762. Sono gli anni delle commedie più mature: *Il campiello* (1756), *I rusteghi* (1760), la trilogia della villeggiatura (1761), *Le baruffe chiozzotte* (1762). Ma sono anche anni di polemiche. L'abate Pietro Chiari, autore di commedie dalle trame romanzesche e avventurose, gli contendeva il pubblico dai teatri rivali; il conte Carlo Gozzi lo attaccava in nome della tradizione, accusandolo di portare in scena la plebe, di scrivere male e di aver tradito le maschere. Nel 1761 Gozzi rispose con i fatti: *L'amore delle tre melarance*, una fiaba recitata dalla compagnia di Sacchi, fece ridere Venezia di Goldoni e di Chiari insieme.

> **APPROFONDIMENTO**
>
> **Carlo Gozzi e le fiabe teatrali**
>
> Carlo Gozzi (1720–1806), nobile veneziano di famiglia decaduta, faceva parte dell'Accademia dei Granelleschi, un gruppo di letterati conservatori, difensori della lingua toscana pura e nemici delle «novità». Contro il realismo di Goldoni inventò la **fiaba teatrale**: trame tratte da racconti di magia e d'Oriente, re, principesse, incantesimi, con le maschere della commedia dell'arte che improvvisano nelle parti comiche. Dopo *L'amore delle tre melarance* scrisse, tra le altre, *Turandot* (1762). Piacquero molto ai romantici tedeschi, e la *Turandot* di Puccini nasce da lì.

9.2.4 Parigi e i *Mémoires* (1762–1793)

Nel 1762 la Comédie-Italienne invitò Goldoni a Parigi per due anni. Prima di partire egli salutò Venezia con *Una delle ultime sere di carnovale*, in cui un disegnatore di stoffe, in partenza per la Russia, si congeda dai tessitori che hanno lavorato con lui: un'allegoria trasparente del poeta e dei suoi attori. Non tornò più: a Parigi trovò comici che volevano canovacci e un pubblico che dagli italiani voleva le maschere. Dal 1765 fu maestro d'italiano delle figlie di Luigi XV a Versailles; nel 1771 la Comédie-Française rappresentò una sua commedia scritta direttamente in francese, *Le bourru bienfaisant* («Il burbero benefico»).

Nel 1787 pubblicò in francese i *Mémoires*, tre volumi in cui racconta la propria vita e la storia del suo teatro. Vi presenta la riforma come un progetto coerente fin dall'inizio, mentre i suoi testi mostrano un percorso più incerto. La Rivoluzione gli tolse la pensione di corte, e morì in povertà a Parigi il 6 febbraio 1793; il giorno dopo la Convenzione, senza sapere che era morto, votò di restituirgliela, e la somma fu versata alla vedova.

9.3 La riforma nei suoi testi

9.3.1 Una riforma graduale

Goldoni non cambiò il teatro con un manifesto, ma una commedia dopo l'altra, contrattando con gli attori e con il pubblico (Figura 9.3). Le maschere restarono per anni: Pantalone, Arlecchino, Brighella compaiono in molte commedie della riforma, con battute scritte e caratteri più umani. Pantalone, da vecchio avaro e ridicolo, diventa spesso un mercante veneziano assennato, un padre di famiglia che dà buoni consigli. Nella *Locandiera*, nel 1753, le maschere non ci sono più.

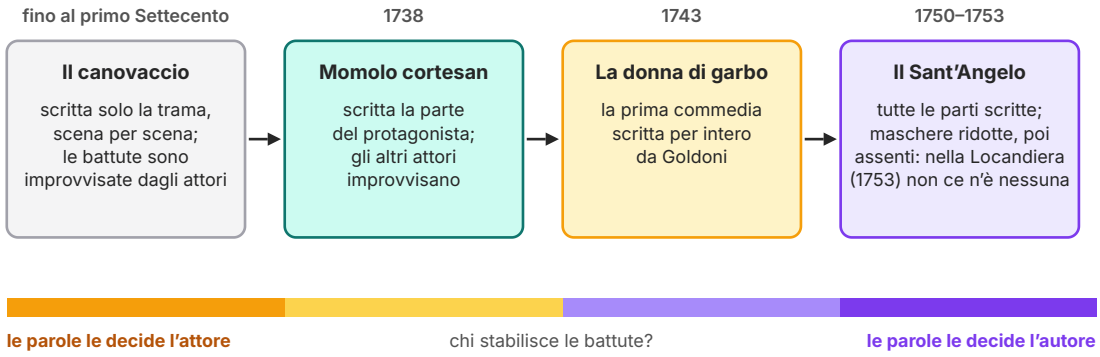

Figura 9.3 Dal canovaccio alla commedia scritta: le tappe della riforma. La barra a gradini, in basso, indica chi decide le parole pronunciate in scena: all'inizio l'attore, alla fine l'autore.

Il testo in cui Goldoni spiega la riforma in forma di spettacolo è *Il teatro comico* (1750), la commedia che aprì la stagione delle sedici. Una compagnia prova una commedia nuova, e il capocomico Orazio spiega agli attori che cosa cambierà: meno lazzi, battute scritte, personaggi verosimili. È una commedia sulla commedia, un esempio precoce di **metateatro**: il teatro che riflette su sé stesso davanti agli spettatori.

DA RICORDARE

La riforma non fu un colpo di stato

Ricorda tre cose. **1.** Fu **graduale**: dal 1738 al 1753, passando per commedie con le maschere. **2.** Fu **contrattata**: Goldoni scriveva per attori precisi e doveva riempire la sala ogni sera. **3.** Fu **raccontata dopo**: la versione ordinata che leggi nei *Mémoires* è quella di un uomo di ottant'anni che ripensa la propria vita.

Lettura · «Il Mondo e il Teatro»

Nella prefazione al primo tomo dell'edizione Bettinelli (Venezia, 1750), intitolata, come molti suoi avvisi al lettore, *L'autore a chi legge*, Goldoni spiega da dove viene il suo teatro. Il passo più famoso è questo:

«I due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro. [...] Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive commedie [...]. 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.»

Guida alla lettura

Il significato. Goldoni dice di avere imparato da due «libri». Il primo, il Mondo, è la società che osserva: gli offre i **caratteri**, cioè tipi umani veri, e con essi le trame. Il secondo, il Teatro, è l'esperienza della scena, fatta lavorando con gli attori e davanti al pubblico: gli insegna il **come**, cioè la tecnica per rappresentare quei caratteri in modo efficace. Non nomina Aristotele né i trattati: poco oltre ammette di essersi accorto solo dopo di aver seguito le regole dei grandi maestri. La pratica viene prima della teoria.

Le immagini. Il passo usa due metafore. La prima è quella del **libro**: il mondo si «legge» come un testo. È la stessa immagine con cui Galileo parlava del «libro della natura» (Capitolo 4), applicata alla società invece che ai fenomeni fisici. La seconda viene dalla **pittura**: «dipinge», «colori», «ombreggiarli», «rilievo», «tinte». Il commediografo è come un pittore che sceglie i colori e le ombre perché la figura risalti. Ma il quadro deve piacere agli «occhi dilicati degli spettatori»: il giudice ultimo è il pubblico.

La lingua. È la prosa chiara e un po' cerimoniosa di un uomo colto del Settecento: forme apocopate (*su'*, *vo*, *debban*, *sien*, *rendon*), il superlativo *abbondantissimi*. È la lingua della conversazione civile, la stessa dei suoi personaggi.

Lettura · La maschera e l'anima

Nei *Mémoires* (parte II, cap. 24) Goldoni racconta che a Bologna lo accusavano di voler abolire le quattro maschere, orgoglio d'Italia. Prima di rispondere ne spiega l'origine e poi gli effetti sulla recitazione. Ecco il cuore del ragionamento (traduzione della redazione dal francese):

«La maschera nuoce sempre molto all'azione dell'attore, nella gioia come nel dolore: che il personaggio sia innamorato, feroce o scherzoso, è sempre lo stesso cuoio che si mostra; e l'attore ha un bel gesticolare e cambiare tono, non farà mai conoscere, con i tratti del volto, che sono gli interpreti del cuore, le diverse passioni da cui la sua anima è agitata. [...] Oggi si vuole che

l'attore abbia un'anima, e l'anima sotto la maschera è come il fuoco sotto la cenere.» *(Goldoni, Mémoires, II 24, trad. della redazione)*

Guida alla lettura

La tesi. La maschera impedisce all'attore di esprimere le passioni. **L'argomento** è fisiologico: le emozioni si leggono sul volto («i tratti del volto … interpreti del cuore»), e una maschera di cuoio è identica in ogni situazione. Nelle righe che abbiamo omesso Goldoni aggiunge un argomento storico: nei teatri greci e romani la maschera serviva da porta-voce, per farsi sentire negli spazi enormi degli anfiteatri, e il pubblico antico non chiedeva sfumature psicologiche. Il gusto moderno è cambiato. La similitudine finale, il fuoco sotto la cenere, dice che l'anima dell'attore c'è ma resta nascosta e non scalda nessuno.

La strategia. Subito dopo Goldoni racconta il compromesso: commedie a soggetto per gli amanti delle maschere, commedie di carattere per gli altri, finché il pubblico si abituò. Il centro della riforma, insomma, non è solo il testo scritto, ma un'idea nuova del **personaggio**.

9.3.2 Il carattere, il verisimile, la morale

La parola chiave della riforma è **carattere**: un personaggio con un nome, un'età, una condizione sociale, un modo di parlare, che reagisce in modo coerente alle situazioni. La **commedia di carattere** costruisce l'intreccio intorno a un carattere dominante (il bugiardo, il geloso, il burbero, la donna che sa farsi amare); la **commedia corale**, o d'ambiente, mette in scena invece un gruppo, una strada, un quartiere, senza un unico protagonista. I caratteri vengono dal «libro del Mondo»: il **mercante** onesto e parsimonioso, simbolo dei valori borghesi del lavoro e della famiglia; la **nobiltà** decaduta, che difende un titolo senza avere più il denaro; il **popolo** di Venezia e di Chioggia, i gondolieri, le pescivendole, le donne dei campielli.

Il criterio che regola tutto è il **verisimile** (la parola, già incontrata con Tasso nel Capitolo 1, qui vale per la commedia): in scena deve accadere ciò che potrebbe accadere nella vita, senza magie, travestimenti impossibili o colpi di fortuna. Al verisimile si lega la **morale**: la commedia corregge i costumi facendo ridere dei vizi, come voleva la tradizione classica. Goldoni mette in ridicolo il **cicisbeo**, o cavalier servente, l'uomo che accompagna dappertutto una dama sposata con il consenso del marito; la mania della **villeggiatura**, cioè dei soggiorni in campagna che le famiglie borghesi fanno per imitare i nobili anche quando non possono permetterselo; il gioco, la maldicenza, la superbia. Goldoni non attacca l'ordine sociale: ne mostra le crepe.

IN SINTESI

La riforma in sei punti

- **Testo**: dal canovaccio alla commedia scritta per intero;
- **Personaggio**: dalla maschera fissa al carattere individuale;
- **Modello**: il «libro del Mondo», cioè la società contemporanea, osservata;
- **Tecnica**: il «libro del Teatro», cioè l'esperienza della scena e del pubblico;
- **Criterio**: il verisimile; **fine**: divertire correggendo i costumi;
- **Metodo**: graduale e contrattato con attori, impresari e spettatori.

9.3.3 La lingua delle commedie

Il problema della lingua era serio. Un personaggio realistico deve parlare come una persona vera; ma l'italiano del Settecento, fuori della Toscana, era una lingua scritta, letteraria, che quasi nessuno parlava in casa (sulla questione della lingua nel secolo vedi Capitolo 8). Goldoni scelse tre strade. Per i personaggi colti e per le commedie ambientate fuori Venezia, come la *Locandiera*, usa un **italiano medio**, vicino alla conversazione, senza preoccupazioni puristiche. Per i personaggi veneziani usa il **veneziano**, che a Venezia era la lingua di tutti, patrizi compresi, e non un dialetto «basso». Nelle commedie più mature, come *I rusteghi* e *Il campiello*, il veneziano è la lingua di quasi tutti i personaggi (parla italiano solo qualche forestiero, come il conte Riccardo dei *Rusteghi* o il cavaliere napoletano del *Campiello*); nelle *Baruffe chiozzotte* Goldoni riproduce perfino la parlata di Chioggia.

I puristi non glielo perdonarono. Gozzi e Giuseppe Baretti (quest'ultimo nella sua rivista *La frusta letteraria*, 1763–1765) lo accusarono di scrivere un italiano scorretto e trascurato. Ma Goldoni non cercava la lingua dei classici: cercava una lingua recitabile, che in scena suonasse naturale.

9.3.4 Perché la riforma incontrò resistenze

Una riforma che oggi ci sembra ovvia trovò oppositori su tre fronti. Il primo erano gli **attori**. Un comico dell'arte passava la vita in una sola maschera e possedeva un repertorio personale di battute, lazzi e monologhi imparati a memoria, adattabili a ogni trama: era il suo capitale professionale. Chiedergli di imparare ogni stagione parti nuove, scritte da un altro, voleva dire togliergli la sua specialità. Goldoni lo sapeva, e per anni scrisse le parti su misura, lasciando spazi all'improvvisazione. Il secondo fronte era la **concorrenza**: Pietro Chiari offriva trame romanzesche, colpi di scena, ambienti esotici, cioè proprio la meraviglia a cui il realismo goldoniano rinunciava. Il terzo fronte era **ideologico**. Per Carlo Gozzi una commedia che faceva protagonisti mercanti, servi e pescivendole, e che mostrava nobili ridicoli, metteva in discussione la gerarchia sociale; e un italiano mescolato al veneziano offendeva il gusto dei puristi. Goldoni rispose

con le commedie e con le prefazioni, che sono anche difese del proprio lavoro; ma nel 1762, quando partì per Parigi, la partita veneziana non era chiusa.

9.4 *La locandiera*

9.4.1 Il disegno della commedia

La locandiera fu recitata per la prima volta nel carnevale del 1753, al Sant'Angelo, ultima stagione di Goldoni con Medebach; Mirandolina era Maddalena Marliani. La commedia è in prosa, in tre atti, e si svolge a Firenze, nella locanda di Mirandolina, nell'arco di una sola giornata. Nel volume del secondo anno hai letto le scene iniziali: la lite tra il Marchese e il Conte (I 1), il monologo in cui Mirandolina decide di innamorare il Cavaliere (I 9), la sua prima visita in camera di lui (I 15–16). Qui guardiamo il disegno intero (Figura 9.4).



Figura 9.4 Le scene della *Locandiera* atto per atto (23, 19 e 20 scene nel testo dell'edizione veneziana delle *Opere complete*). Ogni casella è una scena; sono indicate le scene chiave. In viola le scene lette in *Italiano 2*, in arancio quelle lette in questo capitolo.

Il **primo atto** presenta i tre ospiti e la sfida. Alla locanda arrivano due attrici, Ortensia e Dejanira, che si fingono dame (I 17–22): Mirandolina le smaschera subito, ma sta al gioco. Il **secondo atto** è la conquista: Mirandolina serve al Cavaliere un piatto cucinato da lei (II 4), brinda con lui, lo lusinga senza mai chiedergli nulla; quando lui, ormai turbato, decide di partire, lei gli porta il conto e cade «come svenuta» su una sedia (II 17). Il Cavaliere resta. Il **terzo atto** è il rovesciamento: il Cavaliere, innamorato e geloso, diventa ridicolo; Mirandolina lo respinge (III 6), si chiude in una stanza mentre lui batte alla porta (III 13–15), interrompe con Fabrizio il duello

tra il Cavaliere e il Conte (III 17–18), annuncia davanti a tutti che sposerà il cameriere Fabrizio, come voleva il padre (III 18), e gli dà la mano nella scena ultima.

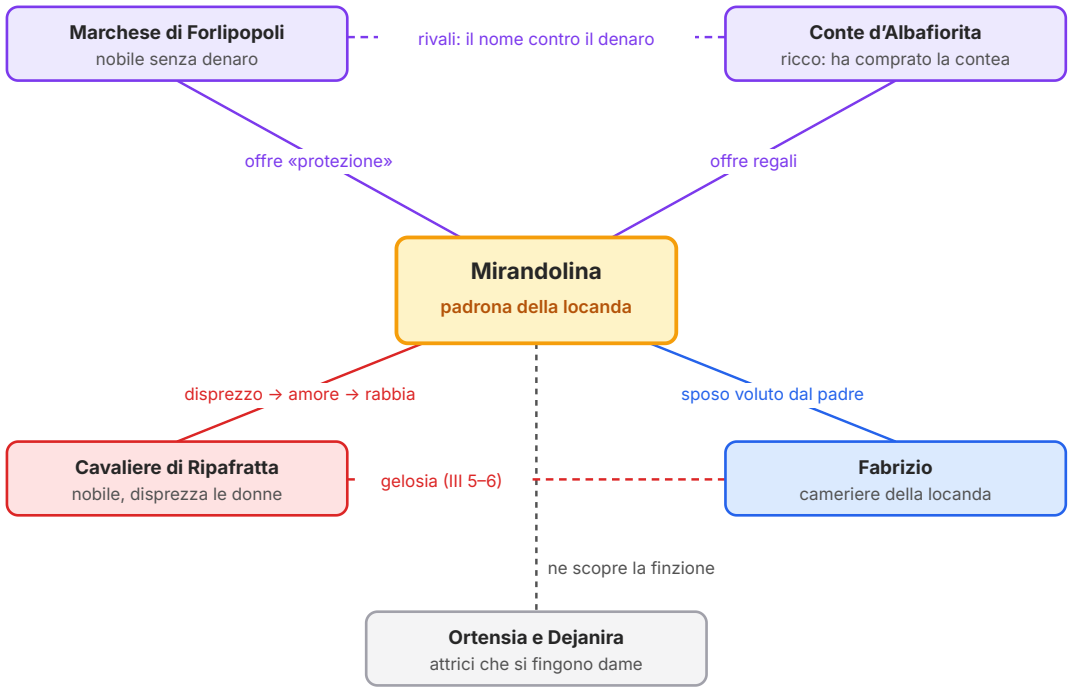

Figura 9.5 Il sistema dei personaggi della *Locandiera*. Al centro Mirandolina; in alto i due nobili rivali, in basso il Cavaliere e Fabrizio, i due uomini tra i quali si gioca davvero la commedia. Le linee tratteggiate colorate indicano le rivalità tra uomini; quella grigia, il rapporto di Mirandolina con le due attrici.

9.4.2 Il nome e il denaro: il Marchese e il Conte

I due corteggiatori «ufficiali» sono una piccola lezione di storia sociale (Figura 9.5). Il **Marchese di Forlipopoli** ha il titolo ma non ha più il patrimonio: offre a Mirandolina la sua «protezione», una parola vuota, e regali da poco. Il **Conte d'Albafiorita** ha comprato la contea con il denaro (il Marchese glielo rinfaccia in I 1: «Contea comprata»): offre gioielli. Goldoni dà a ciascuno un oggetto che lo riassume. Nel terzo atto il Marchese trova sul tavolino una boccetta d'oro, la crede di similoro, la regala a una delle due attrici e poi deve affannarsi per riaverla; e quando il Cavaliere, furioso, gli strappa la spada per battersi, la spada esce dal fodero con mezza lama (III 17). Un nobile con mezza spada: la decadenza di un ceto in un solo gesto scenico.

9.4.3 Il Cavaliere e Mirandolina

Il **Cavaliere di Ripafratta** è un nobile ricco e orgoglioso, che disprezza le donne per principio. Mirandolina lo conquista recitando: fa la cuoca premurosa, la confidente, la svenuta. Goldoni

sottolinea questa finzione con un contrasto. Le vere attrici, Ortensia e Dejanira, sono pessime nella finzione fuori del palcoscenico, e Dejanira lo dice apertamente: «fuori di scena io non so fingere» (II 13). Mirandolina, che non ha mai recitato, è la migliore commediante della locanda.

Il Cavaliere, invece, è un carattere che **cambia**: disprezzo, curiosità, turbamento, amore, gelosia, rabbia. È proprio ciò che una maschera non poteva fare, e che Goldoni rivendicava nei *Mémoires*. Alla fine, però, fugge da Firenze sconfitto, più amareggiato che saggio.

9.4.4 Mirandolina tra indipendenza e calcolo

Che cosa vuole Mirandolina? Nel monologo di I 9, letto in *Italiano 2*, lo dice lei stessa: non cerca un marito nobile, vuole vincere la sfida che il Cavaliere le ha lanciato disprezzando le donne. La sua **indipendenza** ha una base concreta: la locanda è sua, ereditata dal padre, e lei la governa senza un uomo che la rappresenti. Per questo può ascoltare le offerte del Marchese e del Conte senza accettarle: non ha bisogno né di protezione né di regali. Ma ogni suo gesto è anche **calcolo**. Tratta bene i clienti perché la locanda abbia buona fama; seduce il Cavaliere con una recita in cui nulla è lasciato al caso, dal piatto cucinato con le sue mani allo svenimento al momento giusto. Il calcolo ha però un prezzo. Nel terzo atto il gioco le sfugge di mano, il Cavaliere diventa minaccioso e lei deve chiudersi a chiave in una stanza; il matrimonio con Fabrizio nasce anche da questa paura, ed è la scelta di chi ha capito di essersi «arrischiata troppo», come dirà nella scena ultima. Indipendenza e calcolo non si escludono: sono le due facce di una donna che sa di poter contare soltanto su sé stessa.

Lettura · La scena del ferro da stiro (atto III, scena 6)

Siamo nella camera di Mirandolina, che stira la biancheria. Nella scena precedente Fabrizio le ha portato il ferro caldo, e lei lo ha trattato con affetto davanti al Cavaliere. Questi, rimasto solo con lei, è geloso. Il testo è quello dell'edizione veneziana delle *Opere complete* (vol. IX, 1910), controllato su una seconda edizione; riportiamo la prima metà della scena.

Testo Goldoni, *La locandiera*, atto III, scena 6 (prima metà).

Cavaliere.	Gran finezze, signora, al suo cameriere!
Mirandolina.	E per questo, che cosa vorrebbe dire?
Cavaliere.	Si vede che ne siete invaghita.
Mirandolina.	Io innamorata di un cameriere? Mi fa un bel complimento, signore; non sono di sì cattivo gusto io. Quando volessi amare, non getterei il mio tempo sì malamente. *(stirando)*
Cavaliere.	Voi meritereste l'amore di un re.
Mirandolina.	Del re di spade, o del re di coppe? *(stirando)*
Cavaliere.	Parliamo sul serio, Mirandolina, e lasciamo gli scherzi.
Mirandolina.	Parli pure, che io l'ascolto. *(stirando)*
Cavaliere.	Non potreste per un poco lasciar di stirare?
Mirandolina.	Oh perdoni! Mi preme allestire questa biancheria per domani.
Cavaliere.	Vi preme dunque quella biancheria più di me?
Mirandolina.	Sicuro. *(stirando)*
Cavaliere.	E ancora lo confermate?
Mirandolina.	Certo. Perché di questa biancheria me ne ho da servire, e di lei non posso far capitale di niente. *(stirando)*
Cavaliere.	Anzi potete dispor di me con autorità.
Mirandolina.	Eh, che ella non può vedere le donne.
Cavaliere.	Non mi tormentate più. Vi siete vendicata abbastanza. Stimo voi, stimo le donne che sono della vostra sorte, se pur ve ne sono. Vi stimo, vi amo, e vi domando pietà.
Mirandolina.	Sì signore, glielo diremo. *(stirando in fretta, si fa cadere un manicotto)*
Cavaliere.	*(leva di terra il manicotto, e glielo dà)* Credetemi...
Mirandolina.	Non s'incomodi.
Cavaliere.	Voi meritate di esser servita.
Mirandolina.	Ah, ah, ah. *(ride forte)*
Cavaliere.	Ridete?
Mirandolina.	Rido, perché mi burla.
Cavaliere.	Mirandolina, non posso più.
Mirandolina.	Le vien male?

Cavaliere.	Sì, mi sento mancare.
Mirandolina.	Tenga il suo spirito di melissa. *(gli getta con disprezzo la boccetta)*
Cavaliere.	Non mi trattate con tanta asprezza. Credetemi, vi amo, ve lo giuro. *(vuol prenderle la mano, ed ella col ferro lo scotta)* Aimè!
Mirandolina.	Perdoni: non l'ho fatto apposta.

Guida alla lettura

Che cosa succede. Il Cavaliere, che nel primo atto non sopportava le donne, chiede «pietà» a una locandiera mentre lei stira: la situazione è già comica in sé. Mirandolina non smette mai di lavorare, e le didascalie lo ripetono come un ritornello, *(stirando)*: la biancheria le serve, il Cavaliere no. Le battute di lui si allungano e diventano suppliche; quelle di lei si accorciano e diventano frecciate. Il gesto finale, la scottatura, rende visibile ciò che le parole dicevano: lui tende la mano, lei risponde con il ferro. Nella seconda metà della scena il Cavaliere confessa la sua gelosia per Fabrizio e la segue per la stanza «come un cagnolino», come commenta lei in un a parte. L'analisi completa è nell'esempio svolto dell'ultimo paragrafo del capitolo.

Lettura · La scena ultima (atto III)

Il Cavaliere è partito. In scena restano Mirandolina, Fabrizio, il Marchese e il Conte; il servitore del Cavaliere è appena uscito dopo un saluto. Mirandolina deve ora sistemare tutti.

Testo Goldoni, *La locandiera*, atto III, scena ultima (dalla battuta del Conte dopo l'uscita del servitore alla fine).

Conte.	Mirandolina, fanciulla o maritata che siate, sarò lo stesso per voi.
Marchese.	Fate pur capitale della mia protezione.
Mirandolina.	Signori miei, ora che mi marito, non voglio protettori, non voglio spasimati, non voglio regali. Sinora mi sono divertita, e ho fatto male, e mi sono arrischiata troppo, e non lo voglio fare mai più. Questi è mio marito...
Fabrizio.	Ma piano, signora...
Mirandolina.	Che piano! Che cosa c'è? Che difficoltà ci sono? Andiamo. Datemi quella mano.
Fabrizio.	Vorrei che facessimo prima i nostri patti.
Mirandolina.	Che patti? Il patto è questo: o dammi la mano, o vattene al tuo paese.
Fabrizio.	Vi darò la mano... ma poi...
Mirandolina.	Ma poi, sì, caro, sarò tutta tua; non dubitare di me, ti amerò sempre, sarai l'anima mia.
Fabrizio.	Tenete, cara, non posso più. *(le dà la mano)*
Mirandolina.	*(Anche questa è fatta). (da sè)*
Conte.	Mirandolina, voi siete una gran donna, voi avete l'abilità di condur gli uomini dove volete.
Marchese.	Certamente la vostra maniera obbliga infinitamente.
Mirandolina.	Se è vero ch'io possa sperar grazie da lor signori, una ne chiedo loro per ultimo.
Conte.	Dite pure.
Marchese.	Parlate.
Fabrizio.	*(Che cosa mai adesso domanderà?) (da sè)*
Mirandolina.	Le supplico per atto di grazia, a provvedersi d'un'altra locanda.
Fabrizio.	*(Brava; ora vedo che la mi vuol bene). (da sè)*
Conte.	Sì, vi capisco e vi lodo. Me n'anderò, ma dovunque io sia, assicuratevi della mia stima.
Marchese.	Ditemi: avete voi perduta una boccettina d'oro?
Mirandolina.	Sì signore.
Marchese.	Eccola qui. L'ho io ritrovata, e ve la rendo. Partirò per compiacervi, ma in ogni luogo fate pur capitale della mia protezione.
Mirandolina.	Queste espressioni mi saran care, nei limiti della convenienza e dell'onestà. Cambiando stato, voglio cambiar costume; e lor signori ancora profittino di quanto hanno veduto, in vantaggio e sicurezza del loro cuore; e quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera.

Guida alla lettura

Un contratto. Il matrimonio con Fabrizio è concluso in pochi secondi e con il linguaggio di un affare: «patti», «il patto è questo», la stretta di mano. Fabrizio esita, Mirandolina lo mette davanti a un'alternativa secca e poi addolcisce la richiesta con la formula più tenera della scena («sarai l'anima mia»). Subito dopo, un a parte rivela il suo vero tono: «Anche questa è fatta». Il pubblico sa ciò che Fabrizio non sa: anche questa tenerezza era, almeno in parte, recitata.

Il congedo. Mirandolina chiede ai due nobili di cambiare locanda: chiude l'attività dei corteggiatori e protegge il matrimonio. Le loro ultime battute li fissano per sempre: il Conte assicura la sua «stima», il Marchese ripete ancora la sua «protezione» e restituisce la boccetta, che non aveva i soldi per ripagare. Poi Mirandolina si rivolge «ai signori», ma la frase vale per gli uomini della platea: è un congedo al pubblico, come nella commedia latina, e porta la morale della favola.

Quale morale? In apparenza la conclusione è prudente: la giovane «cambia costume», si sposa nel suo ceto secondo la volontà del padre, e gli uomini sono avvertiti di diffidare delle «malizie» femminili. Ma il pubblico ha appena visto per tre atti l'intelligenza di Mirandolina trionfare su tre nobili. Secondo un'interpretazione diffusa, la morale finale è sincera e ristabilisce l'ordine; secondo altri lettori, è detta con un sorriso, e il vero contenuto della commedia è il talento di una donna che governa da sola la propria impresa. Il testo lascia aperte entrambe le letture.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Mirandolina non è un'eroina del femminismo**
>
> È naturale leggere Mirandolina con gli occhi di oggi, e vederci una donna emancipata. Attenzione però a non attribuire a Goldoni idee che non aveva. Mirandolina è autonoma perché possiede un'attività ereditata dal padre, e la difende con l'accortezza di una commerciante: tratta bene i clienti «per tener in credito la mia locanda», come dice a Fabrizio in I 10. Sceglie Fabrizio per convenienza e per obbedienza al padre più che per passione, e la sua vittoria non cambia nessuna regola sociale. La novità storica è un'altra: una donna del ceto medio, che lavora, è il carattere più intelligente della commedia e ne è la protagonista.

9.5 La Venezia di Goldoni: le commedie d'ambiente

9.5.1 *La bottega del caffè* (1750)

La bottega del caffè fa parte della stagione delle sedici commedie. Ha una **scena fissa**: un'unica scenografia per tutti e tre gli atti, una «piazzetta» di Venezia con tre botteghe, la casa di una ballerina e una locanda (Figura 9.6). I personaggi entrano ed escono dalle porte e si affacciano alle finestre: lo spazio della commedia è lo spazio pubblico della città.



Figura 9.6 La scena fissa della *Bottega del caffè*, ricostruita dalla didascalia iniziale dell'autore (schema non in scala): al centro il caffè, ai lati la bisca e la bottega del barbiere, sopra le botteghe gli stanzini della bisca; dalla parte della bisca la locanda, dalla parte del barbiere, oltre una strada, la casa della ballerina Lisaura.

La trama intreccia piccole storie: il giovane mercante Eugenio perde il patrimonio al gioco nella bisca di Pandolfo, che bara; sua moglie Vittoria soffre; un falso conte, Leandro, ha abbandonato la moglie Placida, che arriva travestita da pellegrina a cercarlo. Il caffettiere Ridolfo, onesto e laborioso, prova a rimettere ordine. Il personaggio più riuscito è don Marzio, un gentiluomo napoletano che passa le giornate al caffè sparlando di tutti: alla fine, per una delle sue chiacchiere, il biscazziere viene arrestato, tutti lo trattano da spia, e don Marzio decide di lasciare Venezia, rovinato dalla propria lingua. Ecco l'apertura della commedia (atto I, scena 1), testo dell'edizione veneziana delle *Opere complete*:

Testo Goldoni, *La bottega del caffè*, atto I, scena 1 (inizio).

Ridolfo.	Animo, figliuoli, portatevi bene; siate lesti e pronti a servir gli avventori con civiltà, con proprietà: perché tante volte dipende il credito di una bottega dalla buona maniera di quei che servono.
Trappola.	Caro signor padrone, per dirvi la verità, questo levarsi di buon'ora non è niente fatto per la mia complessione.
Ridolfo.	Eppure bisogna levarsi presto. Bisogna servir tutti. A buon'ora vengono quelli che hanno da far viaggio. I lavoranti, i barcaruoli, i marinai, tutta gente che si alza di buon mattino.
Trappola.	È veramente una cosa che fa crepar di ridere, veder anche i facchini venir a bevere il loro caffè.
Ridolfo.	Tutti cercan di fare quello che fanno gli altri. Una volta correva l'acquavite, adesso è in voga il caffè.

In cinque battute c'è un mondo. Ridolfo parla come un buon imprenditore: il «credito» di una bottega dipende dalla cortesia di chi serve. Trappola, il garzone pigro, è l'erede degli zanni della commedia dell'arte, ma non ha più la maschera: è un ragazzo che non vuole alzarsi presto. E il caffè compare come **moda** che attraversa le classi sociali: lo bevono barcaioli e facchini, perché «tutti cercan di fare quello che fanno gli altri».

COLLEGAMENTI

Storia ed Economia · La bevanda dei Lumi

Il caffè arrivò in Europa dall'Impero ottomano nel Seicento; a Venezia, porta dell'Oriente, le botteghe del caffè si moltiplicarono nel secolo seguente (il Caffè Florian, in piazza San Marco, aprì nel 1720). La bottega era un luogo dove si sedeva gente di ogni ceto e si leggevano le gazzette: per questo il gruppo milanese dei Verri intitolò *Il Caffè* il suo periodico (1764–1766, vedi Capitolo 8): la bottega era l'immagine dell'opinione pubblica. Goldoni ne mostra il rovescio, il pettegolezzo di don Marzio: lo stesso spazio che fa circolare le idee fa circolare le calunnie.

9.5.2 *Il campiello* (1756)

Il campiello è una commedia corale in veneziano e in versi (endecasillabi e settenari liberamente alternati e rimati), ambientata in una di quelle piccole piazze su cui si affacciano le case popolari. Non c'è un protagonista: ci sono madri e figlie che litigano e fanno pace, giovani che vogliono sposarsi, un forestiero napoletano, e una ragazza, Gasparina, che per darsi un tono pronuncia la *s* come una *z*.

9.5.3 *I rusteghi* (1760)

Nei *Rusteghi*, rappresentati al San Luca nel carnevale del 1760, i protagonisti sono quattro mercanti veneziani (Lunardo, Simon, Canciano e Maurizio), il cui nome collettivo, **rusteghi**, indica uomini scontrosi, chiusi, nemici di ogni novità e di ogni divertimento: parenti lontani del vecchio bisbetico della commedia nuova. Lunardo e Maurizio hanno combinato il matrimonio tra Lucietta, figlia di Lunardo, e Filippetto, figlio di Maurizio, e vogliono che i due non si vedano prima delle nozze. Le donne, guidate dalla vivace siora Felice, fanno entrare Filippetto in maschera in casa di Lunardo; scoperto l'inganno, i padri vogliono annullare tutto, finché nel terzo atto Felice, con la sua parlantina e il suo buon senso, li convince. All'inizio della commedia Lucietta e la matrigna Margarita sono in casa: Margarita fila, Lucietta fa la calza (atto I, scena 1). Il testo è quello dell'edizione veneziana delle *Opere complete* (vol. XVIII, 1914), con le note dell'autore (Tabella 9.3).

Tabella 9.3 *I rusteghi*, atto I, scena 1: testo veneziano e italiano di oggi. Fra parentesi quadre le spiegazioni che Goldoni stesso mise in nota.

Testo	Italiano di oggi
Lucietta. Siora madre.	Signora madre.
Margarita. Fia mia.	Figlia mia. [*Fia*: «figlia»]
Lucietta. Debotto xe fenio carneval.	Il carnevale è quasi finito. [*debotto*: «or ora»; *xe fenio*: «è finito»]
Margarita. Cossa diseu, che bei spassi che avemo abuo?	Che ne dite, che bei divertimenti abbiamo avuto? [*abuo*: «avuto»]
Lucietta. De diana! gnanca una strazza de comedia no avemo visto.	Accidenti! Non abbiamo visto neanche uno straccio di commedia.
Margarita. Ve feu maraveggia per questo? Mi gnente affatto. Xe debotto sedese mesi, che son maridada; m'alo mai menà in nissun liogo vostro sior padre?	Ve ne meravigliate? Io per niente. Sono quasi sedici mesi che sono sposata: vostro padre mi ha mai portato in qualche posto?
[...] **Margarita.** El xe un orso, fia mia; nol se diverte élo, e nol vol che se divertimo gnanca nu.	È un orso, figlia mia: non si diverte lui, e non vuole che ci divertiamo neanche noi.

Guida alla lettura

Il carnevale, la stagione delle maschere e dei teatri, sta per finire, e due donne non hanno visto «neanche uno straccio di commedia»: la battuta, detta in un teatro durante il carnevale, è un ammiccamento al pubblico. Il personaggio principale è assente, ma lo conosciamo già: Lunardo è «un orso». Il veneziano è reso con poche marche che il lettore impara subito: *xe* per «è», *mi* e *nu* come soggetti (io, noi), *gnanca* (neanche), le forme interrogative con il pronome attaccato al verbo (*diseu?*, *feu?*, *alo?*), le consonanti scempie e i participi in *-uo*, *-io*. Il dialetto non serve a far ridere: è la lingua normale di una casa di mercanti veneziani.

ESEMPIO SVOLTO

Come si «traduce» una battuta in veneziano

Prendi la battuta «nol se diverte élo, e nol vol che se divertimo gnanca nu». **1. Isola le parole grammaticali:** *nol* = *no* + *el*, cioè «non» più il pronome soggetto di terza persona («egli»), che in veneziano si esprime sempre; *élo* = lui; *nu* = noi. **2. Riconosci le parole lessicali**, spesso vicine all'italiano: *diverte*, *vol* (vuole), *gnanca* (neanche). **3. Rimetti la frase in ordine italiano:** «non si diverte lui, e non vuole che ci divertiamo neanche noi». **4. Controlla il registro:** la ripetizione dei pronomi («nol … élo», «gnanca nu») è tipica del parlato e dà forza al contrasto lui/noi; nella traduzione puoi conservarla con «lui … noi».

COLLEGAMENTI

Latino · Due padri, due educazioni

In *Latino 3* hai letto gli *Adelphoe* di Terenzio (160 a.C.): due fratelli anziani educano due giovani in modi opposti. Demea, che vive in campagna, è severo e sospettoso; Micione, in città, è indulgente e si fida del figlio adottivo. La commedia mette alla prova entrambi i modelli, e nel finale Demea, «convertito», mostra con ironia che anche la generosità di Micione ha i suoi limiti. *I rusteghi* riprendono il conflitto tra le generazioni, ma lo spostano: a Venezia i padri sono tutti dalla parte di Demea, e la voce del buon senso non è un altro padre ma una donna, siora Felice. Il vecchio scontroso, del resto, è una figura antica: il Cnemone del *Dyskolos* fugge la compagnia degli uomini come Lunardo fugge i divertimenti. Nessuna fonte dice che Goldoni pensasse a questi testi: il confronto è nostro, e serve a vedere come una situazione antica cambia quando cambia la società che la mette in scena.

9.5.4 La villeggiatura e Chioggia

Nel 1761 Goldoni scrisse una trilogia, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno dalla villeggiatura*: famiglie borghesi che si indebitano per passare l'autunno in campagna come i nobili, e tornano in città rovinate. Nel 1762, alla vigilia della partenza per Parigi, *Le baruffe chiozzotte* portano in scena le mogli dei pescatori di Chioggia, che litigano per un regalo e una gelosia, e un giovane coadiutore del cancelliere criminale, Isidoro, che deve rimettere pace: Goldoni, che da giovane aveva lavorato come coadiutore nella cancelleria criminale di Chioggia, vi mise qualcosa di sé.

9.6 Analizzare una commedia

9.6.1 Le domande da fare a una scena

Il testo teatrale non ha narratore: tutto ciò che sappiamo dei personaggi viene da ciò che dicono, da ciò che fanno e da come si muovono. Un'analisi efficace segue cinque domande.

1. **Dove siamo?** Posizione della scena nell'atto e nella commedia: che cosa è successo prima, che cosa deve ancora succedere.
2. **Chi c'è in scena?** Chi entra, chi esce, chi resta; chi parla di più e chi ascolta.
3. **Che cosa cambia?** Ogni scena ben costruita modifica un rapporto di forza: chi comanda all'inizio e chi alla fine?
4. **Come parlano?** Lunghezza delle battute, domande e risposte, registro, a parte, dialetto, parole chiave ripetute.
5. **Che cosa si vede?** Didascalie: gesti, oggetti, movimenti nello spazio. A teatro un oggetto è un segno.

ESEMPIO SVOLTO

Analizzare la scena del ferro da stiro (III 6)

1. Dove siamo. Atto III, scena 6: è la scena centrale dell'ultimo atto (Figura 9.4). Il Cavaliere è stato conquistato nel secondo atto; ora Mirandolina, che ha vinto la sfida, comincia a respingerlo. Nella scena precedente ha mostrato affetto a Fabrizio sotto gli occhi del Cavaliere.

2. Chi c'è. Due personaggi soli: è il duello finale tra i protagonisti della sfida, senza testimoni. Quando Mirandolina minaccia di chiamare Fabrizio, il terzo personaggio entra nella scena anche se non c'è.

3. Che cosa cambia. All'inizio il Cavaliere attacca («Gran finezze...»), come un nobile che chiede conto a una dipendente; alla fine la insegue per la stanza e chiede «amore, compassione, pietà». Il rapporto di forza si è rovesciato rispetto al primo atto: il misogino è diventato un supplice.

4. Come parlano. Battute del Cavaliere sempre più lunghe e patetiche («Vi stimo, vi amo, e vi domando pietà»); battute di Mirandolina brevi, ironiche, spesso con un gioco di parole: il «re» diventa una carta da gioco («Del re di spade, o del re di coppe?»), la dichiarazione d'amore riceve una risposta da bottega («glielo diremo»), la «scottatura più grande» nel cuore è presa alla lettera («Dove, signore?»). Lei gli dà del «lei», la forma rispettosa che una locandiera deve a un nobile, lui le dà del «voi»: ma ora quella forma serve a lei per tenerlo a distanza.

5. Che cosa si vede. Tre oggetti fanno la scena. Il **ferro**: il lavoro di Mirandolina, che lei non interrompe, e alla fine un'arma. Il **manicotto** caduto e raccolto: il nobile che «serve» la locandiera. La **boccetta** d'oro del Cavaliere, regalo rifiutato, gettata con disprezzo: la stessa che finirà nelle mani del Marchese e sarà restituita nella scena ultima. Gli oggetti collegano le scene e rendono visibile la storia.

Conclusione. La scena mostra la riforma all'opera: niente lazzi, un dialogo scritto battuta per battuta, una comicità che nasce dal carattere (l'orgoglio umiliato del Cavaliere) e dagli oggetti quotidiani di una locanda.

9.6.2 I meccanismi comici

Le cinque domande valgono per qualsiasi scena. Per una commedia conviene aggiungerne una sesta: **da dove nasce il riso?** I meccanismi sono pochi e antichissimi, e Goldoni li usa tutti, piegandoli al verisimile.

- **Il ritmo delle entrate e delle uscite.** Ogni ingresso apre una scena nuova, e il numero delle scene misura la velocità: il primo atto della *Locandiera* ne conta ventitré, molte brevissime (Figura 9.4). L'arrivo al momento sbagliato, il terzo che entra mentre due parlano in segreto, è il motore più semplice della comicità.
- **L'equivoco.** Un personaggio interpreta male una parola, un oggetto, una situazione: il Marchese crede di similoro la boccetta d'oro e la regala come una cosa da poco. I *Menaechmi* di Plauto, letti in *Latino 3*, sono una catena di equivoci tra due gemelli.

- **L'a parte.** Crea una doppia comunicazione: il pubblico sa ciò che gli altri personaggi ignorano, e ride della loro ignoranza. La scena ultima ne è piena.
- **Il rovesciamento.** Chi è sicuro di sé finisce vittima della propria sicurezza: il Cavaliere che disprezzava le donne implora pietà da una locandiera. È lo schema antico del beffatore beffato, che conosci anche da Boccaccio.
- **I ruoli sociali e la lingua come carattere.** Il «lei» e il «voi», il ritornello della «protezione» del Marchese, il veneziano dei rusteghi dicono chi è un personaggio prima ancora di ciò che fa.

Nella *Locandiera* chi governa questi meccanismi è Mirandolina: progetta l'inganno, lo mette in scena e lo dirige. È il posto che nella commedia di Plauto spettava al servo astuto, come Pseudolo, che preparando la sua beffa si paragona a un poeta (*Pseudolus* 394–414, letto in *Latino 3*). Con Goldoni la regia della beffa passa a una padrona di locanda: la tradizione è la stessa, il mondo sociale è cambiato.

9.6.3 Il teatro come spettacolo

Un testo teatrale vive sulla scena, e per Goldoni la scena aveva volti precisi. Scriveva le parti «addosso» ai suoi attori: la vivacità di Maddalena Marliani è dentro le battute di Mirandolina, e Fabrizio conserva il mestiere di servo che il marito di lei aveva recitato come Brighella. Le sue scene chiedevano interni riconoscibili o un esterno veneziano, come la piazzetta della *Bottega del caffè*: il palcoscenico all'italiana diventa una finestra sulla città.

COLLEGAMENTI

Arte e Musica · Longhi, Galuppi e la Venezia «al naturale»

Arte. Negli stessi anni il pittore veneziano Pietro Longhi dipingeva piccole scene di vita quotidiana: la lezione di ballo, la visita, il ridotto con le maschere, la bottega del farmacista. Goldoni gli dedicò un sonetto che si apre ricordando come Longhi chiamasse la Musa del commediografo «sorella» del proprio pennello: entrambi cercano il vero. **Musica.** Goldoni scrisse anche molti libretti per l'opera comica, i **drammi giocosi**, in cui personaggi seri e personaggi buffi si mescolano; il compositore con cui collaborò più spesso fu Baldassare Galuppi (*Il filosofo di campagna*, 1754). Sul melodramma serio e sulla distinzione tra recitativo e aria vedi Capitolo 8.

Goldoni resta il fondatore della commedia italiana moderna perché ha spostato il centro del teatro dall'attore all'autore e dalla maschera alla persona, senza mai perdere di vista il pubblico. Il Settecento italiano chiedeva però anche un altro teatro, quello tragico, che rappresentasse la libertà e il conflitto delle passioni in forme alte: è la strada di Vittorio Alfieri (Capitolo 11).

SINTESI

- La commedia ha una storia lunga: la commedia antica di Aristofane, satira politica della *polis*; la commedia nuova di Menandro, di tipi umani e di famiglie; Plauto e Terenzio, che la portarono a Roma; la commedia erudita del Cinquecento, che imitava i Latini. Le maschere ne sono eredi, non discendenti diretti.
- La commedia dell'arte, nata a metà del Cinquecento, era un'impresa di attori professionisti che improvvisavano su un canovaccio con maschere fisse; ebbe un successo europeo (la Comédie-Italienne di Parigi, Molière), ma all'inizio del Settecento era ripetitiva; dopo Goldoni declinò, ma non scomparve.
- A Venezia il teatro era un'impresa: sale di proprietà patrizia, impresari, capocomici, poeti di compagnia a contratto, pubblico pagante. La committenza passa dal principe al mercato.
- Goldoni (Venezia 1707 – Parigi 1793) fu avvocato e uomo di teatro: dal 1748 al 1753 al Sant'Angelo con Medebach (le sedici commedie del 1750–1751), dal 1753 al 1762 al San Luca dei Vendramin, poi a Parigi.
- La riforma fu graduale: dalla parte scritta del solo protagonista (1738) alla prima commedia scritta per intero (1743), fino a commedie senza maschere come *La locandiera* (1753).
- Nella prefazione del 1750 Goldoni indica i suoi due «libri»: il Mondo, che fornisce i caratteri, e il Teatro, che insegna a rappresentarli per il pubblico.
- Nei *Mémoires* (1787) spiega che la maschera impedisce all'attore di esprimere le passioni: «l'anima sotto la maschera è come il fuoco sotto la cenere».
- Le parole chiave della riforma sono carattere, verisimile e morale; i bersagli satirici sono il cicisbeismo, la villeggiatura, il gioco, la maldicenza, la superbia nobiliare.
- Goldoni scrive in un italiano medio e in veneziano; le commedie più mature (*Il campiello*, *I rusteghi*, *Le baruffe chiozzotte*) sono quasi interamente in dialetto.
- Nella *Locandiera* Mirandolina vince la sfida con il Cavaliere recitando: indipendente perché padrona della propria impresa, calcolatrice in ogni gesto; il Marchese e il Conte rappresentano il nome senza denaro e il denaro senza nome; il finale è un contratto di matrimonio e un congedo al pubblico.
- Le commedie d'ambiente (*La bottega del caffè*, *Il campiello*) hanno per protagonista uno spazio collettivo della città.
- Analizzare una scena significa chiedersi dove siamo, chi c'è, che cosa cambia, come si parla, che cosa si vede e da dove nasce il riso (entrate e uscite, equivoco, a parte, rovesciamento).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa distingue la commedia dell'arte dalla commedia erudita del Cinquecento?
   - **A.** La commedia dell'arte era recitata soltanto nelle corti
   - **B.** La commedia dell'arte era un'impresa di attori professionisti che improvvisavano su un canovaccio
   - **C.** La commedia dell'arte era scritta in latino
   - **D.** La commedia dell'arte non aveva personaggi comici

2. ● Che cosa intende Goldoni con il «libro del Teatro»?
   - **A.** I trattati di poetica di Aristotele e Orazio
   - **B.** Il registro dei conti della compagnia
   - **C.** Le commedie latine di Plauto e Terenzio
   - **D.** L'esperienza della scena, che gli insegna come rappresentare i caratteri osservati nel mondo

3. ●● Secondo il passo dei *Mémoires*, perché la maschera danneggia l'attore?
   - **A.** Perché copre il volto, che è l'interprete delle passioni, e resta uguale in ogni situazione
   - **B.** Perché impedisce al pubblico di sentire la voce
   - **C.** Perché era proibita dalle autorità veneziane
   - **D.** Perché era troppo costosa da fabbricare

4. ●● In che senso il teatro veneziano del Settecento cambia le «forme della committenza»?
   - **A.** Il teatro è finanziato interamente dalla Chiesa
   - **B.** Gli attori lavorano gratuitamente
   - **C.** L'autore lavora a contratto per una compagnia e il successo dipende da un pubblico pagante
   - **D.** Il doge sceglie personalmente le commedie da rappresentare

5. ●● Quale affermazione sulla riforma di Goldoni è corretta?
   - **A.** Goldoni abolì le maschere con la sua prima commedia
   - **B.** La riforma fu graduale: per anni Goldoni scrisse commedie in cui le maschere restavano, con battute scritte
   - **C.** La riforma fu imposta per legge dalla Repubblica di Venezia
   - **D.** Goldoni tornò al canovaccio dopo la *Locandiera*

6. ●● Che cosa suggerisce la spada del Marchese, che esce dal fodero con mezza lama (III 17)?
   - **A.** Che il Marchese è un abile spadaccino
   - **B.** Che a Firenze era vietato portare armi
   - **C.** Che il Cavaliere ha rotto la spada per errore nel primo atto
   - **D.** La decadenza di un nobile che conserva i segni del rango senza più averne la sostanza

7. ●●● Nella scena ultima Mirandolina chiede al Marchese e al Conte di «provvedersi d'un'altra locanda». Perché?
   - **A.** Per chiudere il gioco dei corteggiatori e proteggere il matrimonio appena concluso
   - **B.** Perché i due non hanno pagato il conto
   - **C.** Perché la locanda deve chiudere per lutto
   - **D.** Perché vuole sposare il Conte in segreto

8. ●● Quale tradizione comica antica è più vicina al teatro di Goldoni, e perché?
   - **A.** La commedia antica di Aristofane, perché attacca uomini politici riconoscibili
   - **B.** La tragedia attica, perché ha un coro che commenta l'azione
   - **C.** La commedia nuova di Menandro, ripresa a Roma da Plauto e Terenzio, perché mette in scena tipi umani e conflitti di famiglia
   - **D.** Il dramma satiresco, perché i suoi personaggi portano la maschera

Comprensione e parafrasi

9. ● Fai la parafrasi del passo della prefazione del 1750, da «Il secondo poi» fino alla fine.

10. ● Spiega il significato, nel contesto della *Locandiera*, di queste parole ed espressioni: *spasimati*; *far capitale di*; *protezione*; *manicotto*; *allestire la biancheria*.

11. ●● Volgi in italiano di oggi questa battuta dei *Rusteghi* (I 1), che segue di poco quelle della Tabella 9.3: «E mi, poverazza, che no vago mai fora della porta? E nol vol mo gnanca, che vaga un fià al balcon?» (Goldoni annota *gnanca* = nemmeno, *un fià* = un poco.)

12. ●● Riscrivi in italiano di oggi l'ultima battuta di Mirandolina («Queste espressioni mi saran care...»), conservando tutte le informazioni.

13. ●● Spiega il senso di queste battute di III 6: (a) «Del re di spade, o del re di coppe?»; (b) «Sì signore, glielo diremo»; (c) «Rido, perché mi burla».

14. ●● Riformula con parole tue la battuta di Ridolfo «Tutti cercan di fare quello che fanno gli altri. Una volta correva l'acquavite, adesso è in voga il caffè», e spiega che cosa significa qui il verbo *correre*.

Analisi del testo

15. ● Elenca le didascalie della prima metà di III 6 e classificale in tre gruppi: azioni ripetute, gesti verso l'altro personaggio, oggetti. Quale didascalia ritorna di più, e che effetto produce?

16. ●● Nella scena ultima ci sono tre battute dette «da sè». Individuale e spiega che cosa rivela ciascuna al pubblico, e che cosa invece non sanno gli altri personaggi.

17. ●● Nella scena ultima individua il lessico del contratto e dell'affare. Perché Goldoni fa concludere il matrimonio con queste parole?

18. ●● Individua nelle battute dei *Rusteghi* della Tabella 9.3 almeno quattro tratti del veneziano (fonetica, pronomi, forme verbali, lessico) e indica l'equivalente italiano.

19. ●● Nella prefazione del 1750 individua le parole che appartengono al campo semantico della pittura. Che idea del lavoro del commediografo comunicano?

20. ●●● Confronta le ultime battute del Conte e del Marchese nella scena ultima. In che cosa si assomigliano e in che cosa differiscono? Collega la differenza alla loro condizione sociale.

21. ●●● Ricostruisci l'argomentazione del passo dei *Mémoires*: tesi, argomento fisiologico, argomento storico (riassunto nella Guida alla lettura), conclusione. Che funzione ha la similitudine del fuoco sotto la cenere?

22. ●● Trova nella *Locandiera* un esempio di ciascuno di questi meccanismi comici: equivoco, a parte, rovesciamento. Per ciascuno spiega che cosa sa il pubblico e che cosa non sanno i personaggi.

Contestualizzare e collegare

23. ●● Confronta la posizione di Tasso alla corte di Ferrara (Capitolo 1) con quella di Goldoni poeta di compagnia a Venezia: chi paga, chi giudica il successo, quale libertà ha l'autore (serviti della Tabella 9.2).

24. ●● Goldoni parla di «libro del Mondo», Galileo di «libro della natura» (Capitolo 4). Che cosa hanno in comune le due metafore, e in che cosa differiscono gli oggetti di studio e il metodo?

25. ●●● Goldoni e Gozzi rappresentano due idee opposte di teatro. Esponile e spiega perché le maschere della commedia dell'arte sopravvissero alla riforma.

26. ●● Confronta *I rusteghi* con gli *Adelphoe* di Terenzio, letti in *Latino 3*: chi rappresenta l'educazione severa, chi il buon senso, come si risolve il conflitto? Che cosa cambia nel passaggio da Roma a Venezia?

27. ●●● Nella *Locandiera* è Mirandolina a progettare e dirigere l'inganno, come il *servus callidus* di Plauto (per esempio Pseudolo, *Pseudolus* 394–414, letto in *Latino 3*). Mostra le somiglianze e spiega che cosa significa che questo ruolo passi a una padrona di locanda.

Scrivere

28. ●● Scrivi un commento di 10–15 righe alla scena ultima della *Locandiera*, considerando la conclusione del matrimonio, il congedo ai nobili e la morale finale.

29. ●● Riscrivi la prima metà di III 6 trasportandola ai nostri giorni (per esempio, la titolare di un piccolo albergo e un cliente), in 15–20 battute con didascalie. Conserva la struttura: lui chiede, lei lavora e scherza, un oggetto finale rovescia la situazione.

30. ●●● «Mirandolina è una donna moderna?» Scrivi un testo argomentativo di circa una pagina, con una tesi, almeno due argomenti tratti dal testo e un'obiezione confutata.

Verso la verifica

31. ●● Rileggi le battute dei *Rusteghi* della Tabella 9.3. (a) Chi sono le due donne e che rapporto hanno? (b) Di che cosa si lamentano? (c) Come viene presentato Lunardo, che non è in scena? (d) In che senso questa apertura è un esempio della riforma goldoniana?

32. ●●● Rileggi il passo della prefazione del 1750. (a) Qual è la tesi? (b) Spiega le due metafore principali. (c) Chi è, secondo il passo, il giudice ultimo della commedia? (d) Mostra con un esempio tratto dalla *Locandiera* un carattere che viene dal «libro del Mondo».

PER APPROFONDIRE

- [GOL] Leggi per intero *La locandiera* (soprattutto II 17 e III 13–20) e il primo atto dei *Rusteghi*; nelle note storiche dell'edizione trovi le notizie sulle prime rappresentazioni e sugli attori.
- [GOL] La prefazione al primo tomo delle *Commedie* (1750) e la commedia *Il teatro comico*, il «manifesto» in forma di spettacolo.
- [FER] Le pagine sul teatro del Settecento, su Goldoni, Chiari e Gozzi.
- [MIG] Per la lingua delle commedie goldoniane e per il veneziano come lingua d'uso nel Settecento.

Glossario del capitolo

Capocomico
L'attore che dirige una compagnia teatrale, ne sceglie il repertorio e ne tiene i conti; nel Settecento assume il poeta di compagnia.

Carattere
Personaggio individuale, con nome, età, condizione e psicologia propri, capace di cambiare nel corso dell'azione; si oppone alla maschera fissa.

Cicisbeo
Nel Settecento, il cavalier servente che accompagna una dama sposata con il consenso del marito; bersaglio della satira di Goldoni e di Parini.

Comédie-Italienne
Il teatro stabile dei comici italiani a Parigi, dove recitavano con le maschere della commedia dell'arte; Goldoni vi lavorò dal 1762.

Commedia antica
La commedia ateniese del V secolo a.C., il cui autore principale è Aristofane: satira politica di persone reali, trame fantastiche, la parabasi del coro.

Commedia corale
Commedia senza un unico protagonista, che rappresenta un gruppo o un ambiente (una strada, un campiello, una comunità).

Commedia di carattere
Commedia costruita intorno a un carattere dominante, di cui mostra vizi e virtù.

Commedia nuova
La commedia greca di fine IV – III secolo a.C., il cui maestro è Menandro: intrecci familiari, tipi umani, riconoscimenti e nozze; fu il modello di Plauto e Terenzio.

Dramma giocoso
Libretto d'opera comica del Settecento in cui si mescolano personaggi seri e personaggi buffi.

Equivoco
Meccanismo comico in cui un personaggio interpreta male una parola, un oggetto o una situazione, mentre il pubblico conosce la verità.

Fiaba teatrale
Genere inventato da Carlo Gozzi: azioni fiabesche e magiche, con le maschere della commedia dell'arte nelle parti comiche.

Impresario
Chi organizza e finanzia gli spettacoli di un teatro, assumendosene il rischio economico.

Metateatro
Teatro che rappresenta il teatro stesso e riflette sulle sue regole, come *Il teatro comico*.

Palco
Nel teatro all'italiana, piccolo vano affacciato sulla sala, affittato di solito da una famiglia per l'intera stagione.

Poeta di compagnia
Autore legato da un contratto a una compagnia o a un teatro, al quale deve fornire un certo numero di testi nuovi ogni stagione.

Riforma goldoniana
Il passaggio graduale, nelle commedie di Goldoni (1738–1753), dal canovaccio al testo scritto e dalla maschera al carattere, con la società contemporanea come modello.

Rustego
In veneziano, uomo scontroso, chiuso e nemico delle novità; dà il titolo a una commedia di Goldoni (1760).

Scena fissa
Scenografia unica che resta invariata per tutta la commedia, come la piazzetta della *Bottega del caffè*.

Villeggiatura
Soggiorno di svago in campagna; in Goldoni, la moda che spinge i borghesi a indebitarsi per imitare i nobili.

Soluzioni

1. B: la commedia dell'arte è fatta da compagnie di professionisti che vivono dello spettacolo e recitano su un canovaccio, con lazzi e maschere fisse; la commedia erudita è un testo scritto da letterati per le feste di corte.

2. D: il «libro del Teatro» è la pratica della scena; insegna «con quali colori» rappresentare i caratteri letti nel «libro del Mondo» e come renderli graditi agli spettatori.

3. A: i tratti del volto sono «gli interpreti del cuore»; la maschera di cuoio è sempre uguale e nasconde le passioni.

4. C: l'autore lavora con un contratto per un capocomico o un teatro, e il successo dipende dal pubblico che paga il biglietto, non dal gusto di un principe.

5. B: la riforma va dal 1738 al 1753; per anni Pantalone, Arlecchino e Brighella restano in scena con parti scritte.

6. D: il Marchese ha il titolo e la spada, segni del rango nobiliare, ma la spada è a metà, come il suo patrimonio.

7. A: Mirandolina chiude il gioco della seduzione e allontana i corteggiatori; Fabrizio lo interpreta come una prova d'amore («ora vedo che la mi vuol bene»).

8. C: come Goldoni, la commedia nuova rinuncia alla satira politica di persone reali e costruisce caratteri e intrecci familiari (padri, figli, matrimoni); attraverso Plauto, Terenzio e la commedia erudita questi intrecci arrivano fino al Settecento. Aristofane fa invece satira della *polis* e di uomini vivi.

9. Parafrasi: «Il secondo libro, cioè l'esperienza del teatro, mentre lo uso nel mio lavoro, mi insegna con quali colori bisogna rappresentare sulla scena i caratteri, le passioni e i fatti che si leggono nel libro del mondo; come bisogna dare loro le ombre perché risaltino il più possibile; e quali sono le tinte che li rendono più gradevoli agli occhi raffinati degli spettatori.»

10. *Spasimati*: innamorati che sospirano, spasimanti. *Far capitale di*: contare su qualcosa o qualcuno come su un bene sicuro (in III 6: «di lei non posso far capitale di niente»; nel finale il Marchese: «fate pur capitale della mia protezione»). *Protezione*: il patrocinio di un nobile su una persona di condizione inferiore; in bocca al Marchese è una parola vuota, perché non ha denaro. *Manicotto*: qui un capo di biancheria da stirare (una manica o un polsino staccabile); in III 6 Mirandolina lo lascia cadere e il Cavaliere lo raccoglie. *Allestire la biancheria*: preparare, rendere pronta la biancheria per l'uso.

11. «E io, poveretta, che non esco mai di casa? E lui non vuole neanche che vada un momento sul balcone?» (*mi* = io; *vago* = vado; *fora* = fuori; *nol vol* = egli non vuole; *mo* particella rafforzativa, «poi», «perfino»; *vaga* = vada.)

12. Modello: «Queste parole mi saranno gradite, entro i limiti della convenienza e dell'onestà. Poiché cambio condizione, voglio cambiare comportamento; e anche voi, signori, approfittate di ciò che avete visto, per il bene e la sicurezza del vostro cuore: e se mai vi trovaste nella situazione di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, pensate alle astuzie che avete imparato a conoscere, e ricordatevi della locandiera.»

13. (a) Il Cavaliere dice che lei meriterebbe l'amore di un re; Mirandolina finge di intendere il re delle carte da gioco, abbassando la dichiarazione a uno scherzo. (b) Risponde alla dichiarazione d'amore come a un'ordinazione di un cliente, con la formula di cortesia di una bottega: lo tratta da avventore, non da innamorato. (c) Ride apertamente e finge di credere che lui la prenda in giro: così nega valore alla sua serietà e lo umilia.

14. Modello: «Tutti imitano gli altri: un tempo andava di moda l'acquavite, oggi va di moda il caffè.» *Correre* vale «essere in voga, circolare, essere diffuso» (come oggi si dice di una moda che «corre»).

15. Azioni ripetute: *(stirando)* cinque volte, poi *(stirando in fretta…)*. Gesti verso l'altro: *(leva di terra il manicotto, e glielo dà)*, *(gli getta con disprezzo la boccetta)*, *(vuol prenderle la mano, ed ella col ferro lo scotta)*; e il riso *(ride forte)*. Oggetti: ferro, biancheria, manicotto, boccetta. La didascalia più frequente, *(stirando)*, crea un ritmo comico: il lavoro continua mentre il Cavaliere si dichiara, e mostra quanto poco conti per lei.

16. «Anche questa è fatta» (Mirandolina): rivela che anche il matrimonio, almeno in parte, è un'operazione condotta con calcolo; Fabrizio non lo sa. «Che cosa mai adesso domanderà?» (Fabrizio): la sua ansia e la sua diffidenza. «Brava; ora vedo che la mi vuol bene» (Fabrizio): interpreta la richiesta come prova d'amore; il pubblico, che ha sentito il primo a parte, può dubitarne. Gli a parte creano una doppia comunicazione: il pubblico sa più dei personaggi.

17. Lessico: «patti», «il patto è questo», «dammi la mano» (la stretta di mano che conclude un accordo), «far capitale» (un'espressione del mondo del denaro). Goldoni mostra il matrimonio come un contratto tra persone dello stesso ceto: Mirandolina, che gestisce un'impresa, conclude il proprio matrimonio come un affare, rapido e chiaro; è coerente con il suo carattere e con il mondo borghese della commedia.

18. *xe* = è (verbo essere); *mi* soggetto = io, *nu* = noi; forme interrogative con pronome enclitico (*diseu* = dite, *feu* = fate, *m'alo* = mi ha egli); participi *abuo* = avuto, *fenio* = finito; consonanti scempie (*comedia*, *maridada* = maritata, con lenizione *t* > *d*); lessico: *fia* = figlia, *gnanca* = neanche, *debotto* = quasi, ora, *menar* = portare, condurre, *liogo* = luogo, *strazza* = straccio.

19. Parole: «dipinge», «colori», «ombreggiarli», «rilievo», «tinte», «occhi». Comunicano l'idea di un autore-pittore: il commediografo non inventa dal nulla, ritrae dal vero (il mondo), ma sceglie e dosa colori e ombre secondo una tecnica, per far risaltare i caratteri e piacere a chi guarda.

20. Somiglianze: entrambi accettano di partire con galanteria e promettono fedeltà («sarò lo stesso per voi», «la mia protezione»). Differenze: il Conte offre «stima» e si congeda con eleganza; il Marchese ripete per la seconda volta la «protezione», che non può offrire, e restituisce una boccetta che non è sua e che non avrebbe potuto ripagare. Il ricco può permettersi la generosità del gesto, il nobile decaduto si aggrappa alle parole del rango.

21. Tesi: la maschera nuoce sempre all'azione dell'attore. Argomento fisiologico: le passioni si esprimono con i tratti del volto, «interpreti del cuore», e una maschera di cuoio è sempre uguale. Argomento storico: nell'antichità la maschera serviva da porta-voce negli anfiteatri, e il pubblico non chiedeva sentimenti delicati; oggi il gusto è cambiato. Conclusione: l'attore moderno deve avere un'anima. La similitudine del fuoco sotto la cenere riassume la tesi in un'immagine: l'anima c'è, ma la maschera la soffoca e non la lascia arrivare al pubblico.

22. Equivoco: il Marchese crede di similoro la boccetta d'oro e la regala a una delle due attrici, poi deve affannarsi per riaverla; il pubblico sa che è d'oro e che non è sua. A parte: «Anche questa è fatta» nella scena ultima; il pubblico sente il calcolo di Mirandolina, Fabrizio no. Rovesciamento: il Cavaliere che nel primo atto disprezzava le donne in III 6 chiede «pietà» a Mirandolina; il pubblico conosce la sfida di I 9, il Cavaliere no. In tutti e tre i casi il riso nasce dal fatto che lo spettatore sa più dei personaggi.

23. Traccia: Tasso è stipendiato dal duca e scrive l'*Aminta* per una festa di corte: il giudice è il principe, il prestigio è alto, ma la libertà dipende dal favore del signore. Goldoni è legato da un contratto a un capocomico (Medebach) o a un teatro (i Vendramin), deve fornire un numero fisso di commedie e il giudice è il pubblico pagante; è più libero dai capricci di un signore, ma dipende dall'incasso e dagli attori disponibili. Per entrambi la stampa è un modo di controllare il proprio testo.

24. Traccia: comune è l'idea che la conoscenza venga dalla lettura diretta della realtà e non dall'autorità dei libri antichi. Per Galileo il libro della natura è scritto in lingua matematica e si legge con l'osservazione e l'esperimento; per Goldoni il libro del Mondo è la società, i suoi caratteri e costumi, e si legge con l'osservazione morale e sociale; il «libro del Teatro» aggiunge una tecnica di rappresentazione che non ha equivalente nella scienza.

25. Traccia: Goldoni vuole un teatro realistico, scritto, di caratteri, in lingua d'uso o in veneziano, con una morale borghese; Gozzi difende la fantasia, la fiaba, la tradizione della commedia dell'arte e una visione conservatrice. Le maschere sopravvissero perché il pubblico le amava, perché le compagnie a soggetto continuarono a recitare, perché Gozzi le usò nelle fiabe e perché a Parigi furono richieste allo stesso Goldoni; il Novecento le ha riportate in scena (l'*Arlecchino* del Piccolo Teatro).

26. Traccia: negli *Adelphoe* il conflitto è tra due padri, il severo Demea e l'indulgente Micione, e il finale mette in discussione entrambi i modelli; nei *Rusteghi* i padri (Lunardo, Maurizio e gli altri) sono tutti severi e chiusi, e il buon senso viene da una donna, siora Felice, che con la parola li convince nel terzo atto. Cambiano lo spazio (la casa chiusa del mercante veneziano durante il carnevale), la lingua (il veneziano d'uso) e il ruolo delle donne, che da figure marginali diventano le artefici della soluzione. Il confronto è tipologico: nessuna fonte dice che Goldoni pensasse a Terenzio.

27. Traccia: somiglianze: entrambi annunciano un piano (Mirandolina nel monologo di I 9, Pseudolo nel monologo in cui si paragona a un poeta), lo mettono in scena con astuzia e recitazione, guidano gli altri personaggi come attori e condividono il gioco con il pubblico. Differenze: il servo plautino lavora per il padroncino innamorato e per sé, contro il vecchio padre; Mirandolina lavora per sé, è padrona e non serva, e la sua beffa colpisce un nobile. Il passaggio dice che nel mondo di Goldoni l'intelligenza che governa la commedia appartiene al ceto medio che lavora, e per di più a una donna.

28. Traccia: il matrimonio come contratto («patti», la mano); l'a parte «Anche questa è fatta» e la doppia lettura della tenerezza; il congedo ai nobili, con le battute che li riassumono (stima e protezione, la boccetta); il congedo al pubblico e la morale ambigua. Criteri: comprensione corretta del testo; uso di citazioni brevi; interpretazione argomentata; lingua corretta.

29. Traccia: la scena deve conservare la struttura di III 6: un personaggio che passa dall'attacco alla supplica, l'altro che continua a lavorare e risponde con battute brevi e ironiche, un oggetto quotidiano che alla fine diventa il segno del rifiuto. Criteri: rispetto della struttura; didascalie funzionali; coerenza dei caratteri; efficacia comica.

30. Traccia: tesi possibili: «sì, in parte» oppure «no, è una donna del suo tempo». Argomenti a favore: possiede e gestisce un'impresa, governa gli uomini con l'intelligenza, sceglie lei il marito. Argomenti contro: sposa l'uomo scelto dal padre, rinuncia al gioco «cambiando stato», la morale finale mette in guardia gli uomini dalle donne. Obiezione da confutare, per esempio: «è solo un personaggio comico». Criteri: tesi chiara; argomenti tratti dal testo; confutazione; coerenza e correttezza.

31. (a) Lucietta, figlia di Lunardo, e Margarita, seconda moglie di Lunardo e quindi sua matrigna (Lucietta la chiama comunque «siora madre»). (b) Il carnevale finisce e non hanno visto neanche una commedia: Lunardo non le porta mai da nessuna parte. (c) Attraverso le parole delle donne: «un orso» che non si diverte e non vuole che gli altri si divertano. (d) Personaggi senza maschera, presi dalla vita di una casa di mercanti veneziani, che parlano la lingua d'uso della città; la commedia nasce da un problema sociale e familiare reale.

32. (a) Le commedie di Goldoni nascono da due fonti: l'osservazione della società e l'esperienza della scena. (b) Il libro (il mondo e il teatro si leggono come testi) e la pittura (colori, ombre, tinte per rappresentare i caratteri). (c) Lo spettatore, con i suoi «occhi dilicati». (d) Per esempio il Marchese di Forlipopoli, nobile decaduto che offre solo «prote-

zione», o il Conte che ha comprato il titolo: tipi sociali reali della metà del Settecento.