

## T3 Analisi del testo

Le tracce  
della  
Commedia  
dell'Arte

I caratteri

**La realizzazione dei principi della riforma.** Per questa guida alla lettura della *Locandiera* è opportuno partire da alcuni rilievi di carattere generale. Innanzitutto si può osservare come nella commedia (che è del 1753) si siano perfettamente realizzate le direttrici della riforma goldoniana. È vero che vi si possono cogliere ancora le tracce della vecchia Commedia dell'Arte: a livello dei personaggi, Mirandolina conserva legami con la figura della "servetta" maliziosa e piccante, che era un ruolo tipico di quel teatro (e difatti la parte era recitata da Maddalena Marliani, specializzata appunto nel ruolo di "servetta"); Fabrizio, a sua volta, rimanda alle figure dei servi della Commedia dell'Arte, in particolare alla maschera di Brighella (anche nel suo caso l'attore che lo impersonava era specializzato a sostenere il ruolo di quella maschera); pure al livello dell'azione scenica si possono rinvenire espedienti che rimandano alla Commedia dell'Arte: ad esempio, come ha notato Guido Davico Bonino, il finto svenimento di Mirandolina, che era uno dei *lazzi* ricorrenti di quel tipo di spettacolo; così il duello, che vede contrapposti il Cavaliere e il Conte. Tuttavia proprio la presenza di questi tenui legami fa risaltare la distanza che separa la scrittura drammatica goldoniana dagli scenari della Commedia dell'Arte. Mirandolina non è più un ruolo o una maschera fissa e stereotipata, ma un carattere, nella multiforme varietà di sfumature che lo connotano come individuo irripetibile. Lo stesso vale per gli altri personaggi, che sono tutti caratteri perfettamente individuati e inconfondibili.

**Caratteri e ambiente sociale.** La commedia goldoniana non si limita però a delineare psicologie individuali in tutta la ricchezza delle loro sfaccettature: le colloca anche in un preciso contesto sociale. *La locandiera* offre infatti uno spaccato della società con-

Un campione della società

temporanea, colta in tutte le sue articolazioni. La locanda, dove si incontrano personaggi delle più varie classi, si pone dunque come luogo emblematico per eccellenza di questo campione stratificato di società.

La nobiltà decaduta

I vari personaggi sono tutti rappresentativi dei fondamentali ceti (il referente, è ovvio, è la società veneta, anche se, per ragioni di opportunità, Goldoni ambienta l'azione a Firenze). Ce ne accorgiamo subito dalla scena d'apertura, in cui il Marchese di Forlipopoli e il Conte di Albafiorita esemplificano le due varianti tipiche della società aristocratica del tempo, la nobiltà di sangue ormai decaduta e spiantata e la nobiltà di recente acquisto. La prima resta attaccata solo alle vacue apparenze del suo stato e pretende ancora, pur non avendone più i mezzi materiali, di esercitare le antiche funzioni (la «protezione» continuamente offerta a Mirandolina), di godere degli antichi privilegi (il Marchese ritiene atto dovuto l'amore di Mirandolina per lui), di sfoggiare il lusso tradizionalmente connesso alla sua condizione (il misero dono del fazzoletto, il «vin di Cipro» che è in realtà «sciacquatura di fiaschi»). Per contro il Conte di Albafiorita ha le caratteristiche inconfondibili del *parvenu* che, non potendo contare sul prestigio del sangue, cerca una rivalsa nell'ostentazione continua e smaccata della ricchezza.

Il *parvenu* e l'alterigia nobiliare

Ma anche il Cavaliere di Ripafratta non è solo il tipo psicologico del misogino burbero e scontroso: il personaggio è socialmente individuato da tutta una serie di comportamenti che rivelano la sua alterigia nobiliare, il suo disprezzo autoritario per i subalterni, che vengono da lui brutalmente ridotti al rango di cose e di strumenti, la sua convinzione che tutto gli sia dovuto in quanto è nobile. Lo rivela subito il suo contegno verso la locandiera a proposito della biancheria: la ruvidezza sprezzante e sgarbata è sì una sorta di «lezione» impartita ai due spasimanti di Mirandolina per insegnare loro come vanno trattate le donne, ma è anche una «lezione» di contegno aristocratico, che vuole insegnare a due nobili a non abbassarsi troppo dinanzi ad una popolana, ad esigere con durezza ciò che dai subalterni è dovuto («Dove spendo il mio denaro non ho bisogno di far complimenti»). Così, anche quando ha ceduto alla seduzione di Mirandolina ed è disperatamente innamorato, continua a darle ordini, a trattarla «con imperio».

Mirandolina

Una fisionomia sociale ben definita possiede anche Mirandolina: la padrona di locanda accorta, attenta ai suoi interessi, abile ed energica nella conduzione del suo esercizio, rimanda al tipo del «mercante», un tipo che, come sappiamo (→ *La prima fase: la celebrazione del mercante*, p. 391), ha un rilievo centrale nella stratificazione della società veneziana e occupa un posto egualmente importante nelle commedie di Goldoni (ma sulla protagonista dovremo tornare più ampiamente).

Fabrizio

Il cameriere Fabrizio, a sua volta, non è solo una figura di contorno, un mero supporto all'azione, ma ha una sua connotazione sociale ben individuata: è il proletario inurbatosi dalla campagna (lo apprendiamo dal finale della commedia, in cui Mirandolina minaccia di rimandarlo al suo paese se non si adatta a sposarla senza porre condizioni), che aspira al salto di classe. È innamorato sinceramente della padrona ma, in un impasto di sentimenti autentici e di calcolo, mira anche ai propri interessi, a sistemarsi, sposando la donna amata e passando da servitore a padrone di locanda.

Le due attrici

Restano ancora le due attrici che, data la loro professione, non sono collocabili in alcuna classe sociale precisa. Tuttavia anche nel loro caso sono resi i tratti della categoria professionale, nel contegno, nelle maniere, persino nel linguaggio, che riproduce puntualmente il gergo delle compagnie di comici (che Goldoni, conoscendo l'ambiente dall'interno, si compiace manifestamente di citare, fornendo le opportune spiegazioni in nota).

**L'osservazione pungente della realtà sociale.** Questo campione di società che si muove tra le scene della commedia, ristretto ma esauriente, testimonia come il teatro di Goldoni punti alla fedele riproduzione della realtà sociale contemporanea e tragga il suo alimento vitale soprattutto dal «Mondo», per usare l'espressione cara a Goldoni stesso (→ T1,

Una nuova immagine di Goldoni

p. 396), cioè dall'osservazione diretta e attenta della realtà vissuta. Uno schema interpretativo ormai consacrato da una lunga tradizione ha fissato Goldoni nell'immagine dell'uomo sereno e ottimista, che guarda il reale con bonomia un tantino superficiale, delineando nelle sue commedie un mondo tutto grazia e leggerezza settecentesche. La critica più recente al contrario ha messo in luce un'immagine meno univoca, più complessa: in effetti la rappresentazione di un campione di società offerta da questo testo rivela nel commediografo non solo un occhio acuto ma, al di là della comicità fine e tutta godibile, una ferma disposizione critica nei confronti dei costumi sociali, animata non tanto da un'indulgente bonarietà, quanto da una capacità di osservazione pungente, da una notevole "cattiveria" di rappresentazione. Questo discorso ha in primo luogo ragion d'essere per figure come il Marchese, il Conte, il Cavaliere, i cui tratti, per quanto suscitino il riso, sono delineati senza indulgenza.

**Mirandolina: l'attaccamento all'interesse materiale.** Ma se il discorso vale per le figure in fondo "minori", vale a maggior ragione per la protagonista assoluta della commedia, Mirandolina. Come si è accennato, la tradizione critica si è compiaciuta a esaltare la grazia di questo personaggio, il suo garbo malizioso tutto "settecentesco". Ma ad una lettura più attenta Mirandolina si rivela ben diversa, come hanno messo in evidenza alcuni interpreti quali Mario Baratto (1979), Guido Davico Bonino (1983) e Roberto Alonge (1991). Innanzitutto ciò che connota Mirandolina è l'attaccamento all'interesse materiale: lungi dall'essere un'amabile, garbata "sirena", tutta civetterie e deliziose mossette, è una persona scaltra e calcolatrice, una profittatrice sfrontata sino al cinismo. In questo rivela le caratteristiche tipiche del suo cetto: la «locandiera» (e si noti come il titolo insista sulla qualificazione professionale e sociale, non sul nome della protagonista) in quanto "vende" un servizio appartiene al cetto mercantile, e se di esso presenta le caratteristiche positive, laboriosità, senso pratico, fermezza di carattere, possiede in maggior misura quelle negative. Mirandolina specula sulla sua bellezza e sul suo fascino per attrarre nobili clienti nella sua locanda, ma non solo, con questi mezzi fa anche loro accettare un trattamento alberghiero che si intuisce alquanto scadente (la biancheria piena di buchi, la «carnaccia di bue» imbandita a tavola...), ricavandone così un notevole profitto.

Per raggiungere tale obiettivo arriva a venderci, per così dire, "all'incanto". Si veda la scena in cui il Marchese e il Conte si contendono i suoi favori, ed ella finisce per accettare il ricco dono degli orecchini di brillanti; scena che si ripete con schemi analoghi con il secondo gioiello del Conte, con la boccetta d'oro del Cavaliere, persino con il fazzoletto di seta del Marchese. Però con estrema scaltrezza, facendo un uso tutto strumentale della sua bellezza, Mirandolina gioca sul limite che separa l'onorabilità e la reputazione della commerciante piccolo borghese dalla degradazione della prostituta: si fa comperare in pubblico, ma solo metaforicamente, si vende psicologicamente, non fisicamente (Alonge); e proprio attraverso questo ambiguo offrirsi senza concedersi ottiene il massimo del profitto, in quanto i nobili spasimanti affollano la sua locanda, stabilendovisi a tempo indeterminato.

Questo suo cinismo calcolatore si rivela appieno negli *a parte*: quando parla direttamente ai suoi interlocutori Mirandolina è sempre educata e garbata ed usa un linguaggio di impeccabile, ossequiosa proprietà; ma quando parla fra sé manifesta la sua vera natura, la sua sostanziale volgarità di piccola borghese attaccata al denaro («Arsura; non gliene cascano», dice ad esempio del Marchese spiantato; ma si veda, nella scena IX dell'atto I, il suo primo monologo, tutto infiorato di espressioni gergali e termini crudi, «Mi piace l'arrostato e del fumo non so che farne», «tutti mi fanno i cascamorti»). Ciò rivela come tutto il suo contegno si regga sulla finzione e la dissimulazione, accortamente manovrate per il raggiungimento dei suoi fini.

L'interesse materiale

Mirandolina si vende metaforicamente

Gli *a parte* e il vero volto di Mirandolina

**Narcisismo e smania di dominio.** Mirandolina tuttavia non si riduce a questo cinismo interessato. Non è un personaggio semplice, facilmente catalogabile, come può indurre a pensare la limpida scrittura di Goldoni, è al contrario una figura complessa, ricca di sfumature. Ciò vale innanzitutto per le motivazioni dell'impresa che costituisce la trama della commedia: che cosa la spinge a fare innamorare il Cavaliere? Sembra tutto chiaro, l'orgoglio offeso della donna, la ripicca, la volontà di vendicarsi dello spregiatore delle donne e vendicare così anche il suo sesso ingiuriato. Ma le cose non sono così lineari. Alla rivalsa "sessista" (per usare un vocabolo d'attualità) si associa anche una rivalsa "classista", sociale. La donna di umile condizione, la piccolissima borghese, è abituata, grazie ai privilegi concessi dal suo fascino, a trattare con familiarità, alla pari, con i nobili. L'alterigia tracotante del Cavaliere, che la vuole degradare ad una condizione servile (si ricordi l'episodio della biancheria da cambiare, in cui il nobile impartisce alla locandiera ordini con brutale altezzosità, come se fosse una sua serva), ferisce il suo orgoglio, stimola il suo spirito di rivalsa. Per questo vuole punire e umiliare pubblicamente il membro della classe superiore.

Ma ci sono implicazioni più profonde. Come Mirandolina stessa confessa nel suo primo monologo (Atto I, scena IX, riga 229), «tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata»: il tratto forse più rilevante della sua personalità è uno sfrenato narcisismo, che trova soddisfazione nel sentirsi solleticato da una corte di innamorati adoranti. Il contegno del misogino la ferisce in questo punto delicato. Quindi il proposito di vendicare tutto il suo sesso è una copertura, un alibi: Mirandolina vuole affermare essenzialmente se stessa, la propria prepotente individualità.

Ma parlare di narcisismo non dice ancora tutto. Il dominio esercitato sugli uomini appaga il suo narcisismo perché in lei c'è una sorta di *ossessione del potere* sugli altri, del comando (Alonge). L'omaggio che strappa ai suoi nobili spasimanti, con il corollario dei ricchi doni, è l'omaggio rituale al suo potere incontrastato. Lo stesso vale per i subalterni: il legame con il domestico Fabrizio è ambiguo (probabilmente cela anche un legame sessuale, come si può dedurre da alcuni indizi), ma nei suoi confronti Mirandolina è sempre *la padrona*, che comanda e vuole essere ubbidita senza discussioni. Fabrizio è uno strumento nelle mani di Mirandolina, che la donna si ripromette di usare a suo comodo e a suo esclusivo vantaggio. Perciò la molla segreta che la spinge a sedurre il Cavaliere, più che l'orgoglio femminile, è questa smania dell'esercizio del potere, che non tollera che alcuno vi si sottragga.

L'emergere di questa zona segreta della personalità di Mirandolina dissolve il *cliché* interpretativo che l'ha fissata nell'immagine di affascinante incarnazione dell'"eterno femminile". Baratto ha potuto parlare, per il suo caso, di una «frigidità da intellettuale», di un «pungiglio da don Giovanni in gonnella, più teso alla conquista che interessato al possesso». In effetti Mirandolina non è interessata all'altro sesso in quanto tale: gli uomini sono degradati a puri oggetti dell'esercizio del dominio. Baratto ha colto anzi in lei una segreta avversione per gli uomini, che è simmetrica all'odio per le donne nel Cavaliere. Ciò rivela in Mirandolina anche una sostanziale aridità sentimentale. Lei stessa, nel monologo citato, proclama: «Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno». Questa aridità è mascherata con l'alibi della sua «libertà» da difendere gelosamente.

**Mirandolina "attrice".** Un altro tratto che caratterizza Mirandolina, e che è uno degli strumenti principali del suo dominio, è, come si è accennato, la sua straordinaria abilità a fingere. Nella sua impresa di seduzione mette in atto una recita di sottilissima sapienza "teatrale". Per questo da parte di vari critici si è potuto parlare, per la sua finzione, di una sorta di "teatro nel teatro", di una commedia recitata da Mirandolina all'interno della commedia. In questa luce assume significato l'introduzione delle due commedianti, Or-

Le motivazioni dell'impresa

La rivalsa sociale

Il narcisismo sfrenato

L'ossessione del dominio sugli altri

Un «don Giovanni in gonnella»

La seduzione e la recita

tensia e Dejanira, che potrebbero sembrare un semplice riempitivo comico, una presenza marginale. I due personaggi hanno invece una funzione essenziale perché valgono a sottolineare, per affinità e contrasto, il motivo della “commedia”, della “recita” di Mirandolina. A un certo punto le due attrici cercano di emulare la locandiera, tentando di sedurre il Cavaliere, ma sono subito “smascherate” (e in questo caso il verbo assume un senso davvero pregnante). Ortensia e Dejanira sono infatti due pessime commedianti: la loro recitazione è forzata e manierata, impiega formule trite, gesti convenzionali, un linguaggio artificioso fiorito di formule concettose e barocche. Sembra quasi che Goldoni abbia voluto con esse presentare in una luce critica quella Commedia dell’Arte contro cui si indirizza la sua riforma, che ha dato vita a commedie come *La locandiera* stessa. La presenza di questi due personaggi, quindi, vale quasi come un’implicita dichiarazione di poetica, calata nella struttura drammatica. Per contro, Mirandolina fornisce l’esempio di un’attrice perfetta, secondo il gusto goldoniano, “naturale”, spontanea, e non a caso le surclassa abbondantemente, riuscendo dove esse falliscono.

**Trionfo e sconfitta di Mirandolina.** Nel finale l’impresa di Mirandolina raggiunge perfettamente il suo obiettivo: non solo il Cavaliere si innamora perdutamente, ma è costretto anche a confessare in pubblico il suo cedimento, con sua somma vergogna. Si è parlato quindi di un “trionfo di Mirandolina” nell’atto III. A ben vedere, però, anche qui le cose non sono così semplici. Vincitrice nel suo proposito di umiliare la misoginia e l’alterigia di un nobile, Mirandolina è sconfitta su un altro terreno (come ha ben mostrato anche in questo caso Alonge). L’abile seduttrice ha rischiato troppo, ha spinto il gioco troppo oltre ed esso le è sfuggito di mano. Il cavaliere, folle d’amore e di gelosia, perde il controllo di sé e sta per fare uno sproposito, uno scandalo, sta per usarle addirittura violenza. Mirandolina rischia di perdere la sua onorabilità e la sua reputazione, che sono valori irrinunciabili per il borghese, il mercante. Con il suo onore, anche quello dell’“azienda”, la locanda, sarebbe irrimediabilmente compromesso, con inevitabili ripercussioni economiche. Allora Mirandolina è costretta a rinunciare alla tanto amata «libertà» e ad accettare il matrimonio con Fabrizio, se vuole salvare l’onorabilità e trovare l’indispensabile protezione maschile, l’unica che la può preservare dai pericoli che ha appena corso.

Il matrimonio segna anche la fine del “sistema” della locandiera, comporta un cambiamento di vita, di «costume»: Mirandolina congeda i nobili spasimanti, rinuncia ai ricchi regali e alla soddisfazione del suo narcisismo che viene dal loro corteggiamento; la locandiera promette di non «cavarsi» mai più «di questi spassi» (il «divertimento» alle spalle del Cavaliere) e di restare solo nei limiti della «convenienza» e dell’«onestà». Nella sua ultima battuta Mirandolina si propone persino come esempio negativo che può salvare gli amanti incauti dalle insidie di qualche seduttrice: «E quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, persino alle malizie impariate, e si ricordino della locandiera».

Può sembrare che questo finale sia un puro ossequio alla convenzione edificante che esige dalla commedia una “lezione” morale, ma in realtà esso sanziona la sconfitta di Mirandolina, della sua “volontà di potenza” che riduce le persone a strumenti del suo gusto del dominio. A Mirandolina resta solo un ambito in cui esercitare il potere: il marito-subalterno. Fabrizio prima di acconsentire al matrimonio vorrebbe far patti chiari (evidentemente esige la promessa di una fedeltà totale), ma Mirandolina tronca brutalmente le sue richieste ristabilendo in modo inequivocabile i rapporti di potere: «Che patti? Il patto è questo: o dammi la mano, o vattene al tuo paese»; salvo poi ricorrere alle sue arti per blandire il futuro marito e tenerlo asservito a sé: «Ma poi, sì, caro, sarò tutta tua; non dubitare di me, ti amerò sempre, sarai l’anima mia». Mirandolina alterna sapientemente brutale autoritarismo padronale e carezzevoli lusinghe. E ancora una volta *la parte* rivela il suo fondo di

volgare cinismo: «(Anche questa è fatta)». Mirandolina non ha cambiato «costume»: semplicemente ha smesso il gioco rischioso con il mondo aristocratico e si accontenta di saziare la sua libido di potere nel più sicuro ambito familiare.

Come si vede, Mirandolina è un personaggio complesso, con numerose sfaccettature. Se anche possiamo ipotizzare che Goldoni per certi aspetti ammiri la sua lucida abilità e la sua energica decisione, resta sostanzialmente un personaggio presentato in una luce negativa. Lungi dall'esaltare la grazia civettuola e la briosa e garbata malizia della donna, Goldoni traccia un ritratto critico di un "carattere" che è anche un tipo sociale, quello del borghese interessato, calcolatore, privo di scrupoli nella sua ricerca del profitto e nella sua smania di affermarsi. L'elegante divertimento, pieno di deliziosa "grazia" settecentesca, rivela un fondo più duro, sgradevole e impietoso. Nella prospettiva di fiducioso ottimismo che pervade le commedie goldoniane di questo periodo, *La locandiera* inserisce una nota più disillusa e amara, più pessimistica. La critica dei lati negativi del borghese sembra già anticipare quella che circa un decennio dopo caratterizzerà le commedie più mature di Goldoni, *I rusteghi*, il *Sior Todero brontolon*.