

Ladre, bugiarde e traditrici. Le anti-eroine negli intermezzi di Carlo Goldoni

Review Article

Katja Radoš-Perković¹

Božica Paponja²

Dipartimento di Italianistica, Cattedra di Letteratura italiana

krperkov@ffzg.unizg.hr

bpaponja@ffzg.unizg.hr

Il saggio si propone di illustrare alcuni aspetti della prima attività teatrale goldoniana, quando, agli esordi della sua carriera, il commediografo veneziano si cimentò nella scrittura di testi destinati agli intermezzi musicali. La critica ha unanimemente riconosciuto questi testi come esercizi eccellenti nelle basi della drammaturgia comica, sia dal punto di vista dei contenuti, sia della forma e della lingua. Nonostante le specificità del genere musicale e teatrale a cui erano destinati, nonché le diverse restrizioni in termini di versificazione e di limiti spazio-temporali, Goldoni è riuscito a creare dei veri capolavori in miniatura che conservano un fascino intramontabile nella loro

¹ Katja Radoš-Perković è professore associato presso il Dipartimento di italianistica di Zagabria. Nelle sue ricerche scientifiche si occupa di traduttologia, del teatro italiano del Settecento nonché della librettistica croata e italiana. Ha partecipato a numerosi convegni in Croazia e all'estero e ha pubblicato una quarantina di saggi scientifici in croato, italiano e inglese. La sua attività scientifica si può visualizzare sul sito <https://www.croris.hr/crosbi/searchByContext/2/763>

² Božica Paponja è neolaureata in lingua e letteratura croata e italiana dalla Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Zagabria. Il presente saggio prende spunto in parte dalla sua tesi di laurea difesa nel febbraio del 2023.

forma scritta, anche senza la componente musicale originaria che non si è conservata. In particolare si farà riferimento alle circa quindici protagoniste presenti in tali opere, alla loro creazione e caratterizzazione, esaminando come essa si differenzi significativamente dalle emblematiche figure femminili che Goldoni creerà nelle commedie una ventina di anni più tardi.

Parole chiave: Carlo Goldoni, intermezzi, personaggi femminili

Introduzione

La fama mondiale di Carlo Goldoni è legata soprattutto al grande numero di commedie composte, tuttavia il suo contributo al secolo dei lumi si estende anche alla forma teatrale più importante dell'epoca, l'opera. Dopo quasi cent'anni di dominio assoluto della Serenissima nella promozione e produzione nonché nello sviluppo del genere operistico, nella prima metà del Settecento la capitale dell'opera si trasferì a Vienna, in seno alla corte asburgica di Carlo VI, presso la quale furono ingaggiati come poeti di corte dapprima Silvio Stampiglia, seguito da Apostolo Zeno e poi Pietro Metastasio, i cui libretti seri serviranno da modelli per tutto il Settecento (Kimbell 2002: 181-182). Si tratta, inoltre, di un unico periodo nella storia dell'opera lirica in cui il singolo poeta (Pietro Metastasio), per fama e numero di messe in scena di ciascuno dei suoi relativamente pochi libretti seri, supera qualsiasi compositore dell'epoca, fino all'affermazione del nuovo genere dell'opera buffa e all'avvento di Mozart a Vienna negli anni ottanta del XVIII secolo.

L'abbandono dei modelli secenteschi, promosso dall'Accademia dell'Arcadia all'inizio del Settecento, contribuì alla nascita di un nuovo genere dell'opera seria e Apostolo Zeno fu considerato il poeta-librettista-storico-erudito, che introdusse come obbligatorio per i librettisti l'elemento didattico-morale e filosofico-intellettuale. In tale contesto, rivolto a un gusto teatrale nuovo, orientato verso la

classicità greca e romana, non solo nei temi, ma anche nelle pretese di un aristotelismo applicato piuttosto liberamente,³ si sviluppò l'intermezzo buffo, con lo scopo di fornire un riposo intellettuale dall'ambizioso progetto principale. Nel Seicento, infatti, la funzione dell'intervallo comico veniva assegnata alle cosiddette controcene, che, a differenza degli intermezzi, facevano parte integrante dello spettacolo principale. Nella prima metà del Settecento la prassi dell'intermezzo comico, di solito inserito tra gli atti e/o a metà del terzo atto (Kimbell 2002: 303), diventò così abituale, da essere presente in tutte le forme teatrali, perfino tra gli atti degli oratori e del dramma recitato. Gli intermezzi comici venivano anche chiamati intermedi (da non confondere con l'omonima forma rinascimentale⁴) o farse, divertimenti, scherzi per musica, ed erano solo in parte precursori del nuovo genere dell'opera buffa che si svilupperà dagli anni Quaranta in poi.

I primi testi teatrali di Carlo Goldoni, oltre a un esiguo numero di tragicommedie, sono i quindici intermezzi comici, scritti prevalentemente negli anni Trenta del Settecento, quando ancora la sua carriera principale era quella di apprendista legale e poi di avvocato.⁵ Si tratta di un'attività precedente al suo ruolo di commediografo e gli intermezzi rivestirono un ruolo significativo nella sua formazione, fungendo da preziosi esercizi di drammaturgia e di sviluppo linguistico per le commedie e i libretti buffi che avrebbe

³ Infatti, il libretto serio rinuncerà al tragico vero e proprio e opterà per soluzioni e scioglimenti ragionevoli, nonché idealistici, non solo per scopi didattici, ma anche per il fatto di non voler urtare la sensibilità del pubblico femminile ed evitando così di mettere in scena rappresentazioni di violenza, sangue e morte.

⁴ Cfr. Della Seta 2010: 64-65.

⁵ I primi intermezzi furono scritti mentre era ingaggiato come assistente legale o coadiutore a Chioggia e a Feltre, e nel 1734 la compagnia teatrale gestita da Giuseppe Imer, la prima con la quale collaborò, dopo una tournée estiva a Verona ritornò a Venezia e Goldoni con essa. Il teatro per il quale scrisse è il San Samuele, di proprietà dei fratelli Grimani. Gli intermezzi, di cui si disquisisce in questo saggio, furono inseriti in una serie di tragedie e tragicommedie che Goldoni compose per lo stesso teatro. (Herry 2007: 197-200.)

successivamente creato, come afferma egli stesso:

è vero ch'io avrei più volentieri composte delle commedie di carattere ma pensai che, quantunque gli intermezzi non sieno che commedie abbozzate, sono però suscettibili di tutti i caratteri più comici e più originali, e che ciò potea servirmi di prova e di esercizio [...] (Goldoni 1936: 709)

Alla fine della sua carriera, tirando le somme del proprio operato nelle famose *Memorie*, Goldoni riprende questa tesi degli intermezzi come una forma di utile tirocinio: «I tratti comici da me di tempo in tempo impiegati negli Intermezzi erano semi che io gettavo nel mio campo per raccogliervi un giorno frutti maturi e piacevoli» (cit. da Ferrone 2020: 53). Quindi, si può dire che si tratta di testi drammatici rudimentali e ancora diletteggianti nel contesto dell'opera omnia del commediografo. O, come li definisce Ilaria Crotti:

quella 'terza via', tra il canovaccio della commedia dell'arte e il 'letterario' della commedia arcadica, che sollecita la presa di coscienza di una dimensione scenica di confine, posta tra lo scritto e l'invenzione orale, oscillante tra il finito e il non-finito (2000: 47).

Purtroppo, gli spartiti degli intermezzi goldoniani non sono più reperibili, pertanto non è possibile valutare il prodotto nella sua forma completa, ma solo la parte testuale che è giunta fino a noi.

In seguito all'evoluzione degli intermezzi in spettacoli autonomi, come nel caso de *La serva padrona* di Federico e Pergolesi, nascerà la nuova forma dell'opera buffa, nella quale Goldoni si distinguerà come uno dei più importanti librettisti del secolo. Tuttavia, in questo ambito rimane relativamente poco conosciuto in quanto non ha avuto l'appoggio di compositori di fama, come nel celebre sodalizio tra Da Ponte e Mozart.⁶

⁶ Data la limitazione di spazio, non verrà approfondita in questa sede l'origine dell'opera

È interessante notare che la carriera di librettista di Goldoni si estende più a lungo di quella come commediografo, iniziando nel 1729 con gli intermezzi perduti de *La cantatrice* e *Il buon padre*, terminando con il libretto per la buffa *Il talismano* del 1779 (Emery 1991: xiii).

Classificazione dei personaggi femminili negli intermezzi goldoniani

Nella famosa *Prefazione* all'edizione Bettinelli delle sue commedie (1750), Goldoni aveva riassunto i punti essenziali del suo progetto riformistico, sottolineando, tra l'altro, la necessità di evitare la rappresentazione di personaggi completamente negativi. Tuttavia, i quindici intermezzi presi in esame appaiono per la maggior parte una ventina d'anni prima e in essi l'autore esordiente introduce una serie di personaggi femminili che trasgrediscono le norme comportamentali dell'epoca molto più liberamente rispetto alla maggior parte dei personaggi femminili delle commedie che seguiranno.⁷ La tesi di fondo di questa ricerca è che Goldoni, da esordiente, abbia goduto di un maggiore grado di libertà di espressione, dovuto alla mancanza iniziale di un progetto didattico-riformista, che avrebbe sviluppato in seguito soltanto negli ambiti del teatro in prosa. I temi proposti negli intermezzi costituiscono il nucleo di quelli che verranno poi sviluppati e rielaborati in chiave riformistica: il tema del matrimonio, inteso come contratto sociale, da stipulare con il miglior esito possibile

buffa, né verrà spiegata l'importante influenza sull'emergente genere da parte della *commedeja pe' musica* napoletana, la quale coincide cronologicamente con lo sviluppo degli intermezzi.

⁷ È opportuno evidenziare la differenza tra i generi che sono oggetto di analisi. Infatti, la produzione di libretti, ossia i testi di Goldoni destinati ad essere musicati, continuerà a godere, anche dopo il culmine della riforma, di una maggiore libertà espressiva rispetto alle commedie del teatro di parola. Tale libertà si manifesta attraverso l'inclusione di temi fantastici, utopistici e inverosimili, e i suoi limiti sono determinati unicamente dalle rigide regole formali della librettistica settecentesca.

per una giovane ragazza,⁸ che include l'ambizione di salire sulla scala sociale attraverso il frequente motivo del matrimonio con il proprio padrone/tutore; e il tema del riscatto economico di chi ha subito un fallimento a causa della prodigalità.⁹ Di conseguenza, i personaggi femminili saranno definiti sulla base della loro classe sociale, della loro età, del loro potere economico¹⁰ e dello stato matrimoniale. Negli intermezzi lo spazio a disposizione dell'autore per delineare i personaggi è molto esiguo e la struttura si basa su alcuni elementi invariabili come il recitativo (o aria) d'apertura,¹¹ in cui si espone al pubblico il problema, seguito da un impedimento alla risoluzione del problema e da un'azione, ovvero una serie di tentativi falliti o riusciti per eliminare l'impedimento (Emery 1991: 3-5).¹² I testi degli intermezzi (e farsette, come dice il titolo

⁸ Goldoni pone costantemente in risalto l'angoscia e l'ambizione delle giovani ragazze di sposarsi, mentre raramente si occupa di rappresentare l'interesse matrimoniale dei personaggi maschili. Ciò è dovuto al fatto che, nell'epoca in cui si svolgevano le sue opere, le posizioni di potere erano prevalentemente occupate dagli uomini. Per le donne, il matrimonio rappresentava una conquista sociale di grande importanza, in quanto comportava un aumento significativo delle libertà personali che comprendevano: la possibilità di circolare liberamente al di fuori della propria abitazione senza essere accompagnate, il permesso di frequentare altri uomini anche in assenza del marito, e simili.

⁹ La tendenza alla prodigalità è un tratto distintivo dei personaggi maschili nelle opere di Goldoni, poiché essi ricoprono il ruolo di gestori dell'economia domestica. Tale qualità è spesso oggetto di critica nei confronti della nobiltà. Tuttavia, nelle commedie dell'ultimo periodo veneziano (1759-1762), viene tematizzata la prodigalità dei borghesi, i quali, pur non avendo mai posseduto la ricchezza dei nobili, si impoveriscono economicamente solo per mettersi in mostra nella società.

¹⁰ In realtà, il potere economico nella famiglia del Settecento era principalmente concentrato nelle mani del padre/marito. Pertanto, quando si parla di potere economico, si fa riferimento alla sfera familiare e alla questione della dote, e solo i personaggi che rappresentano donne vedove, godono di una certa autonomia economica e sociale.

¹¹ Tuttavia ci sono alcune eccezioni, come nel caso de *Lamante cabala* del 1736, in cui questa forma di sintesi iniziale non viene presentata.

¹² È opportuno prendere in considerazione il fatto che gli intervalli tra gli atti delle rappresentazioni teatrali dell'epoca potevano avere una durata massima di 20-30

dell'edizione nazionale di riferimento usata per questa ricerca) propongono una carrellata di figure femminili di tutti i ceti sociali. Si contano in tutto venti personaggi (in quindici intermezzi), con una prevalenza di giovani donne. Tra di loro, sette sono cittadine e quattro sono contadine. Seguono poi personaggi di donne mature, tra le quali quattro mogli, una madre, due vedove e due donne di cui non è possibile determinare con esattezza l'età, in quanto una è designata come "sorella" e l'altra come "virtuosa di musica". I nomi attribuiti ai personaggi sono in prevalenza neutri e non marcati, tranne le forme diminutive (Livietta, Catina, Rosina, Bettina). Vi è una sola ripetizione del nome di un personaggio, ossia Cecchina, che successivamente diventerà il nome della protagonista di uno dei migliori libretti buffi di Goldoni *La buona figliuola* del 1757.¹³ Tra i nomi che possono essere considerati marcati, vi sono Lesbina (*Il filosofo*), tratto dal nome di ruolo della tipica servetta della commedia dell'arte,¹⁴ Graziosa (in *Monsieur Petiton*), Pelarina e Volpiciona (*Pelarina*), Donna Florida (*Il matrimonio discorde*) e Madama Vezzosa (*La favola de' tre gobbi*). Quest'ultimo anticipa il carattere del personaggio e verrà riutilizzato nel libretto buffo *Arcifanfano re dei matti* del 1750, in cui tutti i nomi dei personaggi verranno costruiti seguendo lo stesso modello semantico per indicare i tratti distintivi del loro carattere. Solo tre dei quindici titoli degli intermezzi si riferiscono esplicitamente alla protagonista, di cui due appartengono ai primissimi intermezzi di Goldoni:

minuti, durante i quali era necessario rappresentare l'intermezzo. Pertanto, una delle caratteristiche principali dell'intermezzo è la sua economia in tutti gli aspetti drammaturgici, accompagnata da una marcata inverosimiglianza che fungeva da contrasto alla natura edificante dello spettacolo principale nel quale l'intermezzo veniva inserito.

¹³ Il libretto si basa sul romanzo *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) di Samuel Richardson, da cui Goldoni aveva tratto precedentemente le due commedie *Pamela nubile* (1750) e *Pamela maritata* (1759) e in seguito sviluppò ancora un libretto buffo intitolato *La buona figliuola maritata* (1761).

¹⁴ Il nome non indica il ruolo sociale della protagonista, bensì la sua astuzia maliziosa associata ai personaggi tipici delle servette nella commedia dell'arte.

Pelarina del 1734, *La pupilla* del 1735 e *La cantarina* del 1756.¹⁵ Nei quattro intermezzi considerati, non si riscontra la presenza di un unico personaggio femminile, bensì di due, con un intreccio che si sviluppa attorno al convenzionale triangolo amoroso. Tuttavia, ciò non implica automaticamente che una delle due contendenti debba necessariamente risultare sconfitta. Analizzando la statistica degli esiti nelle trame degli intermezzi goldoniani, emerge una netta prevalenza di sconfitte maschili, con uomini ingannati e/o utilizzati per fini economici e matrimoniali, se non semplicemente derisi nella loro tipica aria di superiorità condiscendente.¹⁶

Tra i quindici intermezzi analizzati, soltanto in uno di essi, *Il quartiere fortunato*,¹⁷ la caratterizzazione della protagonista non implica alcuna forma di malvagità, ma si colloca tra quelle che possiamo definire come “anti-eroine” a causa della sua insolita intraprendenza. Nei restanti intermezzi, la protagonista (e, se presente, la co-protagonista) viene delineata come immorale, o almeno ambiziosa e astuta. In linea con il titolo del saggio, successivamente le figure femminili verranno suddivise in tre categorie: le ladre, le bugiarde e le traditrici. Verranno, inoltre, individuati i motivi, i fattori sociali e le circostanze che, nella drammaturgia di Goldoni, contribuiscono a tali caratterizzazioni.

Ladre

Nella categoria delle figure femminili che, in base ai loro ruoli, possono essere definite come ladre, si trovano le protagoniste di tre

¹⁵ Contro i cinque titoli che invece fanno riferimento al protagonista maschile: *Il gondoliere veneziano*, *L'ippocondriaco*, *Il filosofo*, *Monsieur Petiton*, *L'amante cabala*.

¹⁶ Va sottolineato che si tratta di una statistica informale ottenuta attraverso un'indagine condotta per le finalità di questo saggio.

¹⁷ L'originale di questo intermezzo del 1744 non si è conservato e disponiamo solo del testo risalente al 1794.

intermezzi: *Pelarina* del 1734,¹⁸ *La bottega da caffè*¹⁹ del 1736 e *Amor fa l'uomo cieco* del 1742. In questi intermezzi sono presenti quattro personaggi femminili: una madre e una figlia nel primo, e due ragazze negli altri due, rappresentate come truffatrici intenzionali, prive di scrupoli morali, interessate esclusivamente a ottenere denaro e oggetti di valore dalla loro vittima maschile. Il contesto sociale in cui si sviluppano queste storie è di natura rigorosamente bassa, in quanto una delle ragazze è una cantante esordiente,²⁰ spinta dalla madre verso ciò che potremmo definire come una forma di prostituzione,²¹ mentre l'altra viene descritta come "venturiera romana", un eufemismo per indicare una persona disposta a tutto pur di raggiungere i propri scopi. La terza protagonista si presenta come una contadina travestita da cittadina e, all'inizio dell'intermezzo, ha già derubato e impoverito un potenziale marito. La prima ragazza agisce in complicità con la madre, la seconda compie la truffa con l'aiuto del caffettiere Narciso, mentre la terza opera da sola. Nel caso specifico di *Pelarina*, si può notare un momento di genialità dell'autore esordiente quando, attraverso il meccanismo del doppio travestimento, inverte i ruoli: le donne si travestono da uomini e

¹⁸ L'intermezzo in questione è il rifacimento dell'opera *La cantatrice* del 1730, uno dei primi due scritti da Goldoni che, purtroppo, è andato perduto. Questo intermezzo è stato inizialmente redatto quando il drammaturgo svolgeva il ruolo di coadiutore a Feltre, per poi essere ripresentato a Venezia da un altro autore, l'avvocato Antonio Gori, che successivamente fu smascherato da Goldoni come un plagiatore. Goldoni ha tratto l'ispirazione per il motivo della giovane cantante e della madre ambiziosa che gestisce la sua carriera e vita privata a fini di lucro dal saggio satirico di Benedetto Marcello intitolato *Il teatro alla moda* del 1720 (Herry, 2007: 101-103).

¹⁹ Intermezzo buffo da non confondere con la quasi omonima e molto più celebre commedia del 1750 *La bottega del caffè*.

²⁰ Il mondo degli artisti è sempre rappresentato da Goldoni con molta ironia autoreferenziale, nonostante lui stesso avesse conseguito una laurea in giurisprudenza e continuasse a firmare le sue opere con il titolo di "avvocato". Tra gli intermezzi, troviamo un altro esempio in *La cantarina* (del 1756), in cui mette in scena una cantante arrivista alla ricerca di un matrimonio vantaggioso dal punto di vista economico.

²¹ La caratterizzazione losca parte dai nomi dei ruoli attribuiti ai personaggi: la ragazza si chiama Pelarina e la madre Volpicona.

l'uomo si traveste da donna. In questa situazione, il personaggio di Tascadoro nel suo ruolo di "donna", diventa automaticamente una vittima abusata dagli "uomini", trasmettendo così un chiaro messaggio riguardante il trattamento delle donne. Tutti e tre gli intermezzi presentano contenuti disturbanti, propongono inganni che non trovano alcuna giustificazione plausibile per le protagoniste e si concludono col loro trionfo a spese degli ingenui che sono pienamente consapevoli di essere stati derubati. È evidente, quindi, che i principi illuministici della ragione, della moralità, dell'onestà, della moderazione, promossi in seguito nella drammaturgia riformistica di Goldoni, derivino da radici contaminate provenienti dai bassifondi settecenteschi della povertà e dell'ineguaglianza di genere, che producono modelli di caratteri deplorabili e spaventosi nella loro crudele aggressività e forza d'azione. Infatti, questi intermezzi sono caratterizzati da una presenza costante di minacce, di percosse e vittorie ottenute principalmente grazie alla paura che la vittima prova per la propria esistenza. Solo il terzo intermezzo, che coincide già con le prime commedie e libretti buffi, si conclude con un apparente lieto fine, ma tanto più sinistro se si considera il recitativo d'apertura che, tra l'altro, afferma:

LIVIETTA

[...] Io non son già la prima
che a spese d'un merlotto
cambiasse condizion. Tante e poi tante
ch'erano femminucce da dozzina,
s'hanno ingrandito coll'altrui rovina. [...]
(Goldoni 2008: 432)

Nelle commedie future, troveremo esempi di truffatori e manipolatori che nel finale poi si ravvedono e vengono riabilitati, ma negli intermezzi questo non accade ancora. Il messaggio didattico è completamente assente e il lieto fine diventa una glorificazione dello *street-smart*, ovvero la poetica della scaltrezza di strada, che trionfa sui personaggi-

vittime rappresentati in realtà come solo leggermente meno viziosi (o più stupidi) delle protagoniste vittoriose.

Bugiarde

La seconda categoria di anti-eroine, presente negli intermezzi goldoniani, suggerisce a prima vista un reato meno grave rispetto a quelle che commettono furti; si tratta comunque di protagoniste che raggiungono i propri obiettivi attraverso vie dubbie e talvolta criminali. Tra le bugiarde, vanno segnalate le protagoniste de *La birba*, *L'ippocondriaco* e *Il filosofo*, tutti del 1735, e *La vendemmia* del 1760. Non è stato incluso qui il personaggio di Rosalba, presente in *La pupilla*, ma si farà riferimento ai versi del suo recitativo d'apertura, che si articola come una precoce diagnosi dell'impotenza sociale e legale delle giovani donne dell'epoca, una debolezza che le costringe, quindi, a escogitare mezzi alternativi per alleviarla:

ROSALBA

Misera condition del nostro sesso!
In ogni stato, in ogni età le donne
sono sempre soggette e sempre schiave.
Fin che siamo ragazze
del padre e della madre
la catena ci lega e fino quando
orfanelle restiamo
con laccio del tutor legate siamo.
Se passiamo a marito,
ecco un nodo più forte,
che non si scioglie più sino alla morte,
(Goldoni, 2008: 154)

In questo intermezzo, Goldoni mette per la prima volta esplicitamente in evidenza la posizione sociale della donna (Emery 1991: 21) e, come si può evincere dalla sua ricca produzione teatrale, continuerà a trattare

direttamente e indirettamente questo tema fino alla conclusione della sua carriera. Comunque, il personaggio di Rosalba non rientra nelle categorie precedentemente analizzate, anche se riuscirà a liberarsi del tutore-abusatore attraverso una serie di imbrogli e travestimenti orchestrati con l'aiuto di un giovane pretendente.²²

La birba è uno degli intermezzi che farà la fortuna di Goldoni all'inizio della sua carriera. Inserito tra gli atti di una tragedia intitolata *Rosmonda*, che avrà un'accoglienza tiepida, l'intermezzo fu poi riproposto insieme a *Belisario* e verrà menzionato nelle *Memorie* in cui sono taciute opere considerate molto più importanti (Herry 2007: 208). Il titolo indica colui che possiamo definire un vagabondo, che cerca di guadagnarsi da vivere esibendosi in piazza e/o truffando²³ e tale definizione si riferisce a tutti e tre i personaggi dell'intermezzo. Coinvolge due personaggi femminili e affronta il tema di una coppia di nobili decaduti e sfrattati, che chiede aiuto alla sorella di lui, la quale si rifiuta di soccorrerli. I tre personaggi si ritrovano costretti a vagabondare in piazza San Marco e cercare di sopravvivere come possono. La malizia delle donne si manifesta in primo luogo nel fatto di non sopportarsi a vicenda, a prescindere dal loro declino economico/finanziario. La sorella si rifiuta di aiutarli e, per la critica goldoniana di area croata, è particolarmente interessante il suo primo travestimento da mercante slavo, Stiepo Bruich da Pastrovichio,²⁴ con l'obiettivo di minacciarli e cacciarli, nonché l'introduzione di una battuta in croato nel recitativo. Nella seconda e terza parte dell'intermezzo, i tre personaggi sono oramai dei vagabondi che vivono in piazza, ognuno per conto proprio, travestiti, cercando con

²² L'intermezzo viene messo in scena al Teatro Grimani nella prima stagione in cui il capocomico Imer ritornò a Venezia e Goldoni venne ingaggiato come poeta. Verrà eseguito tra gli atti della tragicommedia *Belisario*, che Goldoni poi non vorrà includere nelle edizioni delle sue opere. (Herry 2007: 204-205)

²³ Nel *Dizionario del dialetto veneziano*, Boerio definisce "birba" come un sinonimo di furbo, fraudolento, birbone e barattiere, di un uomo che "faccia la professione di aggirare gli altri", ma anche del "vivere limosinando come i birboni" (Boerio, 1856: *sub voce*).

²⁴ Cognome tutt'oggi presente in Istria.

vari metodi di ottenere l'elemosina. La differenza tra questi personaggi femminili e altri presenti negli intermezzi, risiede principalmente nell'equilibrio sociale che li caratterizza, passando da una condizione di nobili a una di mendicanti. In definitiva, l'intermezzo si focalizza sulle diverse forme di truffa (birboneria) attuate attraverso il meccanismo drammaturgico più comune negli intermezzi, ovvero il travestimento,²⁵ Questo determina la caratterizzazione negativa e spregevole di tutti i personaggi. Come nota Ginette Herry: "I personaggi passano senza difficoltà esistenziale e morale dalla vita agiata e sedentaria a quella vagabonda [...]" (Herry 2007: 211).

Una delle protagoniste meglio delineate negli intermezzi goldoniani è indubbiamente Melinda dell'*Ippocondriaco*.²⁶ Essa incarna una donna borghese sposata, che si sente intrappolata in un matrimonio tormentato dalle continue malattie del marito. Sin dall'inizio, la sua caratterizzazione è aggressiva e vendicativa, tanto da voler avvelenare il coniuge travestendosi da chimico. I versi della prima parte dell'intermezzo sono particolarmente efficaci nel trasmettere vividamente il disgusto della donna e la sua odiosa routine quotidiana. Nella seconda parte, si assiste a un drastico cambiamento di scenario, tema e impostazione della caratterizzazione di Melinda. Dopo essere stata cacciata di casa nel primo finale, la protagonista si dedica alla "senserìa" (ovvero al travestimento) e tenta di riconquistare il marito che l'aveva allontanata. Si nota qui la triste realtà sociale della donna che, senza un marito e priva di mezzi finanziari, è costretta a vivere per strada. Di conseguenza, l'aggressività iniziale viene completamente

²⁵ Sono pochi gli intermezzi privi di forme di travestimento, tra questi *L'amor fa l'uomo cieco*, per esempio. Si tratta di travestimenti altamente inverosimili, che non prevedono l'utilizzo di maschere sul volto. In tali casi, il personaggio vestendo un determinato abito, si trasforma automaticamente in ciò che l'abito rappresenta, e non può essere più riconosciuto se non quando svela personalmente la propria identità.

²⁶ Ginette Herry collega la qualità del libretto e il successo scenico di quest'opera, con il fatto che Goldoni all'epoca frequentasse la cantante Elisabetta Passalacqua, per la quale il ruolo fu appositamente scritto. Inoltre, ritiene che anche nel personaggio del marito ipocondriaco vi siano tracce autobiografiche di Goldoni. (Herry 2007: 251-252)

annullata a favore della furbizia e dell'eloquenza per raggiungere un convenzionale lieto fine. In questa ricca stagione teatrale, una conclusione felice manca invece, a sorpresa, nell'intermezzo successivo, *Il filosofo*. Infatti, il filosofo, immerso nel suo "filosofare", cade nella trappola retorica della giovane Lesbina, travestita da studente, e quasi la sposa. Tuttavia, nelle ultimissime battute del finale scopre la truffa e la caccia senza misericordia. Il personaggio di Lesbina passa da una rappresentazione iniziale di donna furba, abbastanza colta da confrontarsi con un uomo istruito in filosofia, a quella di arrivista triviale che auto-distrugge il progetto matrimoniale, svelando con un tocco di superbia le proprie intenzioni e finzioni precedenti. Si è già menzionato che la finzione, nelle sue varie forme, sta alla base di quasi tutte le azioni drammatiche delle anti-eroine analizzate, ma sono pochi gli esempi nei quali manca la vittoria finale, come nel caso de *Il filosofo*.

L'ultimo intermezzo che verrà preso in considerazione all'interno della categoria delle protagoniste bugiarde è *La vendemmia* del 1760. Già l'anno di stesura indica che si è alla fine del percorso italiano della carriera di Goldoni, che la commedia goldoniana è già stata riformata, poi esotizzata²⁷ con il passaggio al Teatro San Luca, ed è entrata nella fase dei capolavori dell'ultimo periodo veneziano. Nel teatro musicale si è assistito ai maggiori successi con libretti come *L'Arcadia in Brenta*, *La calamita de' cuori* e *La buona figliuola*. L'intermezzo viene messo in scena a Roma e contiene dei numeri corali. Oltre ai quattro personaggi solisti, sono presenti anche delle comparse, quindi formalmente è più vicino ai libretti per le buffe che non agli intermezzi degli anni Trenta. Affronta il tema della villeggiatura e introduce il personaggio del cittadino-villeggiante-parassita, che verrà poi brillantemente sviluppato nella *Trilogia della villeggiatura*. Sono presenti due personaggi femminili, entrambe contadine, che

²⁷ Si allude qui al gruppo di commedie in versi martelliani, chiamate esotiche a causa della loro ambientazione, con le quali Goldoni esordisce al San Luca. Tra queste vanno menzionate la *Trilogia di Ircana* e *La Dalmatina*.

seducono il padrone per ottenere regali e favori, per poi lasciarlo e sposare due contadini, socialmente alla loro pari. Analogamente alla beffa dell'*Arcadia in Brenta*, le ragazze fanno un uso strumentale della propria bellezza, giovinezza e fascino, senza tuttavia dover affrontare problemi esistenziali da risolvere o restrizioni come quelle che abbiamo viste in precedenza. Il messaggio dell'autore sembra essere che l'idillio campestre rimane intatto finché le ambizioni sociali delle donne e le ambizioni sessuali degli uomini sono mantenute sotto controllo. Infatti, nel contesto spensierato e ludico della villeggiatura, molto di più che in altri ambienti degli intermezzi, emerge l'elemento lascivo, lievemente erotico, nei tentativi di seduzione.

Traditrici

La terza categoria di protagoniste degli intermezzi goldoniani è costituita da donne che sfuggono allo stereotipo del loro genere, presentando una forte autostima che le orienta esclusivamente verso la soddisfazione dei propri desideri, interessi e progetti futuri. Questi personaggi femminili si discostano dal vittimismo e manifestano un desiderio di libertà simile a quello degli uomini del loro tempo, che comprende la libertà di movimento, di espressione e di autogestione. Questa ricerca di emancipazione inevitabilmente conduce alla violazione dei codici morali e comportamentali imposti alle donne dell'epoca. Tuttavia, queste caratteristiche non sono considerate negative nel senso moderno della parola, sono soltanto trasgressive o emancipate, e perciò vengono interpretate come stravaganti, selvagge o addirittura folli.²⁸ In questa cornice rientrano le protagoniste di tre intermezzi: *Monsieur Petiton* del 1736, *La favola de' tre gobbi* del 1749 e *Il quartiere fortunato*, nella versione del testo del 1794.

Il primo di questi intermezzi, *Monsieur Petiton*, è stato spesso elogiato dalla critica goldoniana per la sua abilità nel rappresentare

²⁸ Il motivo della pazzia come sintomo della libertà verrà introdotto da Goldoni nel libretto buffo *Arcifanfano re dei matti* del 1750.

il plurilinguismo (Fido 2000: 54-55; Herry 2007: 266) e per il suo progresso drammaturgico verso il genere del libretto buffo. Sebbene la trama si concentri sulla critica al fenomeno del cicisbeismo, si vuole qui mettere in evidenza la caratterizzazione dei personaggi femminili, in particolare di Lindora, moglie del cicisbeo francese, e Graziosa, la donna al servizio della quale si pone il cicisbeo. Entrambe le figure femminili sono già sposate, di conseguenza godono di maggiori libertà rispetto alle ragazze nubili. Ambedue, nelle loro battute, esprimono un forte disprezzo verso i rispettivi mariti e sono apertamente insolenti nelle richieste riguardanti le loro libertà matrimoniali. La caratterizzazione del personaggio di Graziosa è più complessa, in quanto nella seconda parte dell'intermezzo, dopo essersi resa conto del comportamento spregevole del cicisbeo nei confronti della moglie, affronta la donna in una battaglia verbale che sfocia in un conflitto fisico. Tuttavia, inaspettatamente, si rivolge anche al cicisbeo stesso, rivelando un tacito accordo femminile sul fatto di chi sia il vero colpevole. Il suo modello di donna relativamente libertina (in quanto sposata) viene espresso nel recitativo:

GRAZIOSA

Con certi giovinotti di buon core
noi ci prendiamo spasso
e poscia sul più bello
il pretesto troviam per impiantarli.
Scamoffie, languidezza,
supposte malattie, sospiri e pianti
sono con i merlotti i nostri incanti.
(Goldoni 2008: 315-316)

Si può notare una grande differenza tra le anti-eroine individuate nelle categorie precedenti, le quali, nelle loro azioni spregevoli, erano motivate principalmente da problemi economici ed esistenziali, e le libertine di quest'ultima categoria, che invece sono benestanti, per cui la loro immoralità (prevalentemente di natura sessuale) deriva

interamente da una scelta personale, dall'amor proprio, dal desiderio di divertirsi allo stesso modo dei loro equivalenti maschili.

Nell'intermezzo *La favola de' tre gobbi*, apparso soltanto un anno dopo la commedia *La vedova scaltra*, viene ripreso il motivo della gentildonna corteggiata da tre spasimanti. Gli elementi della gibbosità e dell'infermità fisica dei tre uomini conferiscono un alone sinistro e una maggiore inverosimiglianza alla trama, ma servono a sottolineare il messaggio fondamentale: il corteggiatore deve essere ricco, disposto ad assecondare ogni desiderio della donna e, soprattutto, non deve essere geloso. Quest'ultimo requisito è particolarmente difficile da trovare, se si considera lo stereotipo, corroborato da Goldoni in diverse commedie, non solo nella *Vedova*, dell'uomo italiano che, per definizione è geloso. Ciò che rende interessante l'intermezzo dal punto di vista della protagonista, Madama Vezzosa, è la soluzione adottata nel finale, ove la donna non sceglie uno dei pretendenti, bensì stipula un accordo con loro per frequentarli tutti e tre allo stesso modo. Quindi, non si tratta di un progetto matrimoniale, ma un progetto di sponsorizzazione e condivisione della donna, secondo la sua esplicita richiesta. Sembra quasi essere un risarcimento utopistico per tutte quelle protagoniste che fino a quel momento e anche in seguito (per esempio Bellarosa ne *La calamita de' cuori*) si sono trovate a dover scegliere uno sposo tra i tanti a disposizione.

L'ultimo dei tre intermezzi che sorprende per il suo sviluppo drammaturgico completamente al di fuori delle regole sociali settecentesche, è *Il quartiere fortunato*. Nell'opera viene introdotto un tema militare, con un ufficiale che trova alloggio nell'appartamento di una vedova che vive da sola. In realtà, il libertino è l'ufficiale stesso, ma è il personaggio della vedova che, per amore (con l'obiettivo del matrimonio), si traveste da maschio per andare al fronte e combattere accanto all'uomo. La vedova subisce un notevole sviluppo caratteriale, passando da una "vedovella" impaurita nella scena d'apertura a una "leonessa" che va in guerra nella seconda parte, e finisce per essere una donna sposata, pronta a vivere un matrimonio basato

sulla libertà (in contrasto con la gelosia) per entrambi i coniugi. La protagonista in questione non ha caratteristiche negative; il suo travestimento è motivato dal sentimentalismo, mentre la sua liberalità coniugale deriva dalla paura di perdere il marito. Tuttavia, rappresenta comunque un'eccezione ai costumi dell'epoca e una forma di emancipazione verso l'uguaglianza tra i sessi in ambiti stereotipicamente maschili, come l'esercito e la sfera della libertà all'interno del matrimonio.

Conclusione

In questo saggio si è voluto evidenziare una peculiarità della drammaturgia dell'esordio teatrale di Goldoni legata al teatro per musica. Anche se l'attività librettistica continuerà a far parte della sua produzione fino alla fine della sua carriera e Goldoni si affermerà come uno dei migliori librettisti di opere buffe del Settecento, gli intermezzi rimangono reclusi in una nicchia creativa spesso non presa in considerazione, se non in modo sommario. L'indagine ha focalizzato l'attenzione sul trattamento dei personaggi femminili negli intermezzi, con l'intenzione di sottolineare il forte contrasto di questi rispetto ai personaggi femminili emblematici che diventeranno in seguito i pilastri della sua fama mondiale di commediografo, come *Mirandolina*, *Eugenia* o *Giacinta*. Infatti, l'analisi ha rivelato che in questa prima fase della sua attività, Goldoni non ha ancora alcun progetto riformatorio in mente, ma è già un acuto osservatore della realtà sociale che lo circonda e sembra conoscerla abbastanza bene da trasferirla efficacemente in brevi e concentrati frammenti di vita.²⁹ È stata presentata una carrellata di figure femminili suddivise in tre categorie con forti connotazioni negative, con l'unico scopo di indagare, senza moralizzare, e promuovere gli intermezzi goldoniani in generale come testi teatrali degni di analisi e ammirazione. Il

²⁹ Come abbiamo visto nell'indagine, queste creazioni possono essere anche motivate da episodi autobiografici ed esperienze vissute.

tema della caratterizzazione dei personaggi femminili goldoniani, considerando l'ampia portata della sua produzione, è infinito, e un'indagine meticolosa potrebbe fornire importanti contributi alla goldonistica mondiale. In questa sede l'intento è stato quello di apportare un contributo alla revisione della percezione stereotipata di Goldoni come autore "bonaccione" e "moralista" che si è consolidata negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, quando la sua attività librettistica veniva volutamente trascurata nelle ricerche. Tuttavia, negli ultimi decenni, è stata fortunatamente riconosciuta e rivalutata la sua importanza.



Bibliografia

Boerio, Giuseppe (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Premiata tipografia di Giovanni Cecchini, reperibile in rete su books.google.hr/books.

Crotti, Illaria, (2000). Gli spazi della parola nei primi intermezzi goldoniani (1730-1736), in: *Libro, mondo, teatro. Saggi goldoniani*, Venezia: Marsilio, pp. 45-53.

Della Seta, Fabrizio, *Le parole del teatro musicale*, Roma: Carocci, 2010.

Emery, Ted (1991). *Goldoni as Librettist. Theatrical reform and the drammi per musica*, New York: Peter Lang.

Ferrone, Siro (2020). *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia: Marsilio.

Fido, Franco (1977 e 2000). *Vacanza del referente e retorica della Natura nei libretti per musica*, in: *Nuova guida a Goldoni*, Torino:

Einaudi, pp. 48-85.

Goldoni, Carlo (2008). *Intermezzi e farsette per musica* [a cura di A. Vencato], Venezia: Marsilio.

Goldoni, Carlo (1936). *Prefazioni* in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. 2, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano: Mondadori, pp. 621-757.

Herry, Ginette (2007). *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*. Tomo I 1707-1744, Venezia: Marsilio.

Kimbell, David (2002). *Italian Opera*, Cambridge University Press.

Paponja Božica, *Le varietà linguistiche nella caratterizzazione dei personaggi femminili negli intermezzi di Carlo Goldoni*, tesi di laurea inedita, relatori: Nada Filipin, prof. associato e Katja Radoš-Perković, prof. associato, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di italianistica, febbraio 2023.



Kradljivice, lažljivice, izdajnice. Anti-junakinje u Goldonijevim intermezzima

U radu se analizira neke aspekte najranije kazališne produkcije Carla Goldonija, kada se početkom karijere posvećuje pisanju glazbenih *intermezza*. Kritika je utvrdila da su ti prvi dramski tekstovi poslužili kao odlična vježba u osnovama komične dramaturgije, bilo kao izvor tema za buduće komedije, bilo kao eksperimenti s oblicima i jezičnim varijantama. Specifična pravila glazbeno-scenskoga žanra kojemu su tekstovi bili namijenjeni, brojna versifikacijska i prostorno-vremenska ograničenja nisu spriječila mladoga autora da proizvede minijturna

remekdjela koja su i dalje iznenađujuće zanimljiva čitateljima, budući da se ne mogu doživjeti u punom obliku jer partiture nisu sačuvane. U radu će biti riječi o petnaestak protagonistica i o njihovoj kreaciji i karakterizaciji koja se umnogome razlikuje od poznatijih ženskih figura koje će Goldoni stvoriti za govorno kazalište otprilike dvadeset godina kasnije.

Ključne riječi: Carlo Goldoni, *intermezzi*, ženski likovi

Thieves, Liars and Traitors. The Anti-heroines in Goldoni's Intermezzi

The essay aims to illustrate Goldoni's first theatrical activity dedicated to the musical form of the intermezzi. Critics have confirmed that these texts can be considered as a very useful exercise in the basics of theatre comedy, both as ideas for future contents, as well as exercises in form and linguistic varieties. The specific rules of the intermezzo genre, the numerous limitations in versification and spatial and temporal elements it implied, have not prevented the playwright to create miniature masterpieces that remain equally interesting to the modern reader, given the fact that we can no longer enjoy its original musical form as the music has not been preserved. The paper will focus especially on the approximately fifteen female protagonists, on their creation and characterization that appears to be very different from the emblematic female figures that Goldoni will create for the spoken theatre some twenty years later.

Key words: Carlo Goldoni, intermezzi, female characters