

Donne alla moda nel teatro goldoniano

Christina Petraglia

University of Wisconsin – Madison

La moda parigina diventa nel diciottesimo secolo un fenomeno di grandi proporzioni sociali ed economiche diffondendosi in Italia e soprattutto a Venezia,¹ grazie in parte alla famosa *piavola de Franza*, modello dell'abbigliamento moderno, al quale le donne si sarebbero dovute conformare per essere in voga.² Il termine veneziano “piavola,”³ ovvero bambola, è l'equivalente del francese, *poupèe*, invenzione della più celebrata stilista parigina, Madame Rose Bertin,⁴ la quale inviava periodicamente a Venezia e a Mosca nuovi modelli di vestiti e di accessori. In assenza di riviste di moda veneziane il manichino vestito, acconciato e truccato secondo le ultime mode francesi divenne un simbolo della donna *à la page*.⁵ I modelli nelle vetrine della Merceria erano ammirati e studiati da tanti veneziani⁶ e commentati da autori come Algarotti, Gozzi e Goldoni;⁷ allora le tendenze abbigliamentoari non erano trascurate, ma avevano un posto centrale nella vita contemporanea. Goldoni, accogliendo sempre suggestioni dal gran libro del Mondo, non poteva negligenza le raffinatezze vestimentarie provenienti dal centro cosmopolita francese. Ne *Le femmine puntigliose*, la Contessa Clarice e Donna Rosaura discutono il valore della stoffa nativa paragonata a quella importata.

CONTESSA CLARICE Quando non è di Francia, compatitemi,
non la voglio.

DONNA ROSAURA Ma s'è tanto bella; se non si può fare di
più!

CONTESSA CLARICE Non importa. Per essere bella, deve esser
di Francia.⁸

Il rifiuto da parte della contessa di acquistare la stoffa veneziana, nonostante l'ottima qualità, dimostra il fascino esercitato dalla moda francese su

tante gentildonne veneziane,⁹ e la netta preferenza della merce d'oltralpe, motivi ricorrenti nelle commedie goldoniane.¹⁰ Oltre al potere seducente di tutti i suoi complementi (vestiti, trucchi, gioielli, parrucche), il manichino d'origine parigina offriva occasioni di interazione sociale fra cittadini di diverso rango. Seguire la moda offriva opportunità di appartenenza sociale e, allo stesso tempo, di identificazione personale.¹¹

La *piavola de Franza*, attraverso i *mezeri* sull'asse San Marco / Rialto esercitava un'imponente attrazione, soprattutto durante la *Sensa* quando le collezioni venivano esposte al pubblico.¹² Il commercio vestiario permetteva ad ogni ceto sociale l'opportunità di visualizzare i nuovi modelli abbigliamentoari, esposti nelle vetrine e fuori delle botteghe dei sarti, e perciò l'industria vestimentaria si allargava, raggiungendo nuovi strati sociali.¹³ La festa dell'Ascensione, durante la quale si presentavano i nuovi modelli come un evento teatrale, offriva un'occasione di svago a tutte le classi della gerarchia sociale. Gli strati aristocratici, mercantili e popolari, che a Venezia vivevano "a contatto di gomito" potevano osservarsi e le classi tradizionalmente modeste avevano la possibilità di ammirare i nobili fastosi e di provare ad emularli.¹⁴ Simile alla moda moderna che istruisce a vestirsi come celebrità e stilisti, quella settecentesca mirava innanzitutto a sedurre lo strato patrizio che a sua volta induceva le classi più basse ad imitarlo e ad appropriarsi di "segni vestimentari al di sopra del proprio status."¹⁵ L'ovvio risultato di questo *marketing*, che comportava l'esibizione settimanale della *piavola* più aggiornata nelle botteghe era un aumento nei profitti dal mercato della moda, provocando la disapprovazione degli ufficiali dello Stato per i quali l'abbigliamento era un mezzo di distinzione sociale.¹⁶

Se da una parte il bisogno di acquistare e di mettersi in mostra è un motivo ricorrente nelle commedie goldoniane e viene spesso a significare un conflitto centrale quando impediscono la serenità economica e la pace familiare. Dall'altra, Goldoni tratta il motivo di ostentazione in una maniera polivalente, ossia non del tutto negativa, e come un'evenienza sociale che permette ai personaggi femminili, quali Lucietta e Margherita de *I rusteghi*, (non privi di vizi, ma ancora non totalmente negativo come Sior Todero),¹⁷ di partecipare alla dinamica sociale.¹⁸ L'idea della moda e di essere *à la page* era rappresentata per eccellenza attraverso un oggetto (la famosa *piavola de Franza*), ossia di un significante, il quale poteva fornire diversi significati di genere, di classe, di stato economico. Numerose opere goldoniane godono di una ricca presenza di componenti della moda settecentesca, i quali sono dotati un

valore simbolico. Secondo Baratto “le cose quotidiane hanno sempre per il Goldoni, un valore ‘indicativo’ nella vita degli individui” e gli ornamenti di varie protagoniste goldoniane e la loro necessità di presentarsi in società appartengono sia all’identità collettiva di una donna borghese che a quella individuale del personaggio.¹⁹ Franco Fido stabilisce punti di contatto evidenti fra la trilogia della villeggiatura e “le grandi commedie borghesi che la precedono e la seguono immediatamente, tutte variamente dominate dalla discussione di un costume di vita interpretato di volta in volta in modo troppo angusto (*Rusteghi, Tòdero*) o con spirito troppo liberale (*Casa nova, Villeggiature*).”²⁰ Seguendo la divisione di Fido, è utile soffermarsi su alcune commedie di spirito troppo liberale, *La bancarotta* (1741), *Le smanie della villeggiatura* (1761), *La famiglia dell’antiquario* (1750), e poi su una commedia di costumi troppo angusti, *I rusteghi* (1760), per esaminare come la moda caratterizzi fortemente i personaggi femminili.

Aurelia, la seconda moglie di Pantalone ne *La bancarotta* (1741), si pone come l’esempio più estremo di uno spirito senza ritegno che culmina in un desiderio totalizzante ed ossessivo di presentarsi ben vestita. L’“impegno” sociale a cui ella deve comparire si svolge nello stesso giorno in cui il buon Dottore sistema la situazione finanziaria del mercante fallito, trasferendo la procura al figlio Leandro. La disinvoltura di Aurelia nei riguardi familiari e finanziari è rafforzata tramite la sua conversazione con il Dottore quando dichiara, “Non m’importa né del marito, né della casa, né di altri negozi, quando non abbia quello che mi bisogna per comparire.”²¹ Il vasto elenco degli effetti del guardaroba della vanitosa protagonista è controllato e poi commentato dal Dottore:

Un’andriene di broccato d’oro. Una simile di broccato d’argento. Un mantò e sottana compagna d’amuere color di rosa, ricamato d’argento. Un altro mantò e sottana con punto di Spagna. Sei gonnellini ricamati d’oro e d’argento [...] Ecco un capitale di un migliaio di zecchini almeno, che impiegato in negozio potrebbe sostenere una casa, ed eccolo miseramente sacrificato in roba, che adoperata un giorno, perde subito la metà del valore, e in poco tempo diviene antica e non vale la quinta parte del prezzo [...] ed ecco come gli uomini si rovinano, come i mariti si lasciano mal condurre, come i mercanti per causa delle loro mogli falliscono.²²

L'attenzione del commediografo, non solo alla quantità dei vestiti ma anche degli ornamenti, è impressionante perché illustra l'opulenza ridicola della donna borghese che vuole imitare una dama nobile. L'*andrienne*, raffinato vestito d'origine francese e infilato con i cerchi,²³ introdotto in Venezia dalla duchessa di Modena, Charlotte-Aglæe di Orleans, riflette la finezza decorosa, ed era infatti indossato dalle aristocratiche all'inizio del suo lungo soggiorno nella città.²⁴ L'*andrienne*, abbellita con guarnizioni stravaganti d'oro e d'argento, il *mantò* e la sottana di color rosa accentuano la bramosia della moglie del mercante fallito di seguire i *trend* di un ceto sociale a cui non appartiene.²⁵ Si notano anche le decorazioni elaborate dei vestiti e dei fini pizzi importati; oltre questi abbellimenti, si deve considerare che i vestiti elencati rappresentano solo "una parte del suo guardaroba (chè certo non si era privata di tutto)."²⁶ L'ossessione di Aurelia per l'abbigliamento viene rappresentata come una vera nevrosi associata ad una reazione fisica e irrazionale che si rivela in un monologo: "Gran passione è questa di vestire alla moda! Certamente, quando vedo un abito di buon gusto mi si agghiaccia il sangue, se non ne posso avere un compagno."²⁷ Benché il fallimento della famiglia de' Bisognosi dipenda anche dai vizi di gioco del patriarca donnaiolo, tramite la voce del Dottore, si formula un giudizio negativo sul gusto femminile esagerato per le cose eleganti quando i fondi familiari non sono sufficienti. La quantità e la qualità dei begli abiti costosi che possiede Aurelia mostrano sia la sua ossessione individuale che il suo contributo al fallimento familiare. La sua "passion for fashion"²⁸ e l'esigenza di promozione sociale, minacciano il benessere economico di una famiglia che sarà poi incapace di saldare debiti senza l'intervento di un *deus ex machina*.²⁹ La Günsberg enfatizza il motivo dell'ambizione sociale nelle commedie goldoniane in cui, "class ambition is depicted as a feminine trait that threatens the welfare of the family, to which feminine modesty and frugality are central;"³⁰ però va ricordato che sia ne *La bancarotta*, che ne *La locandiera*, i personaggi maschili provano ad ostentare la propria ricchezza, motivo che gli consente di essere paragonati alla classe più alta. I vestiti e gli accessori della signora de' Bisognosi non solo indicano il suo vezzo, ma accennano anche alla dissipazione del marito. La mancanza di moderazione di Aurelia rispecchia la stessa frivolezza di un Pantalone ancora non riformato e anticipa le giovani protagoniste livornesi de *Le smanie*, che manifesteranno una simile ossessione per l'eccessività materiale.

Nella prefazione a *Le smanie per la villeggiatura*, Goldoni menziona il desiderio ambizioso di mettersi in mostra per sottolineare il "rango civile,

non nobile e non ricco” dei personaggi borghesi.³¹ L'autore afferma inoltre che “l'ambizione de' piccoli vuol figurare coi grandi, e questo è il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se sia possibile.”³² Mentre l'aspirazione di Aurelia di emulare la nobiltà viene manifestata tramite la collezione di abiti e gioielli nel suo guardaroba, la velleità delle protagoniste de *Le smanie* si concentra quasi totalmente³³ sull'oggetto dell'ultima moda “parigina”³⁴ – il *mariage*, il quale “riempie di sé mezza trilogia della *Villeggiatura*.”³⁵ La presenza del vestito parigino, introdotto dal sarto francese monsieur de la Rejouissance, riflette l'esterofilia dell'epoca e mostra come Giacinta e Vittoria mirino a partecipare a questo fenomeno di *élite*. L'ossessione di pavoneggiarsi domina la mente di Vittoria fino a diventare una psicosi paragonabile a quella di Aurelia. La giovane vanesia non può assolutamente partire senza l'abito nuovo perché “la mancanza di un abito alla moda può far perder il credito a chi ha fama di essere di buon gusto.”³⁶ Fido sostiene che “la mania vestimentaria...non è un semplice capriccio o segno di frivolezza, ma un altro modo di ‘sentirsi in regola’,” il quale conferisce alla donna un certo livello di potere sociale.³⁷ Il *mariage* simboleggia il coinvolgimento individuale nel dinamismo sociale perché seguire l'ultima moda è uno strumento per affermare la propria appartenenza ad una comunità ben definita (quelle femminile borghese), che conferisce alla donna la possibilità di individuarsi all'interno di quell'ambiente.

- VITTORIA In materia di mode poi, credo di essere stata sempre io delle prime.
- GIACINTA E che cos'è il vostro abito?
- VITTORIA È un *mariage*!
- GIACINTA *Mariage!* (maravigliandosi)
- VITTORIA Sì, certo. Vi par che non sia alla moda?
- GIACINTA Come avete saputo che sia venuta di Francia la moda del *mariage*?
- VITTORIA Probabilmente come l'avrete saputo anche voi.³⁸

La concorrenza nell'acquisto del vestito e la determinazione per essere la prima ad indossarlo in società marca un traguardo individuale perché dimostra da un lato la costante ricettività della donna alle ultime mode e dall'altro la disponibilità economica per potersene impossessare (anche se la precaria situazione finanziaria di Vittoria e Leonardo dovrebbe impedire alla protagonista vanitosa di acquistare un nuovo vestito). Dallo

stupore di Giacinta traspare la delusione provocata dalla constatazione di non essere né la prima né l'unica a fare bella figura all'interno del *milieu* femminile borghese. Questo abito all'ultima moda innesca la sfida fra Vittoria e Giacinta, suscitando la rivalità psicologica e sociale fra le due "amiche," la quale è notata da altri personaggi della trilogia:

- Costanza (Che dite, eh? Anch'ella ha il *mariage* alla moda.)
(a Rosina)
- Rosina (Eh! sì, queste due signore illustrissime vanno a gara.)³⁹

Il *mariage* esercita il suo potere sulla psiche femminile come se fosse esso stesso un personaggio ed è indicativo di un conflitto centrale della trilogia,⁴⁰ quello relativo al matrimonio.⁴¹ Oltre la polemica fra le due rivali, l'abito provoca il risentimento e l'invidia di Costanza ne *Le avventure della villeggiatura* anche per la mancanza di buon senso da parte di Vittoria che è "piena di debiti e di vanità senza fondamenti."⁴² Il dovere fondamentale di fare bella figura, di investire sul patrimonio vestimentario e gastronomico viene opposto dall'imminente fallimento economico di Leonardo e Vittoria. La vita che conduce i borghesi indebitati (incluso Filippo) alle *Villeggiature* è una testimonianza di un'esistenza troppo liberale, troppo aperta agli influssi di una società mercantile turbata.

La concorrenza femminile emerge ne *La famiglia dell'antiquario* fra Doralice e Isabella, ma ad un livello diverso rispetto quella fra Giacinta e Vittoria. Le protagoniste delle *Villeggiature* sono coetanee della stessa classe mercantile in decadenza, quindi la loro sfida punta sulla gloria di distinguersi all'interno dello stesso gruppo sociale e generazionale. La competizione fra la nuora e la suocera, invece, si svolge su un piano gerarchico nei riguardi di classe e di età; il desiderio della mobilità sociale di Doralice minaccia il potere sociale della nobile suocera, e allo stesso tempo, la giovinezza e la bellezza della fanciulla intimidisce l'orgoglio femminile della invecchiata Isabella.⁴³ Un nuovo abito simboleggia per la borghese il suo accesso al cetto più alto; in altre parole, l'oggetto abbigliamento bramato diviene il veicolo tramite cui Doralice potrebbe entrare nella società aristocratica e perciò diventare l'emblema della sua ascesa sociale.⁴⁴ La nuova contessina, rinchiusa in casa perché non è potuta uscire a causa della scarsità del suo guardaroba, richiede un abito con ornamenti degni della raffinatezza aristocratica:

- Doralice Dite: che abito avete intenzione di farmi?
 Giacinto Vi farò un abito buono.
 Doralice M'immagino vi sarà dell'oro o dell'argento.
 Giacinto E se fosse di seta schietta, non sarebbe a proposito?
 Doralice Mi pare che venitmila scudi di dote possano meritare un abito con un poco d'oro.
 Giacinto Via, vi sarà dell'oro.
 Doralice Mandatemi la cameriera, ch  le voglio ordinare una cuffia.⁴⁵

Isabella suggerisce che un vestito di “baracane o di cambellotto”⁴⁶ sarebbe pi  addatto alla nuora, sostenendo che la giovane “non   nata dama”⁴⁷ e perci  non dovrebbe n  indossare gli ornamenti eleganti n  essere condotta in conversazione.⁴⁸ Se tenesse Doralice in un abito vecchio e umile, rendendo impossibili gli incontri con le dame che vogliono visitarla, la suocera potrebbe fortificare il suo dominio sulla mercantessa, tenendola bloccata al suo strato sociale innatamente pi  basso. La contessa vuole impedire l’ascesa sociale di sua nuora, perch  il suo *status* di aristocratica si sente minacciato da questa novizia inferiore; inoltre, ella non vuole vedere usurpato il suo fascino femminile, perch  l’ingresso di una giovane facilmente potrebbe togliere le attenzioni maschili di potenziali amanti, altres  quelle del Dottore e del Cavaliere, i presenti cicisbei. Il Cavaliere serve entrambe le donne, ma senza ignorare che Doralice   “pi  giovane” e “pi  bella;”⁴⁹ al loro primo incontro ella sottolinea come la suocera temi che “le usurpi gli adoratori”⁵⁰ e afferma il suo intento di comandare in casa perch  “  passato il suo tempo; adesso deve cedere il luogo.”⁵¹ Doralice non perde l’opportunit  n  di ottenere i denari necessari per l’abito raffinato, n  di rinfacciare l’et  avanzata della suocera. Dunque, Isabella sente che la sua posizione sociale e femminile   in pericolo a causa del nuovo membro di origine mercantile della nobile famiglia Terrazzini.

Ne *La famiglia dell’antiquario*, si manifesta ancora la fede goldoniana nel mercante Pantalone ragionevole e buon padre di famiglia che tuttavia si affianca all’irrazionalit  e ai pregiudizi dei nobili antiquati pur lasciando prevedere la prepotenza dei borghesi che vorranno figurarsi come nobili. Doralice comincia ad insuperbirsi e ad adottare i vizi aristocratici; assume sia una cameriera che un cavalier servente, in contrasto con suo padre Pantalone che le regala il suo orologio senza badare al valore materiale di quest’ultimo. La giovane comanda Colombina, esercitando la sua potenza

gerarchica, dandole uno schiaffo e provocando l'ammonizione di suo padre, il quale dichiara che "el fumo della nobiltà" le "va alla testa."⁵² Se da una parte, lo spirito liberale, consistente nell'acquisto di un guardaroba rispettabile dovrebbe esserle lecito, perché Doralice è entrata in famiglia con una dote abbondante, dall'altra il desiderio degli oggetti lussuosi alla moda (che riecheggia, anche se ad un livello minore, l'ossessione di Anselmo per le anticaglie) innesca un meccanismo di ossessione che la induce alla parità con le donne nobili e ad affermare il proprio potere, che contribuisce alla rovina della pace familiare.

La mancanza di buon senso appare ne *I rusteghi*, ma in una direzione opposta rispetto alle commedie di spirito troppo liberale; i quattro protagonisti maschili, a causa dei caratteri difficili e selvatici e di una mentalità chiusa "suivent les usages de l'ancien tems, et détestent les modes, les plaisirs, et les sociétés du siecle."⁵³ La moderazione è portata all'estremo perché essi possiedono i mezzi che gli permetterebbero di misurarsi con la società contemporanea, vestendosi alla moda e godendosi il Carnevale, ma rifiutano l'interazione con il mondo esterno. Un commento di Lunardo ribadisce la propria grettezza in contrasto con il carattere socievole dei personaggi femminili, "Cento ducati li posso spender, ma no in ste buffonerie; cossa voleu che diga quei galantomoni che vien da mi? Che sé la piavola de Franza? No me vôi far smatar."⁵⁴ Il riferimento al simbolo per eccellenza dell'ultima moda e l'apprensione da parte di Lunardo di essere considerato troppo liberale palesa la propria determinazione a rifiutare il mondo esterno; il burbero è esposto alla comunità contemporanea tramite gli affari, ma piuttosto che partecipare alla dinamica sociale si chiude "nella sua testarda ostinazione di uomo e di padrone esemplare e incompreso, solo già nella sua famiglia, tra un coro di voci che non comprende e non lo comprendono."⁵⁵ Il distacco volontario dalla società dei *rusteghi*, e soprattutto di Lunardo, viene temprato dal proprio dispregio per le attività carnevalesche che stanno avendo luogo fuori della "fortezza nella quale egli tiene chiuse moglie e figlia, per difenderle, o meglio per difendersi, dall'allegria, la gioia, i piaceri del carnevale, dell'andare in maschera."⁵⁶ Solo Felice, protettrice eloquente della ragione e saggia padrona del marito, si mostra in *tabarrino* e vestito imbroccato d'argento, ed entra in casa di Lunardo mascherata, suscitando la meraviglia e possibilmente l'invidia delle amiche. Gli indizi della festa veneziana si insinuano sulla scena solo tramite Felice e Felippetto, cui travestimento consente l'occasione di vedere Lucietta prima del matrimonio e di ribellarsi così agli angusti costumi dei padri.⁵⁷

Mentre le donne non intendono la rigidità dei loro compagni, Simon esprime lo stesso timore dei altri *rusteghi* quando rimprovera la moglie Marina per essersi vestita à *la page* e prova, senza successo, a mandarla a casa affinché si metta il “cotus,” un abito semplice usato anni prima.⁵⁸ Il suo rimando al passato tramite un capo d’abbigliamento ricordando un simile riferimento nella conversazione fra Lunardo e Maurizio sui preparativi per le nozze dei figli:

MAURIZIO In casa non voggio séa. Fin che sono vivo mi, l’ha da andar co la vesta de lana, e no vô né tabarini, né scuffie, né cerchi, né toppè, né cartoline sul fronte.

LUNARDO Bravo, sieu benedetto. Cussì me piase anca mi. Zoggie ghe ne feu?

MAURIZIO Ghe farò i so boni manini d’oro, e la festa ghe darò un zoggielo che giera de mia muggire, e un per de recchineti de perle.⁵⁹

I due *rusteghi* seguono le tradizioni nuziali che includono la dote provveduta dal padre della sposa e i regali forniti dal padre dello sposo. La dote di Lucietta è abbondante, dimostrando la ricchezza di Lunardo, però le modeste vesti di seta che la futura sposa possiede sono troppo eleganti secondo Maurizio, il quale preferisce “la veste di lana,” l’abito più umile e normalmente indossato dalle popolane; il divieto dell’abbigliamento raffinato, ma appropriato alla loro prosperità, indica non soltanto la frugalità eccessiva del mercante degenerato, ma accenna alla stagnazione di una classe che non sta progredendo coi i tempi.⁶⁰ I regali che Maurizio offre alla sua futura nuora comprendono quelli tipici della cerimonia di matrimonio, però i gioielli e le perle sono della moglie defunta e perciò possiedono una connotazione arcaica e nostalgica, ossia accennano alla incapacità dei mercanti buberi di adeguarsi ai nuovi tempi che richiedono valori come “socievolezza, liberalità, umanità.”⁶¹

Il buon senso mercantile (come quello di Pantalone ne *La famiglia dell’antiquario*) non ha più lo stesso valore ne *I rusteghi*.⁶² La chiusura psicologica e sociale di Lunardo e dei suoi compagni si oppone all’apertura delle controparti femminili, le quali esprimono il desiderio di appartenere a quella solare vita sociale che il chiuso universo domestico dei *rusteghi* respinge.⁶³ Alla notizia dell’arrivo imminente degli ospiti, Lucietta vuole vestirsi bene come Margherita e dichiara: “Vorave

anca mi comparir co fa le altre.”⁶⁴ La matrigna le offre le cascate e le perle, entrambe di pessima qualità, e Lucietta le accetta malgrado il suo disprezzo perché sente l’urgenza di essere coinvolta nella vita moderna ad ogni costo. Questi oggetti ornamentali che possono rivelare la psicologia e preannunciare l’atteggiamento del personaggio non solo accennano al bisogno di Lucietta di riconoscersi all’interno di una comunità femminile, ma stimolano la *laudatio temporis acti* di Margherita quando ricorda la sua partecipazione alla vita veneziana.⁶⁵ Le cascate, solitamente associate con agli abbellimenti sfarzosi, non sono di buona qualità e le perle antiche sono rotte; queste guarnizioni quotidiane ormai logore testimoniano il vagheggiamento da parte di Margherita della bella gioventù, densa di passeggiate, di teatro e di Carnevale prima.⁶⁶ Gli ornamenti alla moda sono deteriorati, come il rapporto familiare fra matrigna e figliastra a causa della loro esistenza reclusa. Nel caso di Lucietta e Margherita, che non soffrono di una mania vestimentaria nevrotica come Vittoria e Giacinta, il desiderio di comparire decorosamente sembra giustificato perché indica il naturale bisogno umano di appartenere ad una collettività, ad una “nuova liberalità borghese,” un’urgenza trascurata dalla controparte maschile.⁶⁷

L’importanza della moda e del potere che essa esercita sia negativamente che positivamente sulle donne è una forza eminente nel teatro goldoniano e per questa ragione è utile, in conclusione, rivolgersi a una delle figure femminili più studiate dalla critica: Mirandolina. La locandiera è bersagliata da una serie di tentativi di addescamento da parte del Conte, del Marchese e infine del Cavaliere. Per non disgustare i suoi ammiratori, Mirandolina accetta con ambigua riluttanza gli orecchini e il gioiello di diamanti del Conte e il fazzoletto di Londra del Marchese, oggetti che sottolineano la disuguaglianza economica fra i due rivali e “prolungano la disputa sulla differenza.”⁶⁸ Verso la fine della commedia, ella accetta con disprezzo la boccetta d’oro donatale dal Cavaliere e la getta nel paniere della biancheria, proprio come alla fine della finzione rifiuterà con disprezzo il nemico delle donne.⁶⁹ Gli accessori “legati alla moda” che dovrebbero funzionare per la locandiera come strumenti di seduzione falliscono.⁷⁰ È contenta della sua posizione di piccolo-borghese e non aspira alla promozione sociale (infatti è Fabrizio che ascende nell’ordine sociale sposando la sua padrona); sa fingere per divertimento e per autocompiacimento, ma il suo scopo non è quello di simulare appartenenza ad una classe sociale superiore come fanno le attrici (e come provano a fare Aurelia e Doralice). Come sa già il

pubblico, la nobiltà non è per Mirandolina che stima e non stima la ricchezza.⁷¹ In contrasto con le altre vanesie del teatro goldoniano, la spavalderia di Mirandolina non risiede in un apparato abbigliamento. Il suo piacere non è nell'essere sedotta dalle cose materiali; ma nel saper sedurre gli uomini senza ricorso ad abiti, accessori e ornamenti *à la page*, rimanendo indenne dalle lusinghe dei suoi spasimanti e infine immune al potere seducente della moda.

Note

1. Morazzoni, Giuseppe. *La moda a Venezia nel secolo XVIII*. Milano: L'Associazione di Amici del Museo Teatrale della Scala, 1931. 13. Nel Settecento, Parigi fu considerato punto di riferimento per le mode e le tendenze, sia per le gentildonne che per i gentiluomini e venne caratterizzata come “sovrana assoluta di tutta Europa.”

2. Goldoni, Carlo. *Mémoires. Tutte le opere di Carlo Goldoni*. A cura di Giuseppe Ortolani. 14 vols. Milano: Mondadori, 1935. 1:593. “A l'entrée de chaque saison, on voit à Venise dans la rue de la Mercerie une figure habillée, que l'on appelle la Poupée de France: c'est le Prototipe auquel les femmes doivent se conformer, et toute extravagance est belle d'après cet original [...]”

3. Vitali, Achille. *La moda a Venezia attraverso i secoli*. Venezia: Filippi, 1992. 311.

4. Jones, Jennifer. *Sexing La Mode: Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*. Oxford: Berg, 2004. 96. Rose Bertin, la più famosa *marchande de modes* francese nel XVII secolo, fu la sarta e la stilista delle donne più eleganti in Francia. La sua clientela incluse: Marie Antoinette, attrici della Comédie-Française e esponenti dell'aristocrazia europea. Marie Antoinette incontrava Bertin due volte alla settimana per ordinare il nuovo abbigliamento. Gli inviti della mercantessa ad eventi privati della corte provocavano invidia e disprezzo da parte di alcuni aristocratici.

5. Vassaurd, Maurice. *La vie quotidienne en Italie au XVIII siècle*. Paris, Hachette, 1959. Traduzione inglese: *Daily Life in Eighteenth Century Italy*. New York: Macmillan 1963. 42. Per la maggior parte del Settecento, il Magistrato alle Pompe, che controllava leggi suntuarie, oppose l'entrata di riviste di moda nella Repubblica. Cfr. Butazzi, Grazieta. “Il prezioso nella vita quotidiana: moda e ornamenti nella Venezia di Goldoni.” *Lo spazio virtuale della rappresentazione*. A cura di A. Piva e P. Galliani, Venezia: Marsilio, 1993. 69–78. La prima rivista di moda pubblicata a Venezia, *La donna galante ed erudita*, circolava tra il 1786 e

il 1788 ed era venduta presso la libreria Albrizzi a San Benedetto. La nuora di Albrizzi, Gioseffa Cornoldi Caminer era la direttrice e redattrice della rivista veneziana che in pratica prendeva i figurini francesi e traduceva i testi dalla rivista parigina *Cabinet del Modes* iniziata nel 1785.

6. Ibid 43.

7. Ibid. Cfr. anche Vitali 311–312.

8. Goldoni 2:1168.

9. In *Una delle ultime sere di Carnevale*, Goldoni fa uso di un'elaborata allegoria centrata sul mercato delle stoffe a Venezia e la utilizza non solo a livello simbolico-artistico, anche a quello culturale-economico in quanto l'autore lodi le arti veneziane tramite la voce dei personaggi. Anzoleto dichiara, "Manca in sto paese dei otimi dessgnadori? Venezia no xe scarsa de bei talenti. In tute le arte, in tute le scienze la xe stada sempre felice; e adesso più che mai in ste lagune fiorisse i bei spiriti, e 'l bon gusto, e le novità." Goldoni 8:244.

10. In una dei tanti possibili esempi dell'ammirazione di Goldoni per i prodotti veneziani, il *manganaro* Momolo in *Una delle ultime sere di Carnovale* sostiene, "Un dessegno de sior Anzoleto, che xe una cossa d'incanto. Che no ga invidia a uno dei più beli de Franza." Goldoni 8:233. Il doppio significato delle lodi sia per l'industria vestimentaria che per quella teatrale goldoniana rimane un motivo ricorrente nella commedia, come è ben noto.

11. Nella sua discussione del fenomeno socio-culturale della moda settecentesca a Parigi (paragonabile a quello a Venezia) Jennifer Jones sostiene, "Like attending art salons, frequenting cafés, and promenading, shopping was part of the widespread expansion of public life in eighteenth century Paris. Part of the pleasure was the opportunity to participate in *le monde* and feel *à la mode*. One did not go shopping merely to purchase clothing, but to buy, or at least be, where all the rest of fashionable society was currently buying [...]. In addition to the pleasures of seeing and being seen, part of the fun of shopping was the chance to banter with pretty girls and drive a hard bargain." 154–155. Il fenomeno della moda viene interpretata da Roland Barthes come un sistema che contiene la totalità di relazioni sociali e di attività, le quali sono necessarie per la sua esistenza. Cfr. Carter, Michael. *Fashion Classics*. Oxford: Berg, 2003. 145.

12. DeCesco, Bruno. *Goldoni e...* Venezia: Rebellato, 1978. 133. Durante la *Fiera della Sensa*, i sarti esponevano le loro "collezioni" perché nella Venezia settecentesca non esistevano le sfilate di moda come quelle a cui noi moderni siamo abituati.

13. Butazzi 68.

14. Ibid 70.

15. Ne *L'uomo del mondo*, Smeraldina, vestita alla moda delle nobili teme

che sarà oggetto di derisione perché la mantellina e il guardinfante appartengono alle attrezzature nobiliari della moda. Ella dichiara, “La sarave mo ben da rider, che i me vedesse anca mi co i cerchi e co la mantellina.” Goldoni 1:810. Geron, Gastone. *Carlo Goldoni: cronista mondano, costume e moda nel Settecento a Venezia*. Venezia: Filippi, 1972. 14. Smeraldina e il fratello Truffaldino a loro tempo cominciano ad assumere le tendenze vestimentarie delle classi più alte, aspirando alla promozione sociale perché secondo Geron, “la distinzione delle classi sociali, insomma, ha ancora preciso riflesso nell’abbigliamento.” Ibid. I due popolani sono coscienti delle norme vestimentarie secondo lo *status* sociale anche se man mano la loro riluttanza di apparire come fanno i nobili diminuisce.

16. Vitali 39. L’adozione di vestiti d’origine aristocratica dai bassi ceti sociali procurava la costernazione dei patrizi, come dimostra un decreto del Senato del 1742, il quale proibisce l’ “intollerabile abuso” dell’*andrienne*, del mantò, della sottana e dei tabarini (tra altri indumenti tradizionalmente nobili) di quelle che non sono “dell’ordine particio o cittadine originarie.” Cfr. anche Vassaurd 42. Questi tipi di leggi sontuose erano difficili da attuare e controllare; per esempio, i decreti del 1707, 1709 e 1732 che vietarono vestiti femminili colorati erano trascurati con impunità.

17. Baratto, Mario. *‘Mondo’ e ‘Teatro’ nella poetica del Goldoni. Tre studi sul teatro*. Venezia: Neri Pozza, 1964. 220.

18. Butazzi si sofferma sul lato positivo dell’appartenenza al fenomeno vestimentario: “‘Apparire,’ ‘sembrare’ sono i verbi di una nuova dinamica sociale: maschera d’identità e, allo stesso tempo, un modo per dichiararsi non isolati, ma appartenenti a un insieme che si riconosce negli stessi segni.” 69.

19. Ibid 197.

20. Fido, Franco. *Giacinta nel paese degli uomini: interpretazione delle Villeggiature e del ‘femminismo’ goldoniano. Da Venezia all’Europa: prospettive sull’ultimo Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1984. 15.

21. Goldoni 1:966.

22. Ibid 966–967.

23. Morazzoni 62. Il termine, *andrienne*, o *andriè* (usato più spesso nella lingua veneziana) riferisce a “una specie di lunga sopravveste che dalle spalle scende a coprire tutto il corpo sino ai piedi. Abito da casa o da passeggio, era costituito da un solo capo che nella parte superiore ha tutto l’aspetto di un corpetto; attilato sino alla vita, si prolunga sino ai piedi per mezzo di due ampie falde, delle quali il giro posteriormente è notevolmente allargato per mezzo di un grande gherone. Questo gherone si attacca alla spalla, e quando oltrepassa il piede si trasforma in istrascio.”

24. Ibid 65. L’*andrienne* apparve per la prima volta a Venezia nella primavera

del 1721 grazie alla moglie di Francesco d'Este e la sua diffusione immediata nella città lagunare dove rimase di moda fino alla caduta della Serenissima.

25. Geron 8. Le guarnizioni lussuose dei nastri e pizzi, e le stoffe decorate con intricati ricami di fiori quasi sempre riprodotti nei colori naturali, contribuivano al prezzo alto dell'indumento. La nobiltà preferiva (oltre l'accostamento bianco-nero e lo scarlato), l'abbinamento dei colori bianco e rosa.

26. Ibid 40.

27. Goldoni 1:970.

28. Günsberg, Maggie. *Playing with Gender: the Comedies of Goldoni*. Leeds: Northern Universities Press, 2001. 146.

29. Ibid. La moda nelle opere di Goldoni, come nel mondo reale, "is a signifier of status, particularly in hierarchies pertaining to gender, wealth and class."

30. Ibid 195.

31. Goldoni 7:1007.

32. Ibid.

33. Altri strumenti della moda entrano nel *milieu* borghese come la polverina di seta con cappuccio che è necessario comprare se Giacinta vuole figurarsi *à la mode* (I, 10). La sopravveste ritorna in una conversazione fra le nemiche (II, 12) e segnala il posto *avant-garde* della protagonista rispetto alla sua compagna indebitata che venderebbe tutti i suoi vestiti per possedere una sopravveste ai pari di quella di Giacinta.

34. Goldoni spiega che il fenomeno del cosiddetto vestito alla francese nei *Memoires*: "Quand j'ai donné à Venise ma Comédie intitulée *la Manie de la Campagne*, j'ai beaucoup parlé d'un habillement de femme qu'on nommoit *le Mariage*: c'étoit la Poupée qui en avoit donné le modele; je demandai, en arrivant en France, si cette mode existoit encore; persone ne la connoissot, elle n'avoit jamais existé, on la trouvoit même ridicule, et on se moquoit de moi." 1:593.

35. Geron 88.

36. Goldoni 7:1016.

37. Fido 38.

38. Goldoni 7:1052-1053.

39. Ibid 1110.

40. Baratto 207. Nella sua discussione de *La locandiera*, Baratto afferma che gli oggetti spesso assumono un'importanza ai pari dei personaggi e aggiunge: "L'oggetto può essere solo il segno più calcolato di una caricatura... Talvolta, attirando l'attenzione dei personaggi, può rivelarne la psicologia, preannunciare l'atteggiamento... Ma possono anche divenire i simboli evidenti delle contraddizioni interne dell'individuo, del suo sentimento di possesso o di alienazione:

il nesso scenico tra il fazzoletto di Londra (I, II) o il vin di Cipro (II, VI) del Marchese, e il gioiello (I, XXII) o il vino di Canarie (II, VI) del Conte.”

41. Fido 32–33. Fido individua “il legame fra mariage e matrimonio, cioè fra moda e destino,” il quale viene ribadito nelle *Smanie* (II, 12); nelle *Avventure* (I, 10); e nel *Ritorno* (III, 7).

42. Goldoni 7:1098.

43. Secondo Günsberg, la superficie corporale trasmette identità di genere, classe, ed età: “The theatre audience is presented with surfaces, with vestiges of femininity, masculinity and class virtually encoded in costumes and deportment, as well as signified verbally. Dramatic tension is set up between the shifting, illusory properties of surfaces that can be styled and manipulated, and the ‘reality’ of what lies beneath.” 125.

44. Ibid 156. “The mobile surface... is an area for the signification of class identity. Interlinked in the plays with the spectacle of the female body in the latest fashions is another obsession and excess, that of class ambition.”

45. Goldoni 2:897.

46. Ibid 900.

47. Ibid.

48. De Cesco 135. Le donne dalle famiglie aristocratiche erano conosciute per i loro abiti sontuosi “trapunti d’oro e d’argento con ricami applicati, ‘goli’, ‘andrienne.’”

49. Goldoni 2:905.

50. Ibid 914.

51. Ibid 915.

52. Ibid 911.

53. Goldoni 1:392.

54. Goldoni 7:657.

55. M. Baratto 220.

56. Fido, Franco. “Goldoni oggi (1707–2007).” *Italica* LXXXIII.3–4 (2006): 707–716.

57. Dall’altra parte il trionfo dei giovani amanti nel loro incontro a quattro occhi viene minato dal fatto che saranno probabilmente ancora sotto il dominio dei padri anche dopo il matrimonio. Per quanto riguarda il lieto fine della commedia, Fido afferma che l’“happy ending del matrimonio [è un] happy ending molto relativo, come in altri testi della maturità goldoniana, se pensiamo che i due poveri ragazzi dovranno vivere in casa del vedovo Maurizio.” 715.

58. Goldoni 7:661.

59. Ibid 638–639.

60. Geron 43. “Dal dialogo [nei *Rusteghi*] apprendiamo che il ‘tabarin,’

ossia il taffetà all'ultima moda, era il 'non plus ultra' dell'eleganza per le 'signore civili' di metà Settecento, seguito tosto dagli abiti di broccato, mentre la seta veniva terza, prima del lino e della lana, ruvida e casalinga."

61. Fido, Franco. *Le commedie e la carriera del borghese in Società. Nuova Guida a Goldoni*. Torino: Einaudi, 2000. 5–47. Fido afferma, "Il vecchio costume che poggiava su poche e solide nozioni – puntualità, reputazione, onesto guadagno, quiete domestica – ormai non basta: il borghese deve acquistare nuove virtù, socievolezza, liberalità, 'umanità;' deve cioè prepararsi ad ereditare un certo costume mondano, delle disposizioni politiche proprie fino allora della nobiltà." 40.

62. Ibid 42. "I principi dell'*uomo prudente* sono diventati fissazioni da rustego: non più virtù, ma astinenza dall'eccesso che tende all'eccesso opposto."

63. Ne "L'autore a chi legge," Goldoni spiega il significato del termine *rustego*, il quale denota "un uomo aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura e del conversare." 7:625.

64. Ibid 653.

65. Baratto 207.

66. Vassaurd 42.

67. Fido, Franco. *Le commedie e la carriera del borghese in Società* 41–42. "Ora la nuova liberalità borghese si esprime e si attua in termini positivi proprio nei giovani e nelle donne."

68. Anglani, Bartolo. *Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia*. Napoli: Liguori, 1983. 215.

69. Goldoni 4:838.

70. Ibid 788.

71. Ibid 791.