

Jolanta Dygul
Uniwersytet Warszawski
j.dygul@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0002-9373-9327

CATERINA BRESCIANI, *L'IRCANA FAMOSA*

CATERINA BRESCIANI, *FAMOUS IRCANA*

Abstract: While writing for the Venetian stage, Carlo Goldoni adhered to the requirements of the *commedia dell'arte* theatre, and thanks to his successful cooperation with actors, he gradually introduced changes to the ossified convention. The comedian-playwright wrote many of his texts for particular performers, using their personal qualities, stage experience, interpersonal relations within the team, and even biographies. Caterina Bresciani is an actress with whom Goldoni worked for as many as 10 theatre seasons, from 1753 to 1762, yet Goldoni does not mention much about her in his memoirs. To her, he owes his greatest stage success in Venice, *La sposa persiana* (1753), and two subsequent episodes of the story of the wild slave of Ircana. The aim of this article is to analyse the new typology of a female role, created for her first female performer, as well as to examine the performative traces hidden in the texts that will allow us to recreate the Bresciani style of acting.

Keywords: *commedia dell'arte*, Venetian theatre, actress, role typology, Persian trilogy

Carlo Goldoni nella sua produzione teatrale si adattò alle esigenze della pratica dell'arte introducendo degli elementi innovativi che segnano in linea di massima il percorso verso l'individualizzazione realistica e psicologica dei personaggi. Molti testi goldoniani nacquero non solo per degli interpreti concreti ma vennero perfino modellati sulla loro biografia o individualità. L'autore sfruttò l'esperienza dei suoi comici attingendo a piene mani dal loro baule professionale, nonché da quello «della vita reale, psicologica e sociale» (Ferrone, 2011, p. 34), ma successivamente, preparando i testi alla stampa, cercò di cancellare le loro tracce cambiando i nomi dei personaggi¹, stendendo i dialoghi oppure ripulendo le battute. Col passar del tempo anche le allusioni ai fatti biografici o alle dinamiche interpersonali della compagnia divennero illeggibili. In diverse tappe della sua attività veneziana Goldoni collaborò con i più famosi attori dell'epoca². Si tratta di dissimili forme e durate della collaborazione, appartenenti anche alle divergenti fasi della produzione artistica del commediografo che incisero sulle *pièces* goldoniane. Grazie ai valenti comici – muniti di eccellenti doti interpretative – l'autore infranse la consueta gerarchia dei ruoli, diede le nuove tinte drammaticopatetiche ai personaggi, sperimentò alcuni elementi ed aspetti in chiave riformata. In questa sede, ci interesserà la relazione professionale più duratura tra il veneziano e la sua attrice, Caterina Bresciani, alla quale l'autore dedicò poco spazio sulle pagine dei *Mémoires* parlando di lei esplicitamente solo a proposito di tre titoli: *La sposa persiana*, *La donna sola* e *La donna stravagante*. La loro collaborazione proseguì invece per 10 stagioni dal 1753 fino al 1762 con una sessantina di opere (senza con-

¹ Il caso più clamoroso è quello del *Teatro comico* nel passaggio tra l'*editio princeps* Bettinelli e l'edizione della Paperini, cfr. P. Stewart, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Olschki, Firenze, 1989, pp. 7–92, V.G. A. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, Accademia University Press, Torino 2014, pp. 221–234.

² Le relazioni tra l'autore veneziano e i suoi interpreti sono oggetto di studi da molto tempo, si veda p.es. A. Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Cappelli, Trieste 1951; F. Fido, *La parola degli istrioni: Goldoni e le maschere della Commedia dell'Arte*, in Idem, *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Antenore, Padova 1988, pp. 149–164; E. Di Felice, *Goldoni e gli attori: una relazione di imprescindibile reciprocità*, “Quaderns d'Italia”, n. 2, 1997, pp. 47–85.

tare gli scritti occasionali, p. es. prologhi, introduzioni, ringraziamenti, ecc.). Si tratta di un corpus consistente e variegato, ma nelle nostre considerazioni ci limiteremo alla trilogia persiana³, che diede grande successo sia all'attore che alla comica, per scoprire le tracce performative della prima interprete nascoste nel testo.

Le testimonianze su Caterina Bresciani lasciateci dal commediografo nei *Mémoires* sono ambigue. Goldoni riconobbe il suo talento, l'intelligenza, laudò la sua voce sonora e la pronuncia graziosa, aggiungendo successivamente che nonostante il suo accento toscano ne *Le Baruffe chiozzotte* riuscì a parlare il veneziano. Valorizzò prima di tutto il merito della seconda donna nella *Sposa persiana*:

Devo la soddisfazione che mi procurò tale commedia alla signora Bresciani, che recitava la parte di Ircana; per lei l'avevo immaginata e lavorata [...] non è possibile rendere una passione viva e interessante con maggior forza, maggior energia, maggior verità di quanto non ne facesse apparire la signora Bresciani in quella parte di primo piano. [...] in questa fortunata commedia fece un così grande effetto, che da allora in poi non la si chiamò con altro nome se non quello di Ircana. (1993, p. 399)

Tuttavia in altri luoghi non le risparmiò delle critiche accusandola tra l'altro di invidia:

³ Sulla trilogia persiana, si veda p.es.: S. Surchi, *La trilogia persiana*, "Paragone", 94, 1957, pp. 45–55; F. Del Beccaro, *L'esperienza esotica del Goldoni*, "Studi goldoniani", 5, 1987, pp. 62–101; G. Herry, "L'Epouse persane", "Ircana à Julfa", "Ircana à Ispahan". *La Perse de Goldoni ou le moment narcissique*, "Études sur le XVIIIe siècle. II", Strasbourg, 1982, pp. 127–259; I. Crotti, *Per un Goldoni americano*, in: *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Bulzoni, Roma 1994, pp. 169–201; K. Žaboklicki, *Le commedie "esotiche" di Carlo Goldoni: rassegna della critica novecentesca*, in *L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, a cura di N. Borsellino, Roma, 1982, pp. 158–173; C. Alberti, *La favola d'Ircana, schiava "indivolata"*, in *La scena veneziana all'età di Goldoni*, Roma 1990, pp. 145–153; ma soprattutto M. Pieri, *Introduzione*, in C. Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa, Ircana in Ispahan*, Venezia 1996, pp. 9–85.

La signora Bresciani, che era la prima donna e godeva di una stima meritata sotto ogni aspetto, non era priva di difetti. Essa era invidiosa delle compagne e non poteva soffrire che un'altra attrice venisse applaudita. Tale tratto ridicolo della signora Bresciani mi dispiaceva, mi infastidiva, e io avevo l'abitudine di punire blandamente i miei attori, quando mi procurassero qualche dispiacere. Composi una commedia in cui agiva una donna soltanto; e, con il titolo e il soggetto, volevo dire alla signora Bresciani: *Voi vorreste essere sola; eccovi accontentata*. Essa era intelligente; non si fece ingannare, e trovò la commedia di suo gradimento; vi si prestò di buona grazia e con interesse. L'attrice piacque molto e la commedia ebbe grande successo. (Ibidem, p. 504)

L'attrice forse piaceva, ma la commedia non riscosse il successo dichiarato dall'autore. Un altro difetto della comica – il suo carattere capriccioso – servì a spiegare il modesto successo de *La donna stravagante*: «la signora Bresciani, che per natura sua era un po' capricciosa, credette di vedersi rappresentata in prima persona e il suo cattivo umore diminuì il successo dell'opera» (Idem, 1993, p. 512). La Bresciani compare anche nelle tre introduzioni – di carattere promozionale – alle stagioni del Teatro San Luca scritte negli anni 1753–1755. Nella prima, la debuttante sulle scene veneziane venne presentata sotto il suo nome d'arte Clarice e con modestia, ma ben premeditata, l'autore le fece dichiarare di essere principiante: «Sono pochissimi anni, ch'io faccio un tale mestiere» (Idem, 2011, p. 87). La comica in una specie di *captatio benevolentiae* si mostra titubante di fronte all'esigente pubblico veneziano. Dopo la partenza dei Gandini per Dresda, nell'introduzione all'anno 1755, nuovamente esibisce la sua modestia dichiarando di non meritarsi l'incarico di prima donna della compagnia. Il commediografo parla della Bresciani anche in alcune prefazioni alle sue commedie. Del contrasto tra la prima e la seconda donna della compagnia accennò ne *La madre amorosa* allestita un anno dopo la stesura perché «Quella che doveva fare la parte di Madre principiò a disputare degli anni con quella che doveva rappresentare la Figlia, – spiegò Goldoni – ed io ho dovuto fare delle mutazioni nella Commedia» (Idem, 1941, p. 621). Nella prefazione a *La dalmatina* lodò la «valorosa signora Catterina Bresciani ha sostenuto con tanto spirito, e verità il carattere della dalmatina, che ha meritato l'applauso di tutti» (Idem, 2005, p. 151). Un'attrice intelligente

e valorosa, ma una donna gelosa e stravagante, ecco che cosa ricorda Goldoni dopo molti anni. Ma sono dei veri ricordi o una strategia di rimozione? Per valorizzare la propria produzione artistica nei numerosi paratesti alle proprie opere e poi nei *Mémoires* il commediografo ridusse il ruolo degli attori e li presentò non tanto come collaboratori alla pari coll'autore ma piuttosto come una delle tante pagine del "libro del mondo" da studiare per trarne dei caratteri interessanti da porre sulla scena. Già a partire dalle cosiddette *Memorie italiane* determinò la sua volontà di dare un quadro coerente alla propria riforma: «Ho intrapreso a scrivere la mia vita, niente per altro che per fare la storia del mio teatro» (Idem, 2008, p. 211), delineando il percorso dalla commedia dell'arte al teatro del drammaturgo.

Grazie alle puntuali ricerche archivistiche di Anna Scannapieco abbiamo appreso alcuni dettagli finora sconosciuti della biografia di una delle più famose attrici goldoniane. Caterina Bresciani, di casa Mazzoni, nacque «a Firenze il 16 novembre 1722, primogenita di Giuseppe Mazzoni e Maria Rosa Sersoli» (2014, p. 180). Forse grazie al marito, un sonatore di violino da cui prese il cognome Bresciani, si dedicò al teatro. Comunque, non sappiamo nulla del suo apprendistato teatrale. A Venezia apparì nel gennaio del 1753 scritturata nel ruolo della "seconda donna" nel Teatro San Luca di proprietà della famiglia Vendramin, insieme al marito ingaggiato nell'orchestra. A 31 anni iniziò la sua carriera veneziana. Dunque, aveva ragione Francesco Bartoli descrivendola «non giovinetta» (1978, p. 132) nel momento del suo debutto nella città lagunare, e non Goldoni che nei *Mémoires* puntò molto sulla differenza d'età tra la prima e la seconda donna della compagnia togliendo alcuni anni a Caterina: «una schiava di venticinque anni aveva la meglio su una sposa di cinquanta» (1993, p. 400). L'esordio veneziano della fiorentina corrispose col debutto poco fortunato di Goldoni nelle vesti di poeta comico nel teatro di San Luca. Nei *Mémoires* la colpa del fallimento l'autore la diede al palcoscenico troppo vasto e il mancato rodaggio con gli attori. Dietro queste parole laconiche si nasconde tra l'altro anche il conflitto con la prima donna, Teresa Gandini, in arte Flaminia, e suo marito, anche lui attore. Goldoni non volle assegnare alla cinquantenne i ruoli della prima comica, preferendo la più giovane Bresciani. Propose

dunque alla Gandini un ruolo secondario con rispetto del contratto dal punto di vista economico, ma l'attrice rifiutò l'offerta. Goldoni ricorse dunque a uno stratagemma per promuovere la sua favorita:

Gandini non voleva che si usurpassero le parti destinate alla di lui moglie; e avrebbe avuto ragione, se la signora Gandini non avesse avuto quasi cinquant'anni; ma, per evitare ogni discussione, scrissi per la seconda Ammosa una parte che prevaleva su quella della prima. Fui ben ricompensato per la mia fatica [...]. (Ibidem, p. 399)

La sposa persiana riscosse un grande successo. Nel comporla Goldoni si adeguò alle "etichette" dei comici e ricorse allo schema collaudato, ben conosciuto al pubblico: un triangolo passionale tra le due donne rivali, al quale si sovrappone un livello metateatrale, ossia il contrasto tra la prima e la seconda donna e può darsi anche l'antagonismo delle due comiche. La parte di Fatima, ossia la sposa persiana, domina nel testo. La sposa, pur appearing solamente dal secondo atto in poi, è presente in 18 scene ed ha tre monologhi di grande effetto. Ircana invece si presenta in 13 scene, e recita due monologhi meno corti rispetto alla rivale. La prima donna sostiene la parte di una futura sposa e appare nella scena terza del secondo atto, ascolta dapprima muta e coperta dal velo e, come dice la didascalia, «si va contorcendo» (Idem, 1996, p. 173). La sua smorfia esprime il sentimento mai più espresso così sinceramente dalla protagonista, la mimica evidenzia i sentimenti della donna offesa e contrasta con le sue parole ragionevoli. Essa usa sapientemente l'arte dell'astuzia, piange, lancia sguardi e perfino sviene ricordando con quel trucco la scaltra Mirandolina. La simulazione è invece estranea a Ircana che si presenta a noi sì violenta, ambiziosa e passionevole, ma anche fragile e indifesa, e in fin dei conti – sincera nei sentimenti. La sposa rientra nella tipologia del ruolo della moglie saggia, già sperimentato da Goldoni nei testi precedenti, per converso la schiava incarna una figura nuova, complessa, una donna forte ed inquieta che si ribella contro le convenzioni. In questi due caratteri femminili Goldoni sembra sfruttare le differenze stilistiche e fisiche delle sue interpreti, la prima di taglio piuttosto tradizionale, l'altra più moderna. La Gandini, «brava ed incomparabile» (Bartoli, 1978, p. 252), dominava la scena con un maestoso aspetto, in-

fatti, Zamaria nel prologo alla stagione del 1753 scherza sul contrasto di statura tra la prima donna – chiamata «boccon de donna» (Goldoni, 2011, p. 91) – e il primo uomo. La Bresciani, invece, sempre nello stesso testo promozionale definita «povera donna» tremante di fronte al pubblico veneziano, forse d'aspetto più gracile – come suppone nel suo articolo la Scannapieco, già dalla prima apparizione nella terza scena del primo atto si delinea come una donna forte, sincera ma anche fragile. In effetti, nel monologo che segue, più lungo del primo in cui la schiava circassa ci svela il suo cuore tormentato, Ircana si mostra al pubblico come un personaggio complesso: teme la concorrenza di un'altra donna perché sa che Tamas è indeciso, in più la sua triste sorte di schiavitù provoca in lei una reazione violenta e uno scatto d'ambizione. Il finale moralistico della tragicommedia mostra la sconfitta di Ircana e il trionfo della legittima consorte, ma il pubblico, attratto dalla novità di carattere della circassa, ne rimase insoddisfatto. Dopo la partenza dei Gandini per la corte di Dresda, Goldoni offrì ai veneziani il seguito della storia. Nell'*Ircana in Julfa* la schiava passa al ruolo protagonista, domina nel testo (34 scene, 3 monologhi) e da grande diva frequentemente cambia il costume: prima la vediamo nei panni maschili, poi nell'abito armeno e alla fine in quello persiano – riccamente adornata suscita l'invidia di altre donne. Ircana perde il carattere antagonista, è presentata come vittima, sì gelosa e possessiva come prima, ma rientra piuttosto nella tipologia dell'eroina perseguitata. La sua passionalità sbiadisce, manca un elemento di rivalità fra i due caratteri femminili. Infatti, la seconda parte ebbe un esito meno fortunato a teatro, ma il grande successo ritornò con la terza puntata quando di nuovo la circassa si scontra con Fatima, questa volta interpretata da Giustina Campioni. La "terza" Ircana, allestita nel 1756, è la più dinamica di tutte. La protagonista, nelle vesti dell'antagonista, diventa la moglie di Tamas, ma si agita contro tutti e non trova pace. Sempre più gelosa, aggressiva ed irrazionale, acquista inoltre un carattere molto più guerriero. E se in alcuni momenti Ircana appare vittima, è vittima di se stessa, della propria ossessione.

Poche didascalie accompagnano le apparizioni di Ircana, e quelle presenti la definiscono ironica, altera, confusa, minacciosa, irata, furiosa o sdegnata. Il suo ruolo è costruito sul contrasto con altri personaggi:

l'indeciso Tamas, la mite e razionale sposa, la vecchia Curcuma – nella seconda parte l'eunuco Bulganzar – entrambi osceni e avidi, la malvagia Zulmira e il dispotico Machmud. Di fronte ad essi Ircana appare una donna determinata, orgogliosa ma sincera, non ricorre all'arte del trucco e non sa fingere. Dal testo risulta evidente che le scene a due o a tre permettevano alla Bresciani di enfatizzare l'intensità emotiva del proprio personaggio. Le sue battute patetiche esigevano una forza espressiva drammatica, il tono e l'intensità vocale – adeguatamente al contenuto delle parole – dovevano rendere da un lato la sua determinazione e la passionalità a volte perfino violenta, dall'altro invece la paura e le sue insicurezze. Si passa dall'atteggiamento altero – molti punti esclamativi, frasi incisive («o morta, o disprezzata», «o Fatima, o io»), o perfino minaccioso (frequente il verbo «uccidere» o altri sinonimi, uso delle armi), a volte sdegnato – invocazioni («Barbaro», «Perfido», «Ingrato»), a quello impaurito («Tremo», «sудо», «fremo») oppure disperato – «Ohimè! » – sempre con intensità e grande carica affettiva. L'attrice sicuramente ricorreva con abilità alla mimica e al gesto – ampio ed espressivo per mettere in risalto le emozioni dense e violente. Ircana disdegna le lacrime, nondimeno piange nella scena amorosa della terza parte. La sua gestualità doveva esprimere il temperamento passionale («si strappa uno smaniglio», «tenta liberarsi dalle catene», «voltandosi con smania», «muovendosi furiosamente»), molte volte viene rappresentata nell'enfatico movimento di afferrare un pugnale, anche contro se stessa; nella terza puntata il suo carattere guerriero diventa ancora più forte.

Fondamentali appaiono le scene costruite sul gioco di opposti stati d'animo della protagonista. Nell'ultimo atto della *Sposa persiana* vediamo un brusco cambiamento di emozioni: Ircana prima travestita da maschio trema di paura, ma sentendosi tradita subito si lascia trasportare dal sentimento della vendetta e rivolge il pugnale contro l'amante. Quel gesto di grande pathos, quell'azione esasperata rimane in forte opposizione al razionale comportamento della sposa. Violenta nell'agire, tuttavia l'attrice seppe anche commuovere il pubblico come vittima indifesa nelle scene di persecuzione. Di grande intensità emotiva è la centrale sequenza della *Sposa persiana* quando la fiera Ircana si mostra al pubblico

legata da due eunuchi, senza il velo, scrutata da Osmano come una merce da comprare, mentre invanamente implora pietà. In un gesto di vergogna vuole coprirsi col velo per non essere vista da un estraneo, in più disperatamente tenta di liberarsi dalle catene. Si tratta di un momento cruciale, di alta tensione tragica, Ircana – la “cattiva” – ribelle, arrogante ed irrazionale si trasforma in un’eroina perseguitata. Una scena analoga ritorna nell’apertura dell’*Ircana in Julfa* segnando del resto il destino della protagonista assillata in tutta la *pièce*. Nella stessa chiave possiamo leggere il finale della *Sposa persiana* quando la schiava sospirando confusa usciva di scena lasciando la trionfante Fatima con Tamas. Lei rimane muta, tutto il suo corpo esprime il turbamento, mentre la rivale annuncia la sua vittoria.

Di forte carattere drammatico sembrano anche le scene in cui le due donne rivali si confrontano faccia a faccia. Come già accennato sopra, lo scontro tra le attrici, almeno nel primo titolo della trilogia, poteva riecheggiare la dinamica interpersonale all’interno della compagnia del teatro di San Luca. Nella *Sposa persiana* Fatima ostenta la sua modestia ed umiltà, ma difende i suoi diritti, Ircana – arrogante ed orgogliosa – sembra quasi sfidare la rivale. Goldoni abilmente sfrutta le diverse stilistiche interpretative delle sue attrici che si fronteggiano non solo a parole, ma comunicano anche a sguardi o a gesti. Ancora più forte risulta il contrasto tra le due protagoniste nell’atto secondo dell’*Ircana in Ispaan*, costruito quasi interamente su degli “a-parte”, con le rivali che si osservano attentamente e si voltano di spalle per dispetto. I patetici duetti tra Ircana e Tamas mostrano un amore tormentato e ansioso in modo tale da rendere il lieto fine della trilogia poco plausibile. Oltre agli accenti patetici e drammatici, agli atti di violenza, alle scene di gelosie e di riconciliazioni, bisogna notare anche alcune scene comiche, soprattutto nell’*Ircana in Julfa*, quando le donne armene cercano di sedurre la schiava travestita da maschio o nelle conversazioni con Vajassa, la vecchia custode – della terza puntata – sorda, con il cornetto acustico.

In tutta la trilogia, Goldoni, attingendo al collaudato materiale teatrale (scene di disperazione, di gelosia, di rimprovero, di paura, duetti amorosi, duelli, ecc.), sapientemente sperimentò le potenzialità sceniche della Bresciani. Non vi è dubbio, da seconda o da prima donna

essa appare più convincente nel suo ruolo affiancata da un personaggio contrastante che le permetteva di mettere in risalto la forte passionalità. Francesco Bartoli notò il carattere emotivo, la recitazione appassionata ed intensa, ma naturale della Bresciani «fiera, ed iraconda; e lo fece con tanto foco, e con tanta verità investissi di quell'orgoglioso carattere, che oltre l'essersi stabilita con essa la fama di celebratissima Attrice, acquistosi poi anche il Nome d'*Ircana famosa*» (1978, p. 132). Nel *Festino* (1754) vi si parla di Ircana «donna strana» e «donna indiavolata», del suo «smaniar come una bestia» (Goldoni, 2015, p. 145). Del resto, Madama Doralice, interpretata dalla Bresciani, pare un personaggio molto affine ad Ircana, in diversi passaggi della commedia descritta da altri come una che grida, strilla, fa schiamazzo, «donna d'orgoglio piena», «superba», «infuriata», «bestiaccia», che «smania, delira, e freme». Ne *La cameriera brillante* (1754) la parte di Clarice, recitata anch'essa dall'attrice fiorentina, viene definita come «stravagante», dispettosa verso la sorella, scortese con ospiti, temeraria di fronte al padre, ostinata ed altera. La Bresciani interpretò spesso il ruolo dell'antagonista, la parte della cattiva, lo ammise nel *Ringraziamento dopo la Commedia che ha per titolo "La madre amorosa"*: «Miracolo è, ch'io sia sofferta, e che sia viva, / Mi tocca in le commedie far sempre da cattiva.» (Idem, 2011, p. 117). Tuttavia, grazie alle proprie capacità interpretative seppe assicurarsi la simpatia del pubblico.

Il ruolo di Ircana piacque all'epoca, tuttavia non si allontana molto dal tipico, ma variegato nelle sue sfumature, repertorio della seconda donna, antagonista dell'eroina. La parte acquista una raffinatezza inedita soprattutto grazie alle doti interpretative, o come precisa Siro Ferrone, «la più moderna carica nevrotica e sensuale» (2011, p. 96) della Bresciani. Sulla scia del successo l'attrice interpretò negli anni successivi altri ruoli di belle selvagge: *La peruviana* (1754), *La bella selvaggia* (1758), *La dalmatina* (1758), *La bella giorgiana* (1761), ma anche di donne inquiete, in preda alle emozioni: *La donna stravagante* (1756), *La donna sola* (1757), *La sposa sagace* (1758), *Lo spirito di contraddizione* (1758), *La donna bizzarra* (1758) sperimentando e potenziando le proprie capacità espressive. Dal 1761 con il ruolo di Barbara ne *La buona madre* iniziò una fase nuova, probabilmente più consona alla sua età,

comunque si tratta sempre di un personaggio nevrotico, «un'oscillazione di ruolo da prima amorosa e madre» (Ibidem, p. 113), ma nello stesso anno recitò ancora Giacinta nella *Trilogia della villeggiatura*. In questa parte le smanie di Ircana acquisiscono una più grande raffinatezza psicologica, una complessità psicologica maggiore e un valore realistico. Giacinta non vuole essere sottomessa all'uomo, ad un certo punto dice persino: «Non sono nata una schiava, e non voglio essere schiava» (Goldoni, 2005, p. 219). Anche Ircana si ribellava contro la schiavitù impostale per motivi economici e culturali. Giacinta, però, non ricorre ai pugni, è più riflessiva e razionale, consapevole della propria sorte. In una sua battuta nel finale delle *Avventure* possiamo scorgere un'allusione metateatrale. A leggere queste parole sembra come se l'autore e l'attrice giocassero sulla passionalità dell'interprete – alla persiana – ma ormai fuori posto:

Loda al Cielo sono sola. Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia avea preparata una lunga disperazione, un combattimento d'affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla per non attediarvi di più. Figuratevi qual esser potete una donna che sente gli stimoli dell'onore, ed è afflitta dalla più crudele passione. Immaginatevi sentirla a rimproverare se stessa per non aver custodito il cuore come doveva; indi a scusarsi coll'accidente, coll'occasione, e colla sua diletta villeggiatura. (Ibidem, p. 242)

Dopo le figure femminili scritte appositamente per le attrici del Teatro Sant'Angelo, la prima amorosa, Teodora Medebach, e Maddalena Marliani Raffi, vivace *soubrette*, l'autore veneziano si ispirò alla forte individualità della comica fiorentina e alle sue qualità performative per creare una figura femminile diversa da quelle precedenti, moderna e complessa, di taglio drammatico, forte ed ostinata, ma anche fragile e insicura. Si tratta di un ruolo femminile moderno che segna la cosiddetta «svolta "femminista"» (Pieri, 1996, p. 26) nella drammaturgia goldoniana.

BIBLIOGRAFIA

- Bartoli, F. (1978). *Notizie storiche de' comici italiani*, voll. 2. Bologna: Forni.
- Ferrone, S. (2011). *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (1941). *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- Goldoni, C. (1993). *Memorie*. Milano: Mondadori.
- Goldoni, C. (2003). *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2005). *La dalmatina*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2005b). *Trilogia della villeggiatura*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2008). *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche. III*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2011). *Introduzioni, Prologhi, Ringraziamenti. Prefazioni e polemiche. II*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2015). *Il festino*. Venezia: Marsilio.
- Pieri, M. (2003). *Introduzione*. In C. Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan* (pp. 9–85). Venezia: Marsilio.
- Scannapieco, A. (2014). “Caterina Bresciani, chi era costei?”. *Tragicommedia in tre atti con un prologo e un epilogo. Drammaturgia*, 1, 167–192.

Riassunto: Carlo Goldoni si adattò alle esigenze del teatro dell'arte e grazie alla collaborazione con valenti comici, muniti di eccellenti doti interpretative, introdusse dei cambiamenti nella tradizionale convenzione. L'autore scrisse molte commedie per degli attori concreti sfruttando la loro indole, l'esperienza professionale, le relazioni interpersonali all'interno della compagnia e perfino la loro biografia. Caterina Bresciani, attrice fiorentina che per 10 stagioni, dal 1753 al 1762, collaborò con Carlo Goldoni, nelle sue memorie compare poco. A lei l'autore dovette il suo più grande successo scenico, ossia *La sposa persiana* (1753) e altri due episodi della fortunata storia. L'obiettivo dell'intervento è indagare la nuova tipologia del personaggio – concepito su misura per la Bresciani – presente nella famosa trilogia dell'Ircana (*La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispaan*) e cercare le tracce performative della prima interprete del ruolo sparse nel testo.

Parole chiave: Commedia dell'Arte, teatro veneziano, attrice, tipologia del ruolo, trilogia persiana