

Dipingere sulla scena i «toni dell'anima»

Representing “Tones of Soul” on Stage

Jolanta Dygul

Uniwersytet Warszawski

j.dygul@uw.edu.pl

Abstract

Emotions are expressed not only with words but also with a gesture, body posture, miming or voice modulation. Actor reproduces on stage the external effects of emotions which the audience can read. In the 18th century, theatre and actor became the subject of theoretical reflection comprising two contrasting theories: either living or pretending the feelings of a character played. In Italy, the first theory prevailed, presented by Luigi Riccoboni in his treatises: *Dell'arte rappresentativa* (1728) and *Pensées sur la déclamation* (1738). The main objective of this article is to examine how the emotional acting was performed in practice in the 18th century Italian theatre. To this aim, two examples will be closely analysed which are very different in terms of style but not distant in time and what is more, intended for the same Venetian audience. For the purpose of analysis, two monologues were chosen which show an outbreak of anger leading in consequence to a revenge: Mirandolina's first monologue from Carl Goldoni's comedy titled *La locandiera* (1753) and Tartaglia's first monologue from a scenic fable by Carlo Gozzi titled *Il re cervo* (1762). The analysis will focus on the power of word expressing emotions and performative traces buried in the text as well as indirect and direct reports of the contemporary audience which will approximately allow to reproduce the style of acting.

Keywords: emotion, actor, emotional acting, Goldoni, Gozzi, Mirandolina, Tartaglia

Le emozioni non si comunicano soltanto tramite le parole, si esprimono anche nei gesti, nell'atteggiamento del corpo, nella mimica e nella modulazione ed intensità vocale. L'attore sulla scena o per un intervento divino o per una dote naturale oppure per artificio applica dei segni esteriori relativi alle passioni. Come risulta dagli studi recenti, le emozioni «sentite» o «performate» non fanno differenza (Rosenwein, 2016, p. 19), ma nel passato la questione non risultava così facile. Nello

Ione, Platone spiega come i rapsodi recitano i versi nello stato di possessione divina: «Quando recito qualche cosa che muova a compassione, gli occhi mi si riempiono di lacrime; e quando recito un fatto pauroso e terribile, mi si rizzano i capelli sul capo dallo spavento, e il cuore mi sussulta!» (Platone, 2000, p. 1028), contagiando emotivamente gli spettatori, anch'essi «posseduti dal dio» (come prima il poeta e il rapsodo). Aristotele sottopone tutto alle leggi della verità e della verosimiglianza, per lui le espressioni esteriori delle passioni sono legate inscindibilmente a modificazioni del corpo. L'attore deve sentire le passioni del personaggio nel proprio animo, di conseguenza esse si manifestano nei segni esteriori e percepiti dal pubblico contagiano quest'ultimo con la forza espressiva. La partecipazione emotiva pare indispensabile anche per Orazio: «Se vuoi che io pianga, devi prima/soffrire tu stesso: allora le tue disgrazie mi feriranno» (Orazio, 1969, p. 42). Coinvolgere emotivamente vuol dire contagiare l'animo del pubblico con la passione tramite due sensi: la vista (l'espressività fisica, ossia mimica, gestualità, andatura, atteggiamento o movimento del corpo) e l'udito (l'espressività vocale, ossia intonazione, modulazione, timbro della voce). I segnali emotivi vanno facilmente decodificati e condivisi dal pubblico, perché sia gli attori che gli spettatori devono appartenere alle cosiddette «comunità emotive [...] gruppi – solitamente gruppi sociali, ma non sempre – che hanno valori particolari, i loro modi di sentire e di esprimere i sentimenti» (Rosenwein, 2016, p. 16). Nel corso dei secoli cambia il modo di percepire le emozioni come anche il modo di esprimerle.

Il teatro e l'attore divennero un oggetto di riflessione teorica nell'Europa del Settecento. In quel periodo, nacque l'estetica della recitazione dominata da un dibattito sulla questione della sensibilità (o come si soleva dire allora calorosità) e dell'insensibilità dell'attore. Sulla scena italiana prevalse la teoria emozionalista formulata da Luigi Riccoboni¹ – esposta prima nel trattato in versi *Dell'arte rappresentativa* (1728) e poi sviluppata nel libro *Pensées sur la déclamation* (1738). Per l'autore la partecipazione emotiva dell'attore costituiva il cardine della sua arte, arte compresa come impulso dell'animo e non come un semplice trucco tecnico. Il primo titolo dedicato solamente agli attori segnava, come osserva Claudio Vicentini (2012) «una svolta fondamentale inaugurando di fatto la moderna teoria della recitazione, che veniva completamente sciolta da ogni legame con l'oratoria» (p. 182). Riccoboni indicò la Natura come fonte d'ispirazione per l'attore, ma la Natura sempre limitata da una parte dal «giusto mezzo» di stampo aristotelico-oraziano, dall'altra inve-

¹ Luigi Riccoboni (1676-1753), attore, autore di diversi libri: *Dell'arte rappresentativa* (1728), *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine* (1731), *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736), *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738), *De la réformation du théâtre* (1743). Per ulteriori informazioni cf. X. de Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni; Luigi Riccoboni, dit Lélío, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, L'Arche, Paris 1967; S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Longo, Ravenna 1986.

ce dalle facoltà conoscitive del pubblico. Il primo criterio è di natura estetica, il secondo – molto più interessante dal nostro punto di vista – sembra essere più di natura sociologica: l'immagine o la figura scenica deve corrispondere alle potenzialità interpretative o alle aspettative del pubblico, per questo risulta così importante l'adesione esteriore nonché quella interiore ed emotiva al personaggio recitato. L'attore deve prima di tutto sentire veramente l'emozione, invece il movimento, il gesto, ma anche il tono della voce nasce come una conseguenza naturale della passione provata:

Per seguire il naturale istinto / e moversi senz'arte, or che s'ha a fare? / scordare i quatro membri e forse il quinto / che è la testa, ma sì ben cercare / di sentire la cosa che ci esponi/ che si creda esser tuo l'altrui affare. / D'amor, di sdegno o gelosia li sproni, / se al cor tu provi, o s'anco pur sarai / qual Orreste invasato da' demoni, / e l'amore e lo sdegno sentirai, / e gelosia e Belzebù germani, / senz'arte braccia e gambe moverai. / Ed io scommetterei e piedi e mani / che un sol non troverai che ti censuri / fra tutti quanti li fidei cristiani / se con il cuore i tuoi moti misuri. (Riccoboni, 1979, pp. 17-18)

Riccoboni valorizzò molto l'espressività emotiva del viso, tradizionalmente ritenuto «specchio dell'anima». Sicuramente la mimica apparteneva alla sua esperienza professionale: come Lelio, un personaggio serio, recitava senza maschera e a viso scoperto, poteva dunque ricorrere all'espressività del volto. Comunque si trattava anche di una tendenza al realismo ormai in corso come dimostrava un successivo, lento ma graduale, processo di abolizione delle maschere nel teatro italiano. L'attore non trascurò nel suo manuale il valore scenico dell'azione pantomimica e l'importanza della dizione ed espressività della voce.

La teoria emozionalista sembra non allontanarsi dall'antica dottrina del contagio tramite il senso dell'udito e della vista. Appare ovvio che la proposta teorica di Riccoboni non rivoluziona molto l'estetica teatrale quanto piuttosto cerca di riadattarla alla nuova sensibilità, una sensibilità più attenta alle sfumature dettate dal sentimento dell'animo, al codice mimico e gestuale individuale², al tono intimo o familiare, ma senza rinunciare al concetto del decoro. Al contrario delle teorie antiche Riccoboni non fornì un elenco delle emozioni da imitare e non offrì un rigido codice espressivo del corpo o della voce, perché come spiega nel *Pensées sur la déclamation*: «Come si può pensare di prescrivere dei toni di voce certi e convenienti a tanti milioni di esseri umani, ognuno dei quali ha una voce diversa, e ne fa uso secondo la

² Nell'antichità si studiava la corrispondenza tra i caratteri umani e i tratti somatici esterni del viso e del corpo, ne parla la *Fisiognomica*, l'opera dello pseudo-Aristotele. Il primo trattato moderno dedicata alla fisiognomica risale alla fine del '500: Giovan Battista Della Porta, *De humana physiognomonia libri IV*, 1586 (trad. ital. 1599). La fisiognomica, ritenuta una quasi-scienza, secondo Fabio Caroli (2007) «è strettamente parallela, talora intersecata, spesso coincidente con la storia della Psicologia» (p. 11). Per la storia del gesto fondamentale è l'opera di Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni* (1616), in cui l'autore analizza oltre 600 gesti umani.

propria disposizione naturale?» (Riccoboni, 1969, p. 250). Conta dunque l'individualità del personaggio a cui l'attore deve sapientemente dare vita sul palcoscenico (adeguandosi anche alle regole del decoro) e il repertorio emotivo condiviso da una comunità costituita da spettatori e attori.

Cerchiamo adesso di vedere in pratica come veniva realizzata l'arte di suscitare le emozioni nel teatro italiano del Settecento. Per realizzare l'intento studieremo due esempi molto diversi esteticamente, anche se non molto distanti nel tempo e per di più destinati allo stesso pubblico della Venezia del secondo Settecento. Due esempi, ma un'emozione, perché tratteremo di uno scatto d'ira che porta alla vendetta nella *Locandiera* (1753) di Carlo Goldoni e nel *Re cervo* (1762) di Carlo Gozzi. Nei due monologhi scelti prenderemo in considerazione la forza della parola, un veicolo delle emozioni, ma anche le tracce performative sparse nei testi e nelle testimonianze dirette e indirette dei contemporanei che ci permetteranno, almeno in maniera approssimativa, di ricostruire lo stile recitativo dei primi interpreti. Abbiamo scelto due monologhi d'ira, un'emozione che si manifesta in maniera molto spettacolare sia sul piano verbale che quello fisico. Non vogliamo qui ripercorrere tutta la secolare discussione su natura ed effetti di questa passione, vediamo in sintesi solo alcuni aspetti – segni esteriori e motivi che provocano la rabbia. Una pazzia momentanea – come la definisce Seneca (1988) nel primo trattato dedicato esclusivamente all'ira – si evidenzia nell'atteggiamento del corpo umano: «sono infocati e guizzano fuori gli occhi, molto rossore c'è in tutta la faccia poiché ribolle il sangue dai profondi precordi, le labbra tremano, i denti si comprimono, si drizzano e si sollevano i capelli, il respiro è forzato e stridulo, c'è rumore di articolazioni che si contorcono, gemiti e muggi, e con espressioni troppo poco chiare un modo di parlare precipitoso, e mani spesso battute e la terra pestata con i piedi e tutto il corpo in agitazione, manifestando le grandi minacce dell'ira; sconcio a vedersi e pauroso aspetto loro, che si sfigurano e si gonfiano» (Seneca, I. 4). L'ira è legata alla brama di vendicare un'offesa o un torto subito a nostro parere ingiustamente o inaspettatamente, di punire l'offensore, ma in realtà nasce soprattutto da un eccessivo amore di noi stessi. Per Thomas Hobbes, l'ira nasce anche solamente dal sospetto di essere umiliati (Hobbes, 1972, cit. in Negri, p. 602), secondo Cartesio invece è un'avversione contro chi ha fatto o solo voluto farci del male (Descartes, 1986, p. 113). Sin da Seneca si riconosce che più inclini all'ira sono le donne e i bambini in quanto esseri più deboli. Tra gli uomini propensi all'ira troviamo invece quelli impulsivi ed incauti nei quali l'istinto prevale sulla ragione.

Carlo Goldoni, dopo un apprendistato teatrale, si legò con il contratto alla compagnia del teatro di Sant'Angelo (1747-1753). Il commediografo si adattò alle esigenze del sistema teatrale della città lagunare cercando tuttavia di introdurre degli elementi nuovi all'interno della concezione dell'arte. I cambiamenti proposti andavano verso l'individualizzazione psicologica (e realistica) dei tipi della commedia

dell'arte. Il punto di partenza per l'autore veneziano costituì soprattutto l'adesione interiore dell'attore al personaggio da recitare. L'adesione fu talmente forte che, come sappiamo, molti testi goldoniani nacquero non solo per degli attori concreti ma vennero perfino modellati sulla loro biografia o carattere individuale. Alla fine, l'intento di Goldoni fu simile al progetto riccoboniano, solo il teatro che induceva le emozioni poteva convincere. Da una parte, l'avvicinare il testo all'esperienza vissuta dei comici li aiutava a sentire il personaggio, a interpretare il ruolo in maniera nuova, meno astratta e convenzionale, più vera e coinvolgente per gli spettatori, dall'altra rendeva la trama e i caratteri molto più autentici, cosicché il pubblico ci si poteva immedesimare più facilmente.

La commedia *Locandiera* costituisce un esempio abbastanza rappresentativo per quel periodo, mescola il tradizionale e il nuovo, intreccia vari temi civili e sociali prestandosi a diverse interpretazioni³. Si basa sullo schema convenzionale delle cosiddette *pièce à transformations*, dove la servetta cambia l'atteggiamento di fronte a diversi personaggi, ma contiene anche una forte carica ideologica annunciata già nel titolo⁴, nel quale si pone l'accento sull'aspetto professionale e sociale e non sulla tipologia del carattere (come p.es. ne *La donna di garbo*). È un testo scritto appositamente per la servetta della compagnia di Girolamo Medebach, Maddalena Raffi Marliani⁵, un'attrice molto conosciuta sia per il suo talento che per la vita avventurosa. Nella trama l'autore inserisce alcuni fatti biografici della vita della commediante e modella il carattere del personaggio sulla sua personalità⁶. Il ruolo non si allontana dal tipico, ma variegato nelle sue sfumature, repertorio della servetta astuta

³ La commedia ha sempre suscitato grande interesse degli studiosi, cf. M. Baratto (1985), *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza: Neri Pozza, pp. 125-135; P. Rossi (1970), Considerazioni sulla «Locandiera», *Studi goldoniani*, 2, 158-167; K. Ringger (1976), La fonction dramaturgique des comédiens dans la «Locandiera», *Forum Italicum*, 1-2, 31-42; B. Anglani (1983), Il gioco, la scena, il mercato. Lettura della «Locandiera», in B. Anglani, *Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia*, Napoli: Liquori (pp. 195-252); G. Güntert (1985), Mirandolina o l'arte di persuadere, *Studi goldoniani*, 7, 73-89; I. Crotti (2002), I chiasmi teatrali della «Locandiera», *Problemi di critica goldoniana*, 9, 169-227; R. Alonge (2004), Il sistema di Mirandolina, in R. Alonge, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese* (pp. 55-93), Milano: Garzanti; I. Crotti (2007), «Fuor di scena io non so fingere». Mirandolina e le altre, in *Selvagge e angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana* (pp. 125-139), a cura di T. Crivelli, Insula: Leonforte; T. Megale (2008); R. Turchi (2012), La partita di Mirandolina, in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento. Omaggio a Marco Cerruti* (pp. 26-44), Torino: Accademia University Press.

⁴ Cf. anche la prima battuta della commedia: «Fra voi, e me vi è qualche differenza» (Goldoni, 2007, p. 127).

⁵ Maddalena Raffi Marliani (1720-post. 1782), prima acrobata e danzatrice sulla corda, poi attrice specializzata nel ruolo della servetta col nome d'arte Corallina. La sua vita avventurosa ha ispirato almeno due romanzi dell'epoca: *La commediante in fortuna* di Pietro Chiari e *Giulietta* di Antonio Piazza.

⁶ Sul rapporto tra Goldoni e i coniugi Marliani cf. A. Zaniol (1989), Goldoni tra attori e personaggi: Maddalena e Giuseppe Marliani, *Quaderni veneti*, 10, 133-168.

e brillante (p.es. *Serva padrona* di Giovan Battista Pergolesi)⁷, ma acquista una raffinatezza inedita grazie al tocco personale della prima interprete. Nella commedia, l'attrice, come osserva Teresa Megale (2008), «abbandona il suo consueto nome d'arte, che discendeva dalla tradizione teatrale delle servette cinque-seicentesche, per acquisire un nuovo profilo e, soprattutto, per assumere su di sé il ruolo da prima-donna e la corrispettiva funzione drammaturgica da protagonista» (p. 28).

Prima che la protagonista entri in scena, gli spettatori la conoscono tramite le parole dei suoi clienti: è una donna giovane, intraprendente, bella, orfana, eloquente, di ottimo gusto, «pulita» – segno di garanzia morale, possiede inoltre l'istruzione elementare (lettura, scrittura, aritmetica pratica). Ci si può dunque aspettare una protagonista tenera e virtuosa come Corallina della *Serva amorosa*, una commedia di grande successo della stagione precedente, interpretata sempre dalla Marliani. Invece, nella sua prima apparizione, Mirandolina si mostra sicura di sé, forte e provocatoria, poco servizievole, molto seduttiva e forse anche di dubbia fama visto che volentieri accetta i doni dai clienti. Più avanti, nel suo primo monologo, viene confermata l'immagine di donna forte, pratica, autonoma, consapevole del proprio fascino femminile e piena di disprezzo per il sesso maschile:

Mi piace l'arrostato, e del fumo non so che farne, oh, avrei pure tanti mariti! [...] A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. (Goldoni, 2007a, p. 138)

La sua fermezza nel proclamare l'amore per la libertà e il disgusto per il vincolo matrimoniale alludono al fatto reale della biografia della Marliani che per tre anni⁸ abbandonò suo marito, Giuseppe Marliani, Brighella della stessa compagnia, che nella commedia recitava la parte di Fabrizio, un servo accomodante e comprensivo. La fuga amorosa trova l'eco anche nel romanzo, all'epoca fortunato, di Pietro Chiari:

Eccomi di bel nuovo in mezzo una truppa di comici, tra' quali credevo di non ritornare mai più; ed eccomi nella medesima per mia sola elezione [...] Le mie vicende furono per questi tali materia di derisione e di satira, come lo erano per gli altri ben affetti di compassione e di lode. Come persuadere a' medesimi che durante un anno e più della mia lontananza avessi menato una vita sì ritirata e sì austera [...]? Nessuno potea trar ad essi di testa che il Conte B. C. non m'avesse fin allora tenuta celata a disposizione sua in qualche angolo della Sicilia; e che annoiato alla fine della persona mia, obbligata m'avesse con un vergognoso abbandono a tornare all'antica mia professione. (Chiari, 2012, pp. 211-212)

⁷ Sul rapporto tra Mirandolina e la tradizione delle servette cf. R. Turchi, *La partita di Mirandolina*, cit., pp. 28-32.

⁸ Di una «sventatezza di gioventù» di durata di tre anni parla Goldoni nelle sue *Memorie* (Goldoni, 1993, p. 371).

La rappacificazione dei coniugi Marliani si riflette nel dialogo tra Mirandolina e Fabrizio, quando dopo un litigio sull'eccessiva attenzione della locandiera per i forestieri, il servo di fronte al carattere forte e determinato della donna dice rassegnato: «Ah! bisognerà chiudere un occhio, e lasciar correr qualche cosa. Finalmente i forestieri vanno e vengono. Io resto sempre. Il meglio sarà sempre per me» (Goldoni, 2007a, p. 140).

La tipologia del personaggio sembra corrispondere all'aspetto, alla biografia e alla forte personalità della Marliani. Anche nelle commedie precedenti risalta il temperamento passionale, facilmente irascibile e puntiglioso della Corallina goldoniana. La crisi coniugale dei Marliani viene sfruttata anche nelle scene di contrasto tra la servetta e il Brighella nella *Moglie saggia* (1752) e nei *Puntigli domestici* (1752). L'acutezza d'ingegno e la prontezza nel replicare della Mirandolina si ripetono nelle descrizioni del carattere dell'attrice. Nelle sue *Memorie* Goldoni la definì come: «molto bella, piacevole, piena di vivacità e talento. [...] vivace e spiritosa e per natura accorta» (Goldoni, 1993, p. 371). Nella prefazione a *La serva amorosa* l'autore riconobbe alla sua servetta «una prontezza di spirito, che a lei suol essere familiare» e la definisce anche una «femmina più accorta di molte altre» (Goldoni, 2007b, p. 70). Anche l'età sembra avvicinarle, Mirandolina ammette di non essere molto giovane («ho qualche annetto», I, 15), il che può alludere all'età dell'interprete che aveva allora circa 32 anni. Antonio Piazza invece sottolineò la versatilità dell'attrice che poteva affrontare i ruoli fuori dal proprio repertorio: «Quantunque il suo particolare carattere sia quello della Servetta, ciò null'ostante è capace di tutto. Nel serio, nel ridicolo, nel feroce, nel patetico, a meraviglia ella riesce, trasformandosi così bene, a tenore delle parti ond'è incaricata, che l'arte in lei sembra natura» (Piazza, 1983, p. 112).

Nella prima apparizione Mirandolina risulta non solo forte e sicura di sé, ma anche molto suscettibile alle critiche. Forse perché sempre lodata e persino adorata dai propri clienti («Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne» I, 9), le parole di disapprovazione del Cavaliere la sorprendono e mettono di fronte a una situazione inconsueta. All'offesa Mirandolina risponde con un forte risentimento, secondo lei si tratta di un comportamento ingiusto e inaspettato. A questo punto non importa molto l'intenzione del Cavaliere (offendere la donna oppure no), rilevante è la sensazione dell'umiliazione ingiusta, del torto non meritato ricevuto. Mirandolina reagisce con troppa sicurezza di sé che si accosta perfino all'arroganza, la donna viene ferita nella sua autostima, nel suo orgoglio, dunque forse non sbaglia il Cavaliere quando nel primo incontro la definisce temeraria e impertinente.

Nel primo monologo della Mirandolina scorgiamo come cresce in lei la sensazione negativa da cui nasce l'ira che in seguito la porterà a progettare la vendetta. Possiamo osservare la gradazione dell'emozione, prima il risentimento di fronte al mancato rispetto di lei – proprietaria della locanda, poi lo sdegno per il mancato

trattamento cortese nei confronti di lei – donna abituata al corteggiamento, successivamente uno scatto d'ira:

E questo signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare; ma disprezzarmi così? È una cosa che mi muova la bile terribilmente. (Goldoni, 2007a, p. 138)

Le sue emozioni negative si riversano nelle parole, lo verificiamo sia nella descrizione del carattere del Cavaliere sia nella sua reazione. Il nemico delle donne viene definito in maniera molto significativa: «Che uomo salvatico!» (I, 6), «rustico come un orso», «povero pazzo» (I, 9), «faccia burbera», «il satiro» (I, 15). Le espressioni usate si riferiscono alla natura incivile, rozza e primitiva del personaggio. La protagonista volutamente abbassa il rango dell'offensore per indicare con più evidenza la ragionevolezza del suo atteggiamento emotivo. La sua reazione all'offesa invece è molto corporea. Usa l'espressione «son così stomacata del suo mal procedere» (I, 6), che offre l'immagine di un disgusto forte e perfino di una ripugnanza fisica provocata dall'atteggiamento altezzoso del Cavaliere. Interessante, però, è notare che, nella scena successiva, quando la frivola Mirandolina accetta il dono del Marchese, dice contenta: «I regali non fanno male allo stomaco» (I, 8). Vediamo qui che il dono, ben gradito dalla Mirandolina, non suscita in lei quella reazione spiacevole e nauseante sentita di fronte al mancato rispetto del nobile. In seguito, la protagonista esprime la sua rabbia dicendo «mi muova la bile terribilmente» (I, 9), quasi volesse sottolineare il dualismo platonico-cartesiano tra anima e corpo. La bile, ossia il liquido prodotto dal fegato sconvolge l'equilibrio del corpo umano. Nella dottrina umorale, sia lo stomaco che il fegato – indicati dalla protagonista nella reazione all'offesa – erano organi vulnerabili alle emozioni colleriche. In tutta la commedia, il linguaggio della protagonista svela soprattutto il suo lato pratico e concreto. Come nota Giorgio Cavallini (2007), essa usa più spesso i verbi «*fare, sapere e volere*, che ne indicano rispettivamente l'operosità, la consapevolezza, la volitività» (p. 49). Il trattamento brusco della protagonista si trasforma in modo più gentile e servizievole dal momento in cui lei mette in atto il suo progetto di sedurre il cavaliere per vendetta.

Mancano nel monologo analizzato le indicazioni mimico-gestuali, ma osservando attentamente altre parti del testo bisogna notare che Mirandolina spesso maneggia dei requisiti (utensili, lenzuola, etc.), dunque il suo comportamento appare piuttosto familiare e semplice, non affettato, il gestire misurato. Altri personaggi spesso lodano la sua schiettezza e naturalezza, il Cavaliere la oppone ad altre donne «finte, bugiarde, lusinghiere» (II, 2). La sua naturalezza viene ancora più accentuata dalla comparsa delle due attrici, finte dame. Nelle scene di seduzione nel finale del primo e nel corso dell'atto secondo, dove Mirandolina simula l'innamoramento, appare più vezzosa ed allettante, ma senza forzature, perché lo stile artificioso e manierato

appartiene al repertorio delle due comiche. Fa un grande ricorso alla gestualità, tutto il gioco seduttivo si appoggia sui gesti audaci, sulla ricerca del contatto fisico, ma anche sugli sguardi reciproci, sulle lacrime finte e alla fine sullo svenimento simulato. A quanto pare dunque, nella scena del monologo analizzato sopra, in cui Mirandolina per la prima volta si presenta sulla scena da sola, si tratta di un'apparizione volutamente non simulata. La protagonista che «recita» sempre, anche se con naturalezza, davanti a tutti, qui si mostra così come è: una donna arrogante e cinica. L'immagine negativa forse veniva alleggerita sul palcoscenico dal fascino personale della bella Marliani, «spiritosa, e gran parlatrice aggiustata, e concettosa [...] motegiatrice vivace» (Bartoli, 1978, p. 29).

L'ira porta alla vendetta e infatti nella seconda parte del monologo osserviamo la determinazione della protagonista a castigare il presuntuoso: «voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare» (I, 9). Tutto l'atto secondo svela l'astuta arte seduttiva della Mirandolina, essa riesce a punire il Cavaliere, ma rischia di subire una punizione anche lei, dunque, per salvare l'onore, ricorre all'immediato matrimonio di convenienza con Fabrizio, così come ha fatto la Marliani nella sua vita che per salvarsi dal disonore si ricongiunse al marito. Da donna libera, Mirandolina, volendo o nolendo, si trasforma in una coniuge fedele e onorata, quindi l'ordine viene ristabilito. Del resto, la sua indipendenza sembrava all'epoca poco veritiera per una ragazza nubile, il suo carattere volubile e seducente ricordava piuttosto l'immagine dell'attrice ammaliante.

Nove anni dopo *La locandiera*, nel gennaio del 1761, il conte Carlo Gozzi rappresentò la sua prima fiaba scenica riscuotendo un enorme successo. L'intento ideologico fu ben diverso da quello goldoniano, grazie all'ambientazione esotica e ai temi fiabeschi le opere acquistarono un valore antirealista, disimpegnato e ludico, ma impregnato di moralismo tradizionale. Il drammaturgo cercò di sostenere e di rinnovare il repertorio della compagnia di Antonio Sacchi, il celebre Truffaldino, appena tornato dal Portogallo e trovatosi a disagio per la rivalità tra i due poeti di teatro, Carlo Goldoni e Pietro Chiari. Lo stimolo polemico indubbiamente svolse un notevole ruolo, l'urto tra Goldoni e Gozzi rappresenta lo scontro tra due visioni del mondo, il conflitto tra progressisti e tradizionalisti. Il conte per soddisfare le aspettative del pubblico, annoiato ormai della commedia verosimile e realistica, fece ritornare sulle scene la dimensione del magico e il brio delle maschere. Scrisse le parti adeguandole al carattere dei suoi attori, così come lo fece anche il suo rivale Goldoni, ma senza rinunciare al valore tradizionale dei ruoli dell'arte, al carattere spettacolare e ricreativo del teatro:

Aveva scelta per mia ricreazione nell'ore d'ozio quella famiglia comica (ricreazione saporitissima) e in un breve giro di tempo, studiai e penetrai filosoficamente tanto bene gli spiriti, e i caratteri de' miei soldati, che tutte le parti da me scritte ne' miei capricci poetici teatrali, composte con la mira all'animo dei miei personaggi, e a quelli adossate, erano

esposte sul Teatro per modo che sembrava che uscissero da loro propri cuori naturalmente, e per ciò piacevano doppiamente. [...]

Il solo Goldoni seppe usare lo studio medesimo sopra a' personaggi da lui serviti de' suoi generi premeditati, ma io sfido il Goldoni, e tutti gli Scrittori de' nostri Teatri a comporre le parti differenti nel loro carattere, con tutti i sali, tutte le arguzie, le facezie, la satira morale, e tutti i ragionamenti in dialogo, e in soliloquio connaturali a' miei Truffaldini, a' miei Tartaglia, a' miei Brighella, a' miei Pantaloni, alle mie Servette, come feci io, senza cadere nel languore, nella freddezza, e con lo stesso avvenimento d'acclamazione che ebbero i tratti miei. (Gozzi, 2007, pp. 420-421)

Agostino Fiorilli⁹, in arte Tartaglia, dal 1750 faceva parte della compagnia del celebre Truffaldino, subentrando al posto di Roderigo Lombardi, Dottore. Secondo Gozzi, accanto a Cesare Darbes, Fiorilli era il migliore attore della truppa, descritto dal conte come «facetissimo e ardito» (Gozzi, 2007, p. 565). A quanto pare, l'attore prima sostenne il ruolo dell'Innamorato, forse volendo continuare la tradizione familiare, ma «conoscendo non esser quello il carattere in cui gli fosse dalla Natura concesso di riuscire valoroso» (Bartoli, 1978, p. 217), scelse l'antica maschera napoletana. Tartaglia infatti era il secondo Vecchio napoletano che, secondo Perrucci, «si pratica per lo più in Napoli, dove si figura un uomo che stenta a proferire le parole con replicar le sillabe più astruse in quelle parole che sono più ricche di consonanti e più copiose di *r*» (Perrucci, 1961, p. 209). Il personaggio poggiava sulla bravura mimica e coreutica, poteva essere un consigliere autorevole o goffo, un padre presuntuoso e invadente, sempre contraddetto dai giovani. Nel parere di Francesco Bartoli, il partner scenico di Fiorilli negli anni 1771-1777, l'attore possedeva una buona voce e grande postura, era spiritoso e grazioso in modo naturale senza affettazione. Interessante appare anche la descrizione che fa Bartoli del suo tartagliamento accompagnato dal cambiamento del tono della voce (sommessa o strepitosa), dalla mimica e dal gesto, «il tutto eseguendo coi più naturali movimenti di un uomo che tale difetto avesse in propria natura» (Bartoli, 1978, p. 217).

Il ruolo di Fiorilli nelle prime tre fiabe gozziane è molto importante, l'azione si basa soprattutto sulle maschere tradizionali (Pantalone, Truffaldino e Tartaglia). Nell'*Amore delle tre melarance*, l'attore recitò il ruolo del principe malinconico che non riesce a ridere, ma la gamma delle emozioni rappresentate nell'arco del testo intero è molto variegata (tristezza, allegria, ostinazione, esaltazione, stupore, paura, furia, amore), prevale il grottesco e il ridicolo, come possiamo dedurre dal resoconto gozziano:

Aprivasi la scena alla camera del principe ipocondriaco. Questo faceto principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. [...]

⁹ Agostino Fiorilli (? – post. 1782), figlio di Antonio, primo Innamorato, e di Isabella, prima donna; attore napoletano specializzato nel ruolo di Tartaglia, il secondo Vecchio d'origine partenopea, nella compagnia di Sacchi lavorò dal 1753 fino al 1779; autore di alcuni scenari.

Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. Dichiarava gli strani effetti della sua malattia incurabile, e siccom'egli aveva il solo argomento da scena, questo valente personaggio non poteva vestirlo con maggior fertilità. Il suo discorso buffonesco, e naturale cagionava un continuo scoppio di risa universali nell'uditorio. (Gozzi, 1984, p. 15)

Accompagnato da Truffaldino, servo faceto interpretato dal capocomico Sacchi, Tartaglia dava prova del suo talento ricorrendo a diversi mezzi espressivi, scene di sproposito, pose comiche, lazzi, soliloqui ridicoli, parodie di gesti eroici. Tuttavia, troviamo anche delle scene di violenza: «si riduceva a brutali minacce contro al padre», «furioso [...] minacciava», «era impaziente».

Nella seconda fiaba, *Il cervo*, Tartaglia svolge un ruolo secondario (è presente solo in sette scene), comunque rispetto alla prima prova gozziana la sua immagine cambia, trasformandosi in quella di un ministro fedele ed emozionale. Risulta interessante che, su sette scene, in tre compare in pianto, sincero o finto. Quel pianto sembra essere un elemento caratteristico del repertorio di Fiorilli, è presente anche in altre fiabe¹⁰. Nel *Re cervo*, sostiene un ruolo primario del ministro malvagio e potente, appare in ben 16 scene, dominando soprattutto nell'atto secondo. Tartaglia perde il suo costume tradizionale, in una delle varianti del testo lo vediamo «vestito all'orientale riccamente con sciabola» (Gozzi, 2013, p. 266). Conserva invece il suo caratteristico difetto di pronuncia, un elemento distintivo del personaggio che però, come abbiamo visto nella descrizione degli effetti dell'ira di Seneca, si addiceva al personaggio irascibile che per emozione inciampa nel parlare. Il carattere malvagio risulta ancora più forte in contrasto con il carattere bonario e amorevole del primo Vecchio – Pantalone, rappresentante della città lagunare, del buon senso dei veneziani, presentato in maniera molto positiva soprattutto per ingraziarsi il favore del pubblico.

Tartaglia nella terza fiaba diventa un protagonista violento e ambizioso, da una parte aspira al potere regale, volendo far maritare sua figlia con il re Deramo, dall'altra invece, da vecchio innamorato, vuole sposare la giovane e bella Angela, figlia di Pantalone. Quando vede svanire le sue speranze, perché Deramo sceglie per sua moglie Angela, all'inizio constata «irato» in disparte: «Oh maledetto punto! Io mi sento morire. Angela perdo; perde il trono mia figlia», poi «con affettata allegrezza» si congratula con tutti, aggiungendo di nuovo a parte: «Mi sento rodere... o morire... o inferno... o vendetta!» e successivamente «Crepo per la rabbia» (Gozzi, 2013, p. 139). Possiamo immaginarci questa scena recitata con una voce sommessa ma dura, piena di rancore e odio che gradualmente cresce. Della sua sapiente gradazione dei sentimenti, a cui si aggiunge la mimica e il gesto, parla Bartoli (1978): «spiegando a poco a poco i suoi sentimenti con quella ridicola balbuziente pronun-

¹⁰ P. es. *Turandot* (II, 2); *Mostro turchino* (II, 1), *Zeim re de' Geni* (III, 6), *L'augellino belverde* (III, 6), *La Zobeide* (V, 5), *I pitocchi fortunati* (II, 14).

cia, ora tenendo la voce sommessa, ed ora strepitosa innalzandola, e contorcendo la bocca, e dimenando le braccia, ed il tutto eseguendo co' più naturali movimenti di un uomo» (p. 218). Quando tutti gli altri personaggi escono di scena, alla fine rimane da solo e si sfoga liberamente:

Mia figlia rifiutata! ... Angela mia! ... Angela mia perduta! Ah ch'io sento la rabbia, l'invidia, l'ambizione, l'amore, la gelosia, il canchero qui nel ventricolo, che mi rodono, mi divorano. Un uomo della mia qualità! ... È impossibile, ch'io possa tenere occulta la rivoluzione, che ho nel corpo. Bisognerà sforzarsi. È questo il punto di condurmi alla caccia per divertirmi? Maledico mia figlia, Pantalone, il re, e quello stucco infernale. (Gozzi, 2013, p. 141)

In questo drammatico momento emerge il tono sdegnato di Tartaglia, completamente privo della sua *vis* comica, le sue speranze svaniscono e lui si lascia trascinare dalle emozioni che agiscono sullo stomaco («ventricolo» dal latino *ventriculum*), un organo vulnerabile all'ira, come abbiamo già visto prima. Accecato dall'ambizione inappagata e dall'amore irragionevole, maledice tutti i responsabili della sua sconfitta.

Starò in attenzione, e in tanta attenzione, che troverò il momento di fare una delle più strepitose vendette che sieno state rappresentate in un teatro. I miei posteri, sentendola raccontare, caderanno inorriditi col taffanario per terra. (Gozzi, 2013, p. 142)

Nella seconda parte del monologo, Tartaglia si riprende e comincia a guardare al futuro promettendo la vendetta che infatti realizzerà nel corso dell'azione. Interessante appare in questo momento la battuta metateatrale («una delle più strepitose vendette che sieno state rappresentate in un teatro»): l'attore, ammiccando al pubblico in segno di una sfida, promette una spettacolarità teatrale inaudita della vendetta annunciata (si tratta delle successive metamorfosi magiche). La vendetta che prima lo porterà a una momentanea vittoria, ma poi – come sempre nel mondo fiabesco – la storia del ministro troppo ambizioso si concluderà con la punizione del cattivo e la sua morte.

La lingua di Tartaglia denota il carattere piuttosto patetico, caricato a giudicare da tanti punti esclamativi e puntini di sospensione. L'unico elemento comico appare nel finale del monologo analizzato. Il «taffanario», ossia il sedere, appartiene alla stilistica più vicina alle maschere, al carattere rozzo del personaggio napoletano, ma probabilmente lascia anche spazio al gioco fonetico del tartagliamento. Nel brano analizzato, mancano le indicazioni riguardanti il codice mimico-gestuale, la scena dell'ira doveva essere una tipica scena d'effetto lasciata all'improvvisazione di un attore esperto. Comunque, in altre scene possiamo trovare delle espressioni che permettono di immaginare l'espressività vocale e gestuale, perfino pantomimica dell'attore, molto stilizzata. Nella scena seconda del primo atto, alla figlia che non vuole andare al colloquio con il re Tartaglia dice minacciando: «Io ti strapperò le orecchie; ti taglierò il naso» o più avanti «un veleno è pronto; la morte per te

è preparata; cadrà vittima del mio furore». Le didascalie lo definiscono «furioso» e «impetuoso», «minacciovole», indicano un'azione pantomimica molto aggressiva nei confronti della figlia («la piglia per un braccio», «le fa violenza», «impetuoso pigliandola»), ma nei momenti in cui viene preso di sorpresa, Tartaglia «rincula» mostrando il suo carattere vile. Nella scena di caccia Tartaglia cerca di ammazzare Deramo inarcando l'archibugio per sparare il re alla schiena, ma quando questi si volge verso di lui, Tartaglia si ricompone velocemente (II, 5). L'azione pantomimica da eseguire con ritmo serrato si ripete alcune volte. Di grande drammaticità appare anche la scena ottava quando, dopo il cambiamento magico, Tartaglia-re in un gesto di trionfo «taglia con la scimitarra la testa al finto Tartaglia, l'alza per le chiome, indi getta la testa e spinge il busto in un cespuglio» (II, 8). Vediamo dunque il corpo molto espressivo, i gesti ampi e vigorosi, l'azione pantomimica stilizzata, ma senza cadere nel grottesco. Anche la sua voce registra cambiamenti dal basso della finta calma all'alto del comando e furore. Col viso coperto dalla maschera, l'attore deve ricorrere di più alla modulazione della voce e al gesto o perfino all'azione pantomimica, in modo violento e impetuoso, con grande eccitazione del corpo.

Se il principe Tartaglia della prima fiaba aveva il taglio comico, qui emerge un Tartaglia completamente diverso, malvagio pronto ad uccidere sua figlia o uccidere il re, suo amico, sparandogli nella schiena. Il repertorio del ruolo del secondo Vecchio napoletano era, come abbiamo visto nella definizione di Perrucci, piuttosto vasto e di varia coloritura, dando occasione a costruire diverse varianti. Del convenzionale ruolo comico gli rimane soltanto la pronuncia balbuziente, la quale però nel contesto dell'irascibilità del personaggio può essere trattata come un *tic* nervoso, e l'amore, per tradizione legato al tempo della giovinezza, dunque alla sua età ritenuto irragionevole e ridicolo. La comicità più tipica di Tartaglia riappare nell'atto secondo quando esso per trucco magico entra nel corpo di Deramo, imitando in maniera goffa e villana il re. Il suo caratteristico tartagliare, il parlare sgraziato e brusco si rafforza e diventa il segno distintivo della sua anima vile. Grazie a questi spostamenti del registro stilistico il ruolo del malvagio ministro appare, come sostiene Franco Vazzoler (1996), «a metà tra la maschera comica e il personaggio *alto*» (p. 166).

Uno scatto d'ira dei nostri due protagonisti fa muovere tutta la trama. Essi lasciano da parte la ragione e, trasportati dalle emozioni, progettano la vendetta senza pensare alle eventuali conseguenze delle proprie azioni. Mirandolina, secondo l'ottica d'allora, in quanto donna è per propria natura incline ai vizi, Tartaglia invece, eccessivamente ambizioso, non si accontenta di quello che già possiede. Entrambi sono molto orgogliosi ed arroganti, si sentono feriti nell'amore proprio, e questo li spinge all'azione vendicativa. Alla fine falliscono, anche se in modo diverso: Mirandolina, un'aspirante *femme fatale*, deve rinunciare alla tanto desiderata indipendenza e maritarsi in fretta e furia, promettendo una condotta morale e seria al futuro marito e al pubblico, Tartaglia invece muore svergognato.

Due generi diversi esigono anche due stili di recitazione diversi. Il primo esempio rientra nella stilistica nuova, più naturale, quotidiana, interiorizzata, per questo l'autore adattò la parte così fortemente alla biografia e al carattere dell'interprete. Da un lato aiutò la Marliani a interpretare il ruolo in maniera più aderente al vero, ad immedesimarsi nella parte recitata, dall'altro educò anche il pubblico al nuovo stile, ad essere attento nella lettura delle diverse sfumature delle emozioni. Gozzi invece scrisse la parte attingendo al repertorio del personaggio dell'arte, ricco di varianti tra il comico e il serio con delle tonalità intermedie. In più la individualizzò fortemente sfruttando le potenzialità sceniche di Fiorilli (postura grande, voce potente, abilità pantomimica) che possedeva un vasto repertorio e aveva interpretato anche i ruoli dell'Innamorato. Gozzi rielaborò, in stretta collaborazione con Fiorilli, il ruolo di Tartaglia, dandogli, soprattutto nella prima parte del testo, il taglio tragico, un carattere cupo e malvagio, lontano dalla tipica immagine della maschera napoletana. La recitazione appare più energica e violenta, stilizzata, di grandi contrasti e forti tinte passionali, ma probabilmente non in maniera eccessiva, e difatti Bartoli lodò lo stile naturale senza affettazione dell'interprete. Tuttavia, sia il ruolo della Marliani che quello di Fiorilli, nonostante delle differenze stilistiche, prevedevano la partecipazione emotiva dell'attore in grado di commuovere il pubblico.

Goldoni e Gozzi, due rivali sulle scene veneziane, adattarono lo stesso metodo di lavoro, «cucivano» il ruolo su misura sull'attore per aiutarlo ad immedesimarsi nella parte rappresentata. Il primo attinse al fatto reale, all'esperienza vissuta e come tale convincente, l'altro invece si ispirò a una tradizione secolare, facilmente decodificabile dal pubblico, arricchita da tratti individuali del comico, molto apprezzato. In quel dato momento sulle scene veneziane convissero due stilistiche di recitazione corrispondenti a diversi generi teatrali, il che permetteva alle compagnie di alternare il loro repertorio senza perdere l'applauso del pubblico.

BIBLIOGRAFIA

- Bartoli, F. (1978). *Notizie storiche de' comici italiani*, vols. 1-2. Bologna: Forni.
- Caroli, F. (2007). *Storia della Fisiognomica*. Napoli: Electa.
- Cavallini, G. (2007). Per uno studio dell'ars loquendi di Mirandolina protagonista della Locandiera. *Rivista di Letteratura Italiana*, XXV (1), 47-56.
- Chiari, P. (2012). *La commediante in fortuna*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Descartes, R. (1986). *Opere filosofiche* (G. Galli, E. Garin, M. Garin, A. Tilgher, Trans.; E. Garin, Ed.). Roma – Bari: Laterza.
- Goldoni, C. (1993). *Memorie* (P. Ranzini, Trans.; P. Bosisio, Ed.). Milano: Mondadori.
- Goldoni, C. (2007a). *La locandiera*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2007b). *La serva amorosa*. Venezia: Marsilio.
- Gozzi, C. (1984). *Fiabe sceniche*. Roma: Bulzoni.
- Gozzi, C. (2007). *Le memorie inutili*. Milano: LED.
- Gozzi, C. (2013). *Il re cervo*. Venezia: Marsilio.
- Megale, T. (2008). *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per «La locandiera» di Goldoni*. Roma: Bulzoni.
- Negri, A. (1972). *Elementi di filosofia: il corpo – l'uomo*. Torino: UTET.
- Orazio (1969). *Arte poetica* (M. Albanese, Trans.). Napoli: Loffredo.
- Perrucci, A. (1961). *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. Firenze: Sansoni.
- Piazza, A. (1983). *La trilogia di «Giulietta»*. Azzate: Otto-Novecento.
- Platone (2000). *Tutti gli scritti* (G. Reale, Trans.; G. Reale, Ed.). Milano: Bompiani.
- Riccoboni, L. (1969). *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la declamation*. Bologna: Forni.
- Riccoboni, L. (1979). *Dell'arte rappresentativa*. Bologna: Forni.
- Rosenwein, B. H. (2016). *Generazioni di sentimenti. Una storia delle emozioni, 600-1700*. Roma: Viella (Original work published 2015).
- Seneca (1988). *Dell'ira* (G. Viansino, Trans.). In Seneca, *I dialoghi* (pp. 141-315). G. Viansino (Ed.). Milano: Mondadori.
- Vazzoler, F. (1996). Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilii (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi. In C. Alberti (Ed.), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*. Roma: Bulzoni.
- Vicentini, C. (2012). *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*. Venezia: Marsilio.