

Högskolan Dalarna  
Akademin Språk och Medier  
Italienska avdelningen

## La figura della servetta in tre opere di Goldoni

Rosaura della *Donna di garbo*, Beatrice della *Servitore di due padroni* e  
Marionette della *Vedova scaltra*.



Gunilla Falk  
640107-7620  
IT2002  
VT 2011

Handledare: Gianluca Colella

## INDICE

Introduzione .....	1
1. Quadro teorico di riferimento.....	2
1.1 Il "carnevalesco".....	2
1.2 <i>Queer Theory</i> e Judith Butler .....	3
2. La figura di Carlo Goldoni:.....	4
2.1 Vita e opere.....	4
2.2 La Commedia dell'Arte e Goldoni .....	5
2.3 La figura della servetta nella Commedia dell'Arte .....	5
3. Analisi di tre commedie .....	7
3.1 <i>La donna di garbo</i> .....	7
3.2 <i>Il servitore di due padroni</i> .....	12
3.3 <i>La Vedova Scaltra</i> .....	15
4. Conclusioni.....	18
BIBLIOGRAFIA.....	19

## Introduzione

Gli amanti della Commedia dell'Arte hanno di solito opinioni abbastanza negative su Carlo Goldoni. Pensano che lui abbia "addomesticato" la Commedia. Per esempio Pierre Louis Durchartre scrive "The combination of financial pressure and an over-facile pen was often responsible for a tone of staleness and banality in his work."<sup>1</sup> (Durchartre, 1966:118, traduzione nostra). Lo stesso autore sostiene che "Nevertheless he always offers a pleasing blend of humour, truth, and sentiment, and there is often entire scenes of excellent comedy in his plays, evincing a gift for detail and naturalness."<sup>2</sup> (Durchartre, 1966:118, traduzione nostra).

Nella nostra tesina esamineremo gli influssi della Commedia dell'Arte in tre opere di Goldoni; in particolare ci soffermeremo sulla figura della servetta nelle opere *La donna di garbo*, *Il servitore di tre padroni* e *La vedova scaltra*.

Il punto di riferimento di questo studio saranno le teorie del carnevalesco di Michail Bachtin (1895-1975) e la teoria dei generi di Judith Butler (1956). Il carnevalesco è per Bachtin un fenomeno rivoluzionario e liberatorio. Vedremo nella nostra analisi quanto la servetta agisse in un modo carnevalesco.

Le più importanti fonti d'ispirazione di Judith Butler sono Jacques Derrida (1930-2004) e Michel Foucault (1926-84). Discuteremo le teorie linguistiche di Jacques Derrida giacché sono presenti nel pensiero di Judith Butler. Vedremo come, nel pensiero di Derrida, la significazione si crea in una catena infinita di segni.

Nelle tre opere scelte, scritte poco dopo la riforma teatrale di Goldoni, la servetta sembra godere di maggiore libertà d'azione rispetto alle altre figure femminili presenti nel teatro goldoniano (Bregoli-Russo, 1996: 200). Nello specifico, cercheremo di mettere in luce i modi in cui la figura della servetta dileggia il potere maschile. Goldoni, infatti, sovverte l'ordine eterosessuale dei generi giocando con essi, per esempio quando fa assumere alla servetta un ruolo classicamente maschile o quando addirittura lascia le donne vestirsi da uomo. Giocando con i generi, Goldoni mostra anche un aspetto del carnevalesco.

Goldoni voleva dunque educare la gente e specialmente le donne al buon comportamento (Günsberg, 2001:223). Se quell'intenzione fosse stata l'unica che Goldoni avrebbe voluto trasmettere con i suoi personaggi femminili, le sue opere avrebbero avuto un tono "di chiuso" (come ha detto Durchartre), e non sarebbero state rappresentate e amate in tutto il mondo.

---

<sup>1</sup> La combinazione di pressione finanziaria e penna facile è spesso responsabile per il tono di chiuso e di banalità nel suo lavoro.

<sup>2</sup> Tuttavia egli offre sempre una piacevole combinazione di umorismo, verità e sentimento, e spesso ci sono intere scene della commedia eccellente nelle sue commedie, manifestando un dono per il dettaglio e la naturalezza.

## 1. Quadro teorico di riferimento

### 1.1 Il "carnevalesco"

In *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*, Michail Bachtin esplora "la cultura popolare del riso", dal mondo antico ai nostri giorni. Bachtin dà una nuova immagine della relazione fra la cultura ufficiale e la cultura non ufficiale, fra la serietà oppressiva del potere da un lato e il riso liberatorio dell'opposizione dall'altro.

Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicendamenti e del rinnovamento (Bachtin, 1979: 13).

La maschera è secondo Bachtin un elemento importante nell'aspetto rivoluzionario del carnevale, giacché la maschera consente a tutti di abbandonare la propria individualità e fa del collettivo un soggetto unico. Un altro elemento rivoluzionario è l'importanza di tutto ciò che è basso e corporeo. La nascita e la morte sono due temi importanti del carnevale poiché è in questi momenti che si nota di più il corporeo. Se pensiamo che il carnevale era una festa celebrata parallelamente a una festa religiosa in cui si festeggiava la negazione del corpo, vediamo l'inversione del basso e dell'alto e l'inversione dei consueti rapporti gerarchici; nel carnevale il buffone diventa re nel "mondo alla rovescia" (Bachtin, 1979: 407). Il carnevale significava la morte del vecchio e la nascita di un nuovo ordine (Bachtin, 1979: *passim*). Il carnevale era una maniera per le basse classi sociali di esprimersi e comportarsi alternativamente. Questa maniera d'esprimersi è chiamata da Bachtin "carnevalesco". Non la troviamo solo nel carnevale, la troviamo anche nella cultura e nella letteratura.

Ogni aspetto del carnevalesco ha un carattere ambivalente, riunendo insieme poli opposti (nascita e morte, benedizione e maledizione, lode e ingiuria, alto e basso, ecc.). Anche il riso carnevalesco è ambivalente – è gioioso ma è anche sarcastico – e deride a tutto ciò che è superiore socialmente.

Della Commedia dell'Arte scrive Bachtin:

[...] la ricchezza di contenuto della forma grottesca e carnevalesca, il suo vigore artistico, euristico e generalizzante, si sono conservati in tutti i fenomeni più importanti dell'epoca (XVII e XVIII secolo): nella *commedia dell'arte* (che più di ogni altra ha conservato il suo legame con il carnevale dal quale aveva preso vita) (Bachtin, , 1979:41, corsivo suo).

Le parole di Bachtin ci saranno d'aiuto quando discuteremo di seguito l'importanza della Commedia dell'Arte nell'opera di Goldoni.

## 1.2 *Queer Theory* e Judith Butler

Per affrontare l'omofobia crescente dovuta al dilagare dell'AIDS negli anni '90 a New York, si è formato il gruppo attivista il cui nome era *Queer Nation*. *Queer* significa "strano", "omosessuale", "scemo" o "divergente". Nel movimento omosessuale si era dibattuto su chi avesse il diritto di appartenere alla categoria "Lesbian and Gay". Il termine *Queer* è stato scelto perché si riteneva più inclusivo del termine "Lesbian and Gay" (Kulick, 1996:5-7).

Parallelamente al movimento *queer* si è sviluppato un movimento accademico che si riassume col termine *Queer Theory*. La *Queer Theory* unisce le teorie di Michel Foucault sulle "verità" della sessualità con la decostruzione delle opposizioni binarie di Derrida ed esplora le polarizzazioni dominanti nella nostra società come naturale/innaturale, normale/perverso. Secondo Foucault il potere moderno funziona attraverso la sessualità facendo di noi dei cittadini docili, subordinandoci in discorso giuridico, pedagogico e/o medico. Siamo subordinati dal nostro desiderio d'essere normali in questo discorso. "Discorso" significa, nella terminologia di Foucault, un parlato che crea quello di cui si parla. Cioè che il discorso giuridico, pedagogico e/o medico produce delle diverse identità che possiamo occupare. Le diverse identità sessuali non vengono da una "natura" interiore in noi (Foucault, 1990:105).

Il filosofo e linguista francese Jacques Derrida ha criticato il linguista Ferdinand de Saussure di mantener una separazione tra il significante e il significato, quello che suggerisce un'origine del significato esterna alla lingua. Il significante e il significato non esistono l'uno senza l'altro. Per non accentuare abbastanza la loro indivisibilità Saussure lo fa parere che i concetti (i significati) conducono la significazione, come se fosse un'origine alla significazione. La significazione si crea nella lingua, non c'è un'origine fuori della lingua che conduca la significazione, secondo Derrida. Una tale origine non sarebbe altro che una metafisica per lui (Derrida, 1976:11-13). Questa metafisica è, secondo Derrida, la base della nostra cultura occidentale e la definisce logocentrismo (Derrida, 1976:12-15). Il logocentrismo è costituito da opposizioni binarie dove uno dei poli sempre ha più valore rispetto all'altro. Significa la verità in opposizione al falso, il logico contro il caos, ecc. Questo sistema esige la repressione dell'*altro* affinché il primo costituisca la sua identità unificata e trascendente (Derrida, 1976:18-23). Secondo Derrida la significazione del segno è generata da quello che lui chiama *différance*, del verbo francese *différer*, che significa differire nei suoi due sensi: differenziare e differire. Così Derrida voleva dire, come Saussure, che i segni acquisiscono la sua significazione attraverso la loro differenza con altri segni. Derrida aggiunge dunque che la significazione si rimanda infinitamente. Per esempio, prendiamo la parola "ragazza", che si capisce dal confronto con il segno assente "ragazzo", che a sua volta trova la sua significazione per la sua differenza a per esempio "padre" -> "madre" -> "vergine" -> "Gesù" -> "Lucifero" -> "Dio" -> "scienza", ecc.

Procedendo dalla sua visione della lingua come logocentrica, Derrida ha sviluppato un metodo di lettura e di critica – decostruzione – che aspira a svelare le contraddizioni di un testo, ciò che l'autore dice contro la sua propria intenzione.

Judith Butler unisce la teoria di Foucault con la teoria di Derrida nel suo *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (2004). Per lei i generi sono come un sistema linguistico, trovano la loro significazione solo se sono in relazione l'uno coll'altro. Il discorso dei generi è, per Butler, legato al potere. Per essere visti come una persona sana e normale dobbiamo subordinarci alle regole dei generi. Non c'è niente inerente nei generi che sia maschile o femminile, tutto c'è nell'atto (maschile o femminile), e col tempo gli atti danno, "performativamente", l'apparenza di una sostanza (Butler, 2004: 33,43). Centrale nella sua teoria è che i generi sono formati in quello che lei nomina la "matrice eterosessuale" (Butler, 2004: 23).

Per Butler abbiamo delle possibilità di resistere quest'ordine dei generi:

Quali possibilità di fare il genere si ripetono e si dislocano attraverso l'iperbole, la dissonanza, la confusione interna e la proliferazione delle costruzioni stesse da cui vengono mobilitate? (Butler, 2004:41).

Ciò vuol dire esagerare i tratti dei diversi generi, giocare con essi. Performatività, iperbole... sono termini che rientrano nel campo del teatro ed evidentemente nel carnevalesco. Per questa ragione i modelli offerti dalle teorie che indagano gli "scambi di genere" possano risultare utili nello studio di alcune commedie di Goldoni.

## **2. La figura di Carlo Goldoni:**

### **2.1 Vita e opere**

Carlo Osvaldo Goldoni nasce a Venezia nel 1707. A quattordici anni viaggia con una compagnia di comici, ma poi decide di dedicarsi agli studi di giurisprudenza. Nel 1738 scrive la sua prima commedia, *Il Momolo cortesan* in dialetto veneziano. Nel 1743 scrive *La donna di garbo* che è la sua prima commedia interamente composta in ogni sua parte. Prima di questo lavoro, Goldoni aveva scritto solo il testo recitato dal protagonista, lasciando che il resto della commedia fosse improvvisata dagli attori sulla base di un "canovaccio". La produzione di Goldoni consiste in più di 250 opere di cui 150 sono commedie.

Goldoni ha fatto una riforma del teatro. Prima alla sua riforma non si rappresentavano opere scritte, tutto s'improvvisava. Nel 1762 a causa di violente critiche alla sua riforma, si è trasferito a Parigi. Nel 1783 ha scritto in francese un'autobiografia con il titolo *Mémoires*. È morto a Parigi nel 1793.

## 2.2 La Commedia dell'Arte e Goldoni

La Commedia dell'Arte è nata in Italia nel XVI secolo. È un teatro d'improvvisazione, le cui rappresentazioni non sono basate su un testo scritto ma su scenari con personaggi stereotipati e con caratteristiche fisiche e morali fisse. La struttura delle opere della Commedia dell'Arte si svolgeva di solito intorno alla coppia degli Innamorati<sup>3</sup>.

Altri personaggi erano i Vecchi (Pantalone e il Dottore), gli Zanni (Arlecchino e Brighella), il capitano e la serva (chiamata Colombina, Smeraldina o Corallina)<sup>4</sup>. Come scrive Roberto Tessari (1981:102-3) il vero conflitto rappresentato dalla Commedia dell'Arte è il conflitto tra il nuovo (gli Innamorati giovani) e il vecchio (i padri). Il conflitto si sviluppa con l'aiuto, spesso malizioso e magico, degli Zanni. Si finisce con l'affermazione dei diritti della Gioventù contro la Vecchiaia. Così si metteva in scena il carnevalesco con la sua presenza delle maschere e la sua inversione tipica delle gerarchie vigenti nella società.

Goldoni era un innovatore e viveva in un periodo in cui si veniva ad affermare una nuova classe sociale: la borghesia. L'illuminismo aveva spinto gli intellettuali borghesi a descrivere la loro realtà sociale e nella città di Goldoni, Venezia, la borghesia mercantile era diventata la classe sociale più importante.

Goldoni ha rinnovato il genere della Commedia dell'Arte. Voleva rappresentare situazioni reali, con personaggi reali e non stereotipati. Personaggi che si esprimevano in una lingua moderna, a volte in dialetto (Balboni & Biguzzi, 2008: 150).

Goldoni voleva che il teatro potesse riprendere il suo smarrito splendore antico, senza prendere dall'estero le opere. Voleva che il teatro rappresentasse l'onestà, il verisimile e le buone regole dell'osservanza (Günsberg, 2001: 26).

## 2.3 La figura della servetta nella Commedia dell'Arte

Il teatro italiano forse non aveva il suo splendore antico al tempo di Goldoni, ma era unico in un altro senso; aveva introdotto le donne sulla scena e non si faceva come prima e come in molti altri luoghi - i ruoli femminili erano rappresentati da fanciulli travestiti (Bregoli-Russo, 1996:200).

Anche Goldoni preferiva avere delle donne per i suoi personaggi femminili, come ci ricorda Günsberg (2001:5-6). Nel 1758 Goldoni ha visto una rappresentazione della sua opera teatrale *La vedova spiritosa*, recitata da due uomini, entrambi dilettanti. "[...] Erano due giovani romani, un garzone di parrucchiere e un garzone di falegname. Oh, Cielo! Che declamazione

<sup>3</sup> Per gli aspetti riguardanti la struttura delle commedie dell'Arte cfr. Tessari (1981: 102).

<sup>4</sup> Un elenco di tutte le maschere e di tutte le loro caratteristiche si ha in Durchartre (1966:17-20).

caricata! Che goffaggine nelle mosse! Nessuna verità, nessuna intelligenza”. (Goldoni, *Memorie*, ch.38 p.404, citato in Günsberg, 2001:6). Parlando di uomini di religione e della loro polemica contro la Commedia dell’Arte, Roberto Tessari (1981:19) ricorda come loro

focalizz[ino] immediatamente la loro attenzione su un fatto che non sembra destare alcun scalpore nei letterati: la presenza, nella Commedia dell’Arte, della donna sulla scena.

Forse la donna sulla scena era più qualcosa d’insopportabile per gli uomini di religione, ma da come Tessari descrive il teatro dei comici, capiamo che era una forza carnevalesca per le donne. Tessari narra che il teatro dei comici era visto come un rovesciamento dell’ordine e dei valori sui quali la società era fondata. Valori come l’organizzazione familiare e la castità femminile (Tessari,1981:19). Mauda Bregoli-Russo (1996:200) scrive che le servette nella Commedia dell’Arte erano graziose, furbe e maliziose. Spesso s’innamoravano di uno degli Zanni e i loro amori erano spesso meno modesti di quelli di altri personaggi femminili.

La servetta è importante nell’opera Goldoniana, ma è una servetta addolcita. Secondo Bregoli-Russo le piace civettare ma è fondamentalmente onesta (Bregoli-Russo, 1996:202). Nella nostra analisi de *La Donna di garbo* vedremo che l’onestà della servetta Rosaura è ambigua, però alla fine si mostra giustamente onesta. Bregoli-Russo descrive la servetta di Goldoni come ingentilita rispetto a quella della Commedia dell’Arte: non ha più i gesti audaci o le frasi maliziose ed è stata trasferita al centro dell’azione (Bregoli-Russo, 1996: 202). Bregoli-Russo specula addirittura se la servetta potesse rappresentare un alter ego dell’autore. Basa la sua ipotesi sul fatto che spesso la servetta sa interpretare gli altri personaggi come un moderno psicanalista (ad esempio Lisetta de *Gl’Innamorati* e Rosaura de *La Donna di Garbo*) e Goldoni voleva dipingere i suoi personaggi psicologicamente verosimili (Bregoli-Russo, 1996:205).

Maggie Günsberg scrive che l’onestà era onnipresente nel desiderio di Goldoni per una riforma teatrale, inizialmente espressa nella sua prefazione al *L’avventuriere onorato*. Era un’onestà nel senso consueto del termine, ma anche nel senso sessuale. Con la sua riforma Goldoni voleva creare un teatro ‘salvando l’onestà ... la morale, il buon esempio, il premio della virtù ed il trionfo della verità”’ (Goldoni citato in Günsberg, 2001:26).



### 3. Analisi di tre commedie

#### 3.1 *La donna di garbo*

*La Donna di garbo* è la prima commedia goldoniana scritta in ogni sua parte senza che venga dato spazio all'improvvisazione dell'attore. L'importanza nella riforma teatrale di Goldoni sta nel fatto che l'autore ha un maggiore controllo sul testo, sul personaggio e sulla scena. In tal modo si evitava anche il rischio che l'immoralità si mostrasse durante l'improvvisazione<sup>5</sup>.

L'opera tratta della storia di Rosaura, figlia di una lavandaia, che dopo aver lavorato come inserviente negli alloggi degli studenti è diventata molto istruita in ambiti come la moda, la letteratura e la medicina. Rosaura si sa anche uniformare a tutti i caratteri delle persone, è una sorta di psicologa. Rosaura si trasferisce a Bologna da Pavia per vendicarsi di Florindo che le aveva promesso di sposarsi con lei. È assunta come servetta nella casa del padre di Florindo. Rosaura nasconde la propria identità e ciò le consente di manipolare gli altri membri della famiglia. Il Dottore, padrone di Rosaura e padre di Florindo, è così colpito dalle virtù di Rosaura al punto che se ne innamora. Il Dottore vuole sposare Rosaura ma quando lei rivela la sua identità e Florindo tenta di fuggire dal suo impegno, il Dottore minaccia di diseredare suo figlio; a questo punto Florindo accetta di sposare Rosaura.

Nella prima scena Rosaura racconta al servo Brighella il suo piano d'azione: farà in modo che tutti gli uomini della famiglia s'innamorino di lei per vendicarsi di Florindo. Rosaura non è onesta nel suo scopo. Come scrive Günsberg, la verità, come la bontà era un assoluto per Goldoni (Günsberg, 2001: 25). La disonestà di Rosaura fu un problema per Goldoni che infatti scrive nella prefazione dell'opera:

Ma per dar piacere a' critici Censori e scrupolosi, ella medesima, la mia sincera Rosaura, confessa nell'ultimo della Commedia non esser essa altrimenti vera Donna di Garbo, e che se tale fosse, avrebbe date de' buoni e non de' cattivi consigli; nella qual confessione ella è realmente una Donna di Garbo ad onta della sua modestia, ed a dispetto di chi non lo vuole (Goldoni, 1954:5).

Alla fine dell'opera Rosaura rivela la sua identità, e spiega che non è una "donna di garbo". Secondo Günsberg (2001: 107) il monologo di Rosaura alla fine dell'opera era stato aggiunto da Goldoni per motivi legati alla censura<sup>6</sup>. La finzione di Rosaura disturbava la censura, ma disturbava anche Goldoni poiché la finzione andava contro la sua enfasi illuminista sulla sincerità e sulla verità (Günsberg, 2001: 223). La finzione è, naturalmente, la base del carnevalesco.

Anche nella seconda scena Rosaura, parlando con la sua padrona, difende la finzione come strategia donnesca:

<sup>5</sup> Cfr. a tal proposito (Günsberg, 2001: 20).

<sup>6</sup> Cfr. a tal proposito (Günsberg, 2001: 20-21).

L'uomo si serve dell'autorità che si è usurpata sopra di noi, e noi della finzione ch'è la dote più bella del nostro sesso. In cui consiste la maggior forza che vaglia a ribattere la soperchieria degli uomini (Goldoni, 1954: I, ii).

Lasciando che uno dei suoi personaggi si esprimesse dicendo "L'autorità usurpata sopra di noi", si può dire che Goldoni mostra le stesse idee dei generi proposte da Butler. Se l'autorità che gli uomini hanno sulle donne è usurpata, significa che è ottenuta con la forza e non è naturale. Se fosse "naturale", tutti saremmo contenti, tutte le donne accetterebbero l'autorità degli uomini.

Rosaura parla anche della finzione come "la maggior forza" per "ribattere la soperchieria degli uomini" (Goldoni, 1954: I, ii). È simile al pensiero di Judith Butler quando parla dei generi come creati nelle relazioni del potere e non naturali.

La replica di costruzioni eterosessuali nelle culture sessuali *gay* e *straight* può essere il sito inevitabile della denaturazione e della mobilitazione delle categorie del genere. La replica di costruzioni eterosessuali in cornici non eterosessuali mette in rilievo lo status totalmente costruito del cosiddetto originale eterosessuale. *Gay non* sta dunque a *straight* come la copia sta all'originale, bensì come la copia sta alla copia (Butler, 2004: 41, corsivo suo.).

Non si può affermare che quella di Rosaura sia una resistenza al potere nel senso inteso da Judith Butler. La finzione di cui parla Rosaura è la strategia adottata nella sua situazione, non si può dire che volesse "snaturare" i generi. Comunque Rosaura non nasconde il fatto che se la sua padrona vuole dar l'impressione d'essere una figlia ideale deve far finta. La figlia ideale è una finzione, non è un originale e non è "naturale". È "come la copia sta alla copia"; così scrive Butler.

Rosaura continua a dare dei consigli alla sua padrona:

Dovete mostrarvi attenta al lavoro, amica del ritiro, nemica delle finestre, aliena dalle conversazioni, scrupolosa, modesta, e sopra tutto semplice, in tutte le migliori cose del mondo (Goldoni, 1954: I, ii)

L'incoraggiamento a mostrarsi "nemica delle finestre" si spiega con il fatto che ai tempi di Goldoni "l'onestà" delle donne nubili era controllata dagli uomini e una donna nubile sola, non poteva farsi vedere dalle finestre che si affacciavano sulla strada essendo questa un sito pubblico (Günsberg, 2001:42).

Un altro aspetto del perché fosse così importante per Goldoni che Rosaura non fosse una "vera Donna di Garbo" è, come spiega Günsberg (2001:223), che il teatro stesso è un luogo di finzione e le supposizioni che si facevano riguardo alle donne sulla scena erano negative. La finzione è anche un aspetto centrale del carnevale, con il quale si dileggiava il potere. In un senso Goldoni lottava contro il carnevalesco dato che voleva affermare le sue idee illuministiche dell'onestà e della verità. L'ambiente dove lavorava, la città di Venezia, era il centro europeo del "piacere" (era conosciuta per la tolleranza nei confronti della prostituzione) e patria del carnevale; la presenza femminile sulle scene si era definitivamente consolidata.

Troviamo altre tendenze carnevalesche nella settima scena del primo atto, nella conversazione tra Rosaura e Beatrice (la nuora del Dottore), quando si burlano degli uomini. Appena Arlecchino è uscito di scena Rosaura dice che lo trova grazioso:

Credetemi, signora padrona, che per noi altre donne accomodano molto meglio codesti sempliciotti che gli uomini accorti, e per diverse ragioni. Coi semplici possiamo fare a nostro modo, anzi possiamo fare ch'essi facciano a modo nostro (Goldoni, 1954:I, vii).

Alla fine della stessa scena Rosaura dice a Beatrice che Lelio, un cittadino, sta sull'uscio della sala.

ROS. È il signor Lelio

BEAT: Quell'affettato?

ROS. Appunto quello.

BEAT. Fa ch'egli venga. Avremo occasion di ridere (Goldoni, 1954:I, vii).

Nel secondo atto appare di nuovo Lelio.

ROS. Che comanda la mia signora padrona? Oh, con che bella compagnia la ritrovo! Invero non si può fare di più. Il signor Lelio ha la bealtà nel volto, la grazia negli occhi, l'affabilità nel tratto ( e la pazzia nel cervello).(piano a Beatrice) (Goldoni, 1954:II, ii)

Le donne si burlano anche di lui.

Se torniamo al primo atto, alla decima scena, troviamo Rosaura da sola dopo essere riuscita a far innamorare di lei sia Arlecchino sia Lelio, solo allo scopo di vendicarsi di Florindo. Dice che farà la sua vendetta contro tutto il genere maschile. Come arma userà la finzione.

La fine del primo atto merita un commento. Rosaura ha molto colpito Momolo, l'amante della sua padrona, parlando veneziano e recitando una poesia sull'intelletto femminile:

La donna ha l'intelletto sopraffino,  
Ma l'uomo accorto non la fa studiare  
Se la donna studiasse, l'uom meschino  
Con la conocchia si vedria filare;  
E se la donna il suo intelletto adopra  
L'uomo starà di sotto, ella di sopra (Goldoni, 1954:I, xiii)

Questa poesia esprime idee che andavano contro le idee di quei tempi sui generi. Goldoni stesso ne parla nella prefazione dell'opera, difendendosi contro le critiche che vorrebbero fare di Rosaura un personaggio inverosimile.

Mi potrebbero opporre in risposta, che se è difficile che se dia una Femmina dotta, cresce la difficoltà, essendo la mia Donna di Garbo una povera figlia di una miserabile lavandaia. Ma io replicherei francamente che gl'intelletti non si misurano dalla nascita, né dal sangue, e che anche una Femmina abietta e vile, la quale abbia il comodo di studiare ed il talento disposto ad apprendere, può erudirsi, può farsi dotta, può diventare una Dottoressa; (Goldoni, 1954:5).

Leggere non era una cosa malvista per una donna "onesta" nell'opera di Goldoni, perché come consiglia Rosaura a Diana nel primo atto

ROS.[...]Le figlie savie stanno bensì lontane dalle male pratiche, ma si divertono col lavoro, colle serve di casa, e talvolta con qualche libro (Goldoni, 1954:I, iii).

Le figlie sagge e coscienziose stanno lontane dalle “male pratiche”, però nell’atto seguente Beatrice, Diana e Rosaura stanno giocando a carte con Lelio, ma il gioco delle carte non era un passatempo adatto per una donna nubile e giovane. Specialmente non in compagnia di un uomo solo che per di più non apparteneva alla famiglia (Günsberg, 2001: 41). Il Dottore sta per entrare:

ROS. Uh ecco quel fastidioso calabrone. Se vi vede giocare, non s’accheta per un anno. Date qui, date qui, e prendetevi in cambio questo libro [...]  
 DOTT. Oh, che bella conversazione! In che si diverte la mia dottissima signora nuora? Quel libro è il *Galateo*, o il *Cicisbeo sconsolato*? (con ironia)  
 BEAT. Né l’uno, né l’altro; guardate il frontespizio: *La Filosofia per le donne*. (Goldoni, 1954:II, vii).

Potremmo dire che Rosaura e le altre donne si burlano del dottore; con queste battute Goldoni vuole quindi burlarsi anche del potere patriarcale.

Un altro aspetto ironico della stessa scena è che Rosaura mente sull’identità di Lelio, dicendo che è un amico d’Ottavio (che ha incontrato recentemente) e dice di Lelio (pensando a come si sia burlato di lui prima):

ROS. È vero: ma questo signore si è trovato a caso: È un amico del signor Ottavio, ed è più buon signore del mondo. Parla con una modestia esemplare (Goldoni, 1954:II, viii).

A metà del secondo atto arriva Florindo con la sua nuova fidanzata Isabella in abito da uomo con il nome di Flaminio. Alla fine dell’undicesima scena Diana sta per uscire e dice:

DIA. Ho da finir un lavoro. (Mi raccomando a voi). Serva, quel signore.  
 ISAB. A voi m’inchino, signora.  
 DIA. (Che bella grazia!) (*parte, guardando Isabella*) (Goldoni, 1954:II,xi)

Ci vediamo degli “scambi di genere” alla Butler. Prima per la confusione di sessi, ma anche per l’implicito omoerotismo, giacché Diana è attirata da Isabella. Ricordiamoci che i generi sono creati nella “matrice eterosessuale”: essere un uomo vero o donna vera esige essere eterosessuale. Abbiamo un altro esempio d’omoerotismo nell’ultimo atto, quando Diana, dopo che Mamolo, suo amante durante il primo atto, le ha chiesto se può sedersi accanto a lei, risponde:

DIA. È padrone. (Starei più volentieri presso quel forestiere). (*da sé, osservando Isabella*) (Goldoni, 1954:III,vi).

Rosaura mostra altre maniere di ribellarsi contro le regole di comportamento per le donne. L’erudizione di Rosaura e la sua maniera di dileggiare il potere maschile con la sua furbizia, ne sono due esempi. Talvolta si mostra aggressiva, cosa che dà al pubblico una ragione per ridere di un riso carnevalesco. Quando Rosaura e Florindo si vedono nella casa di Florindo per la prima volta e Florindo deve fingere di non riconoscerla dice:

FLOR. (Convien dissimulare). (*da sé*)Prendete. (le dà la mano)  
 ROS. (T'ho pure arrivato, assassino.) (*piano a Florindo, e gli morde la mano*)  
 FLOR. Ahi! (*ritirando la mano*)  
 DOTT. Che c'è? Che è stato?  
 FLOR. Con riverenza, un callo. (Goldoni, 1954:II ,xiii)

Dopo che si sono presentati Rosaura minaccia di rivelare il travestimento d'Isabella e di sposarsi con il Dottore se Florindo non si decidesse a sposarla:

FLOR. Mi stupisco, come abbiate potuto introdurvi in mia casa, prevenire il mio arrivo ed affascinare mio padre.  
 ROS. Ed io stupisco, come abbiate potuto abbandonarmi, tradirmi, e de' vostri giuramenti scordarvi.  
 FLOR. Orsù, abbiate giudizio, che sarà meglio per voi.  
 ROS: Come! Minacce ancora? Indiscreto, incivile, così trattate chi tante prove della sua fede ci ha date? Barbaro! Così ricompensate il mio affetto? Almeno mi compatiste, chiedeste almeno perdono. Ma no, ostinato, perverso, mi odiate, mi deridete, mi maltrate. Ma senti, senti, spietato, saprò vendicarmi. Sarò una furia per tormentarti. [...](Goldoni, 1954:II,xiv).

Rosaura è furiosa ed anche comica, ma non è comica perché è debole nella sua rabbia; è forte e ha le simpatie del pubblico. Qui le simpatie sono per il versante femminile.

Nell'ultima scena Rosaura, con l'inganno induce Florindo a dire pubblicamente che le ha promesso di sposarla. La sua finzione è molto intelligente; prima pone un problema ipotetico tra Tizio e Lucrezia. Quando tutti stanno d'accordo che "Tizio deve sposare Lucrezia" (Goldoni, 1954: III, vii), il Dottore è convinto a dichiarare che si vuole sposare con Rosaura, la quale convince Florindo a dire che ciò sarà impossibile dato che già lui aveva promesso di sposarla.

Tutta l'opera è incentrata sul personaggio di Rosaura, sulla sua intelligenza e sulle sue finzioni. Ma nel suo monologo finale Rosaura annulla tutto. Dice che è stata "donna di garbo" per fare la cosa giusta, ma che in realtà non è una vera donna di garbo. De la finzione dice

[...]che la finzione è dannata, e che la donna d'onore deve essere sincera e leale  
 (Goldoni,1954:III,vi)

Goldoni voleva educare la gente con il suo teatro ai valori illuministi della verità e onestà (Günsberg, 2001:17). Non possiamo sapere se avesse messo l'ultimo monologo di Rosaura per placare la censura o se lui non volesse che Rosaura fosse una vera "donna di garbo", esperta nella finzione (Günsberg, 2001:107).

### 3.2 *Il servitore di due padroni*

Nella commedia *Il servitore di due padroni* Beatrice lascia Torino, città natale, travestita da uomo e fingendo di essere suo fratello, che in realtà è stato ucciso in un duello da Florindo, destinato a divenire suo futuro marito. Beatrice, che travestita da uomo si fa chiamare Federigo, va a Venezia per trovare Florindo ma anche per recuperare dei soldi che Pantalone le deve. Lungo la strada da Torino incontra Truffaldino e lo impiega come servitore. Beatrice è uno dei due padroni di Truffaldino, Florindo è l'altro. A Venezia incontra la figlia di Pantalone, Clarice, che è stata a malincuore promessa come sposa a Federigo. Beatrice decide di perseguire la richiesta di suo fratello per divertirsi. Il fidanzato di Clarice, Silvio, la sfida in un duello, che Beatrice vince. Alla fine, con l'aiuto dei servi Truffaldino e Smeraldina, Beatrice deve rivelarsi e Silvio e Clarice si possono sposare, ma anche Truffaldino e Smeraldina. Il doppio gioco di Truffaldino è svelato, ma è perdonato, dato che tutti si sposano.

Arriva Beatrice a Venezia in abito da uomo nella terza scena del primo atto. È immediatamente riconosciuta da Brighella che fa il locandiere. Brighella è uno dei caratteri fissi della Commedia dell'Arte. Poteva avere molte professioni diverse ma era sempre furbo e pronto a rubare qualcosa da mangiare; per questo si trovava sempre nella parte bassa della scala gerarchica. Ama l'intrigo e se c'è un segreto da rivelare, Brighella lo fa (Duchartre, 1966: 161-4). Brighella non rivela la vera identità di Beatrice. Potremmo dire che si tratta di un atto solidale e carnevalesco, perché supporta la finzione di Beatrice in resistenza al potere. Beatrice non è una servetta, ma essendo donna è comunque messa sul gradino inferiore nella gerarchia. Il fatto che Beatrice sia vestita in abiti da uomo è una doppia inversione delle gerarchie ed un esempio chiarissimo del carnevalesco e degli "scambi di genere". Donne in abito da uomini, erano comuni nel carnevale (Günsberg, 2001:138) e come scrive Judith Butler, citando Ester Newton:

Nella sua forma più complessa, il *drag* è una duplice inversione che dice: "L'aspetto è illusione". Il *drag* dice [una curiosa personificazione proposta dall'autrice]: "Il mio aspetto 'estriore' è femminile, ma la mia essenza 'dentro' [il corpo] è maschile". Allo stesso tempo simboleggia l'inversione opposta; "il mio aspetto 'fuori' [del mio corpo, del mio genere] è maschile, ma la mia essenza 'dentro' [di me] è femminile". Le due rivendicazioni di verità si contraddicono a vicenda, dislocando così l'intera messa in scena della significazioni di genere dal discorso della verità o della falsità (Butler, 2004:192).

Newton e Butler scrivono degli uomini vestiti da donna, ma la stessa cosa deve valere per le donne in abito da uomini.

Un altro esempio di "scambio di genere" lo troviamo nella stessa scena quando Beatrice è presentata alla sua "futura sposa" Clarice. Più tardi nell'opera troviamo un altro "scambio di genere" quando il fidanzato di Clarice è geloso di Beatrice

BEATRICE Signori, eccomi qui a chiedervi scusa, a domandarvi perdono. Se per cagione mia aveste dei disturbi...

CLARICE Niente, amica, venite qui (*l'abbraccia*).

SILVIO Ehi? (mostrando dispiacere di quell'abbraccio).

BEATRICE Come! Nemmeno una donna? (*verso Silvio*)

SILVIO (Quegli abiti ancora mi fanno specie) (Goldoni, 1969:III, xv).

Quando Beatrice rivela a Clarice di essere donna c'è un omoerotismo nella scena, per l'ambiguità nella reazione di Clarice. È timida? È stupita?

CLARICE Anzi vi sarò amica; e, se posso giovarvi, disponete di me.

BEATRICE Anch'io vi giuro eterna la mia amicizia. Datemi la vostra mano.

CLARICE Eh, non vorrei ...

BEATRICE Avete paura ch'io non sia donna? Vi darò evidenti prove della verità.

(Goldoni, 1969:I, xx)

La domanda dell'ultima replica di Beatrice, come scrive Günsberg (2001:141), può riferirsi al fatto che Clarice ha paura che Beatrice sia un uomo e che teme di doversi sposare con lui; quindi non vuole rimanere sola con lui. Bisogna tenere in conto anche la paura che Beatrice sia una donna e che questo fosse ugualmente compromettente per lei, data la tensione sessuale presente nella scena.

Federigo piace anche alla servetta Smeraldina. Quando Clarice piange perché capisce di non poter sposare Silvio, Smeraldina la consola dicendo:

SMERALDINA Che avete, signora padrona? Piangete? In verità avete torto. Non avete veduto com'è bellino il signor Federigo? Se toccasse a me un tal fortuna, non vorrei piangere, no; vorrei ridere con tanto di bocca (*parte*). (Goldoni, 1969:I, xviii).

Smeraldina è molto aperta riguardo ai suoi sentimenti verso Federigo, al punto che mostra un comportamento, che per l'epoca era da considerarsi sconveniente. Si tratta pertanto di un altro esempio carnevalesco del "corporeo" e dello "scambio di genere", dall'omoerotismo nella replica, giacché Smeraldina trova Federigo/Beatrice attrattivo.

Come abbiamo visto qui sopra Bregoli-Russo (1996:200) descrive gli amori delle servette come spesso meno modesti di quelli di altri personaggi femminili. Nel secondo atto Smeraldina va alla locanda con un messaggio di Clarice per Federigo. Il cameriere dice che Federigo sta dentro e che Smeraldina può entrare. Smeraldina trova che sia indiscreto per una giovane come lei entrare nella locanda, allora il cameriere le domanda:

CAMERIERE Manderò il suo servitore, si volete.

SMERALDINA Quel moretto?

CAMERIERE Per l'appunto

SMERALDINA Sì, mandatelo.

CAMERIERE (Ho inteso. Il moretto le piace. Si vergogna a venir dentro. Non si vergognerà a farsi scorgere in mezzo alla strada) (*entra*) (Goldoni, 1969:II, xvi).

"Non si vergognerà a farsi scorgere in mezzo alla strada", come abbiamo visto sopra, una donna nubile non doveva farsi vedere per le finestre della strada che era un sito pubblico (Günsberg, 2001:42).

Smeraldina mostra il suo desiderio apertamente anche nella quindicesima scena del terzo atto, anche se con modi scherzosi.

SILVIO [...] Vi sono altri matrimoni da fare? Si facciano.  
 SMERALDINA Ehi, signore, vi sarebbe il mio (*a Silvio*).  
 SILVIO Con chi?  
 SMERALDINA Col primo chi viene.  
 SILVIO Trovalo, e son qua io.  
 CLARICE Voi? Per far che? (*a Silvio*)  
 SILVIO Per un poco di dote.  
 CLARICE No vi è bisogno di voi.  
 SMERALDINA (Ha paura che glielo mangino. Ci ha preso gusto) (Goldoni, 1969: III, xv.)

Nella scena seguente Smeraldina chiede a Clarice se può dire a Beatrice che lei vorrebbe sposarsi con il suo servo Truffaldino (Goldoni, 1969:III,xvi.). Così dicendo Smeraldina mostra iniziativa. Nei ruoli tradizionali, invece Truffaldino avrebbe dovuto chiedere lui la mano dell'amata a Beatrice, padrona di Smeraldina.

Come Rosaura, Smeraldina si mostra talvolta aggressiva. Nella scena settima del secondo atto, Clarice vuole togliersi la vita con una spada, poiché crede che Silvio non la ami più. Smeraldina la salva e dice, a Silvio, solidarizzando con la sua padrona:

SMERALDINA Fermatevi; che diamine fate? (*leva la spada a Clarice*). E voi, cane rinnegato, l'avreste lasciata morire? (*a Silvio*). Che cuore avete di tigre, di leone, di diavolo? Guardate lì il bel suggettino, per cui le donne s'abbiano a sbudellare! Oh siete pur buona, signora padrona. Non vi vuole più forse? Chi non vi vuol, non vi merita. Vada all'inferno questo sicario, e voi venite meco, che degli uomini non ne mancano; m'impegno avanti sera trovarvene una dozzina (*getta la spada in terra, e Silvio la prende*) (Goldoni, 1969: II, vii)

È comica, ma come per Rosaura nel testo sopra, ridiamo con lei, non di lei. È un riso carnevalesco chi si beffa del potere maschile. Poi Smeraldina sgrida Silvio per non aver fatto niente quando Clarice ha voluto ammazzarsi. Silvio le risponde:

SILVIO Tutti finzioni di voi altre donne  
 SMERALDINA Sì, se fossimo come voi. Dirò, come dice il proverbio: noi abbiamo le voci, e voi altri le noci. Le donne hanno la fama di essere infedeli, e gli uomini commettono le infedeltà a più non posso. Delle donne si parla, e degli uomini non si dice nulla. Noi siamo criticate, e a voi altri si passa tutto. Sapete perché? Perché le leggi le hanno fatte gli uomini; che se le avessero fatte le donne, si sentirebbe tutto il contrario. S'io comandassi, vorrei che tutti gli uomini infedeli portassero un ramo d'albero in mano, e so che tutte le città diventerebbero boschi (*parte*) (Goldoni, 1969:II, viii).

Ecco un discorso umoristico e femminista. Mostra che l'ordine di genere, non è naturale, è questione delle leggi e nella maniera in cui lo fa – utilizzando l'umorismo – ci fa ridere di un riso carnevalesco "alla faccia del potere".



### 3.3 *La Vedova scaltra*

*La vedova scaltra* è la seconda commedia goldoniana scritta in ogni sua parte dall'autore e racconta la storia della vedova Rosaura che abita con il cognato Pantalone. Rosaura è abbastanza ricca per via dell'eredità del defunto marito, ma vuole rimaritarsi. Ha quattro pretendenti; un inglese – Milord Runebif, un francese – Monsieur Le Blau, uno spagnolo – Don Alvaro de Castiglia e un italiano – il Conte di Bosco Nero. Per vedere se i suoi pretendenti sono fedeli si traveste a turno da inglese, francese e spagnola dicendo che è innamorata di loro. Solo l'italiano, alla fine si mostrerà fedele a Rosaura. E alla fine i due si sposeranno.

La servetta di Rosaura è francese e si chiama Marionette; questa figura che rifletta l'importanza della cultura e moda francese in Italia nel tempo (Günsberg, 2001: 107). La moda era importante per molti dei personaggi femminili di Goldoni ed era una maniera per le donne di "crearsi sé stesse", come scrive Günsberg, di imbellirsi per dare maggior rilievo al loro *status* in un mondo dove avevano poco potere (Günsberg, 2001:146). La moda è anche un travestimento, un tipo di carnevale. Marionette è "vestita all'uso delle cameriere francesi" (Goldoni, 1972: I, iv.), che rinforza il carattere carnevalesco della commedia proprio perché indossa un tipo di costume, una maschera.

Marionette mostra la stessa disinvoltura delle altre servette di cui si è già discusso. Appena appare in scena, la sua padrona le dice che vuole dare un poco di più attenzione alla moda e giovare della sua gioventù giacché la sorte l'ha liberata del suo vecchio marito colla sua morte. Marionette le risponde semplicemente

MAR. Sì, trovatevi un giovanotto e rifatevi del tempo perduto (Goldoni, 1972: I, iv.)

E un po' più tardi nella stessa scena

MAR. Eh, le mogli giovani dei mariti vecchi sogliono pensar per tempo a scegliere quello che deve loro rasciugare le lagrime. Mi ricordo aver fatto lo stesso anch'io col primo marito, che ne aveva settanta. (Goldoni, 1972: I, iv.)

Volere una persona giovane, di solito, non è segnale di un amore platonico. Marionette non si scusa per la sua sessualità. Si ribella contro le regole di comportamento per le donne per non obbedire alle regole di castità, ma c'è anche un sentito carnevalesco nella sua affermazione del corporeo.

Marionette consiglia la sua padrona di scegliere il pretendente francese: "Godereste tutta la vostra libertà" (Goldoni, 1972: I, iv.). Vuole la libertà, non vuole che né lei né la sua padrona rimangano immobili nell'ordine tradizionale dei generi.

Il pretendente francese di Rosaura, Monsieur Le Blau, viene da Rosaura per visitarla. Marionette li lascia entrare:

ROS. Tu non vuoi lasciar questo vizio di esaltare in ogni minima cosa la tua nazione.  
 MAR. Ma se dico la verità! Insomma egli è nell'anticamera, che aspetta la permissione di entrare.  
 ROS. E tu l'hai introdotto in casa con tanta facilità?  
 MAR. È mio paesano.  
 ROS. Che importa a me che sia tu paesano? Devo saperlo anch'io.  
 MAR. Eh via, non mi fate la scrupolosa. Anch'egli avrà degli anelli.  
 ROS. Eh, non mi fare l'impertinente, che poi poi ...  
 MAR. Burlo, burlo signora padrona. Se non volete ch'ei passi...  
 (Goldoni, 1972: I, xv)

Come osserva Günsberg (2001:108) il decoro di Rosaura è sottolineato quando rimprovera Marionette per aver consentito a Monsieur Le Blau di entrare in casa. Marionette funziona, drammaturgicamente, come un rilievo impudente alla corretta Rosaura, essendo impertinente con la sua padrona e burlandosi di lei. È anche un altro esempio della derisione di coloro i quali, seppur apparentanti a un livello inferiore sulla scala gerarchica, si burlano di quelli posti a un livello superiore. Nei confronti di Monsieur Le Blau, inoltre, Marionette mostrerà molta astuzia.

Se ritorniamo un po' prima nel primo atto, troviamo Pantalone che vuole sposarsi con la sorella di Rosaura, Eleonora. Pantalone ne parla con il dottore, il padre delle due sorelle. Allora il Dottore ne parla con Eleonora che promette di obbedire a suo padre. Dopo Eleonora si pente della sua promessa:

MAR. Lasciate condurre l'affare a me. Già vostra sorella è perduta per il geloso, e non fa stima di verun altro: peggio per lei. Sarà la vostra fortuna. Un Francese! Oh che matrimonio felice!  
 ELE. Ma la parola che ho dato a mio padre di sposar il signor Pantalone?  
 MAR. Ditegli che avete cambiata opinione.  
 ELE. Mi chiamerà volubile.  
 MAR. Scusatevi con dir: son donna (Goldoni, 1972: II, ix).

L'ultima replica è comica perché sfacciata, ma può anche essere una strategia di resistenza contro il potere. Fa pensare alla strategia del movimento *queer*. Gli appartenenti al movimento *queer* dileggiano il potere autodefinendosi "froc". Utilizzando il termine mostrano che non ne sono ingiuriati a essere così chiamati. Neutralizzano il termine. Marionette dice "volubile? – son donna", è un po' la stessa strategia.

Nella penultima scena Marionette riesce a far sì che Eleonora e Monsieur Le Blau si innamorino; in questo modo evita a Eleonora di sposarsi con un uomo vecchio che non amava affatto.

Se Marionette è furba e audace, Arlecchino lo è ancora di più. Arlecchino ha finto, vestendosi adeguatamente, di essere stato il cameriere dell'inglese Milord Runebif, e poi del francese Monsieur Le Blau. Come mancia ha ricevuto un pezzo di una lettera di Rosaura. Monsieur Le Blau glielo ha dato dicendo "ch'è la gioia più preziosa di questo mondo" (Goldoni, 1972: II, xxii). Allora Marionette dice a Arlecchino, tentando d'ingannarlo:

MAR. Sentite voi che volete essere un servitor parigino, imparate le buone usanze di quel paese. Quando il servitore dell'amante guadagna qualche mancia, deve farne parte colla cameriera della sua bella (Goldoni, 1972: II, xxii).

Allora Arlecchino gli dà il pezzo di carta che ha ricevuto. Troviamo Marionette da sola nella scena seguente

MAR. [...] Marionette burlata e derisa? Se non me vendico, non son chi sono. E sai chi sono? Son Marionette, son figlia della cameriera della balia del re. Son donna, e le donne sanno l'arte di pretendere e di comandare. E se pretendere se comanderò che tu sia bastonato, mille amatori della mia grazia faranno a gara per vendicare il decoro della mia nazione ed il disprezzo della mia condizione.  
(Goldoni, 1972: II, xxiii).

Non si può sapere se Marionette riesce a prendersi la sua rivincita, ma della sua fierezza non c'è dubbio. Parla anche dell'"arte di pretendere", in cui vediamo un'altra servetta che usa la finzione come strategia contro gli uomini.

Il migliore esempio della finzione come strategia si ha nella prima scena del terzo atto, quando Rosaura spiega a Marionette lo scopo del suo travestimento

ROS. Voglio fare una esperienza dell'amore e della fede dei miei quattro amanti. Coll'occasione del carnevale e delle maschere, vo' travestirmi, e trovandomi separatamente, voglio fingermi con ciascheduno un'incognita amante, e vedere se in grazia mia sanno disprezzare un'avventura amorosa; anzi, perché la prova sia più efficace, mi fingerò della nazione di ciascheduno di essi,[...]Per sostenere i vari caratteri, ho bisogno però di qualche istruzione. Tu puoi giovarmi nel personaggio francese.  
MAR. E anco nell'inglese, sendo stata in Londra tre anni,[...] (Goldoni, 1972: III, i).

Marionette l'aiuta con questo atto di finzione carnevalesco, affinché la sua padrona raggiunga il suo scopo. Il Conte di Bosco Nero è stato però l'unico a mostrarsi fedele. Marionette non è contenta:

CON. Eccomi, o signora, a ricever l'onore delle vostre grazie.  
ROS. Sono io l'onorata, se vi degnate di favorirmi.  
MAR. (Il signor Conte geloso è venuto il primo.)  
[...]  
MAR: (Egli se l'ha tirata da vicino per non la perdere.) (Goldoni, 1972:III, xxii).

Il riso è di nuovo al centro della scena con la servetta: ridiamo così del Conte geloso e possessivo.

C'è un'altra cosa nell'opera che merita attenzione. Non si riferisce alla servetta, ma simbolizza così bene quello di cui si è trattato nelle prime pagine.

Ricordiamoci delle opposizioni binarie di Jacques Derrida. Secondo Derrida, la significazione appare nella differenza tra i segni. Non c'è un'origine del significato esterno alla lingua. Nella sua critica della nostra cultura logocentrica, dimostra che diamo, sbagliando, più valore al parlato che allo scritto. Ciò perché la voce richiede una presenza, ha un rapporto vicino e immediato con l'anima, che ci fa pensare che abbia un'origine dal significato (Derrida, 1976:13). Quando la "vedova scaltra" va a travestirsi con maschere di donne di differenti nazionalità, Marionette le dice che la sua voce sarà riconosciuta, e Rosaura le risponde

ROS. La maschera altera facilmente la voce (Goldoni, 1972:III, i).

## 4. Conclusioni

Nell'opera di Goldoni l'enfasi sulla donna onesta e casta è impressionante; il grande commediografo veneziano voleva educare le donne a un tale comportamento (Günsberg, 2001:29).

In questa tesina abbiamo esaminato quali sono le azioni che la servetta svolge nelle prime opere di Goldoni. Si è visto che la servetta agisce in modi diversi rispetto a quella femminilità ideale, di cui lo stesso Goldoni vuole farsi promotore. Infatti, le servette sono spesso disoneste, furbe e audaci e usano l'umorismo e la finzione come armi contro il potere maschile.

Abbiamo analizzato in quali modi la servetta di Goldoni si ribellava contro le regole tradizionali dei generi, e spesso è in modi che Bachtin chiamerebbe carnevaleschi. Si è visto che la servetta ha un atteggiamento carnevalesco, che Goldoni ricalca sui modelli della Commedia dell'Arte.

Inoltre, si è visto che la servetta agisce secondo i modi che rientrano nella teoria degli "scambi di genere" di Judith Butler.

L'azione nelle opere di Goldoni si svolge spesso intorno ad una donna nubile che sta per sposarsi, e sulla sua servetta che cerca di aiutarla. Forse le femministe dei nostri giorni non direbbero che il matrimonio sia un progetto liberatorio per le donne. Goldoni, invece, che non viveva ai nostri giorni, scriveva delle commedie e le commedie finiscono spesso con un matrimonio, così come quelle di Shakespeare e come nella Commedia dell'Arte.

La conclusione che potremmo fare è che forse Goldoni volesse educare le donne a una femminilità ideale, ma rimane pur sempre un autore comico e da comico non voleva troppo addomesticare il carnevalesco.

Goldoni voleva avere delle donne sulla scena, non era contro le donne dotte e spesso metteva l'intelligenza della servetta al centro dell'azione. Potremmo perfino sostenere che in un certo senso la servetta rappresenti il suo alter ego.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti primarie

- Goldoni, Carlo.(1954). “La Donna di Garbo”. In *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. Milano: Mondadori.
- Goldoni, Carlo.(1969). “Il servitore di due padroni”. In *Opere di Carlo Goldoni*. Milano: Mursia.
- Goldoni, Carlo.(1972). *La Vedova Scaltra* Milano: Carlo Signorelli Editore.

### Fonti secondarie

- Balboni, P.E et Biguzzi A. (2008). *Letteratura Italiana per stranieri*. Perugia: Guerra Edizioni.
- Bachtin, Mikhail. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi
- Bregoli-Russo. Mauda. (1996). La ‘Colombina’ di Goldoni. [Documento Elettronico]. *Rivista di Studi Italiani*. Anno XIV , n° 1, Giugno. Pag. 200-206. Richiede Adobe Acrobat Reader. < <http://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=489>> [10-10-2011]
- Butler, Judith. (2004). *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Firenze: Sansoni
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Duchartre, Pierre Louis. (1966). *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications
- Günsberg, Maggie. (2001). *Playing with Gender. The comedies of Goldoni*. Leeds: Northern Universities Press
- Foucault, M. (1990). *The Will to Knowledge. The History of Sexuality: 1*. London: Penguin Books.
- Kulick, D. (1996). Queer Theory: Vad är det bra för?. *Lambda nordica*. N° 3-4.
- Tessari, Roberto.( 1981). *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'ombra*. Milano: Mursia.