

Goldoni, dramaturgo borghese?

Olsen, Michel

Publication date:
1994

Document Version
Peer-review version

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (1994). *Goldoni, dramaturgo borghese?*. Abstract from Goldoni e il Dramma Borghese, Danmark.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Goldoni, drammaturgo borghese?

Accademia di Danimarca 1° aprile 1993

L'opera di Goldoni possiede una specificità tale da giustificare ampiamente che la si prenda come punto di partenza per una riflessione su di certi tratti della nostra cultura europea. Tale specificità non consiste solamente nella grandezza del nostro che per la qualità estetica della sua opera domina il teatro della metà del Settecento. Se questa preminenza non si verifica nell'elaborazione di una drammaturgia a livello teorico, se anzi tale preminenza teorica tocca a un Diderot o ad un Lessing, ciò non sarà l'argomento della mia relazione, se non nella misura in cui questa discrepanza tra la teoria e la pratica crei alcuni equivoci a proposito dell'opera di Goldoni.

Vorrei presentare alcune idee, per lo più sotto forma di semplici tesi o affermazioni. Purtroppo il tempo non consente un'argomentazione più articolata, e, lo confesso, non sono sempre sicuro che queste tesi reggano ad un esame approfondito. Anche se con alcune riserve, tratterò l'opera di Goldoni dalla riforma alla partenza per Parigi come un insieme organico.

Si è molto parlato di dramma borghese, di commedia borghese e di tragedia borghese.¹ Ora, il Settecento è il secolo delle grandi trasformazioni ideologiche; dico trasformazioni ideologiche, perché le trasformazioni economiche sono in molti paesi meno ovvie di quanto si supponesse 10 o 15 anni fa. È sufficiente un solo accenno: un forte sviluppo economico della Francia del Settecento sembra, agli occhi degli storici 'riformisti', assai dubbio (a questo punto avremmo una rivoluzione, la grande Rivoluzione francese, senza base economica, una *crux* per il pensiero marxista).

Le trasformazioni in campo ideologico sono invece assai ovvie. Protestanti, ma anche cattolici si staccano dalla cupa credenza nella predestinazione: la salute dipende in parte dall'uomo (punto di vista sempre difeso dai gesuiti). Si comincia a credere nella bontà dell'uomo; sulla scia del sensualismo si insiste sulla perfezionabilità dell'essere umano, sulla sua trasformabilità. Razionalismo e sensualismo accordano tutti e due una parte all'iniziativa umana. E si potrebbe proseguire, ma mi limito ad alcuni tratti pertinenti al teatro.

In campo letterario s'impone un nuovo genere, il romanzo, che ottiene un certo riconoscimento, evoluzione che sarà compiuta solo nell'Ottocento. Quanto al teatro la distinzione tra commedia e tragedia viene messa in discussione. Se certe divisioni di generi sopravvivono, esse non sono più fondate su divisioni sociali.

Dando uno sguardo al vecchio sistema drammaturgico, si ha il seguente quadro: nelle tragedie agivano principi e re. Il comico, invece, era diviso in comico nobile, borghese e basso, ed in ognuno di questi sottogeneri si trattavano problemi specifici. Quindi, un essere umano desideroso di vedere trattare i suoi problemi esistenziali, doveva passare da un genere ad un altro a seconda dei suoi problemi o interessi. In realtà il sistema dei generi non fu mai coerente con le distinzioni teoriche. Nel Settecento si assiste ad un primo sconvolgimento dei generi. Da un lato il tragico si realizza tra gente privata, e ne risulta il 'tragico borghese', dall'altro lato la commedia si fa seria. Un genere misto tra tragedia e commedia

viene promosso nei dibattiti intorno alla 'comédie larmoyante' di un Nivelles de la Chaussée. Per l'analisi che segue mi limiterò al dramma e alla commedia, operandovi tre tappe distinte:

I. Come primo passo, in una commedia più o meno vecchio stile, viene introdotta una conversione alla virtù, ancora *in extremis* e cioè nell'ultimo atto. I primi esempi provengono dall'Inghilterra con la reazione contro la commedia indecente della restaurazione, quale l'opera di Steele *The Lying Lover, or the Ladies' Friendship* (1703). Segue la Francia dove Destouches reagisce con *le Glorieux* (1732) e *le Philosophe marié* contro la commedia cinica della Régence. In Germania la commedia di Destouches viene ripresa dal critico classicista, Gottsched nella sua *Versuch einer kritischen Dichtkunst*.

In questo primo passo, la virtù opera a volte in sinergia con la forza. Nel *Glorieux* un figlio piuttosto borghese vuole vivere secondo il modello della nobiltà. Alla fine arriva il vecchio padre borghese, ed il figlio si ripente. C'è una doppia motivazione alla conversione: da un lato il ripentimento sentito, dall'altro la forza. Il padre, infatti, è forte e può impedire i progetti matrimoniali del figlio. Tali conversioni si trovano anche nella commedia classica: in Molière sono poche o inesistenti, ma in una famosa commedia del danese Holberg, *Erasmus Montanus* si ravvisa una conversione forzata: sotto la minaccia di essere bastonato e di perdere la fidanzata, uno scolaro magistro, aderente alla filosofia scolastica, abbandona la sua pazzia e ammette - contro ogni evidenza - che la terra non è rotonda, solo per compiacere allo scenario culturale del ricco contadino, suo futuro suocero. Alla conversione si possono anche abbinare scene licenziose. *Love's Last Shift* di Colley Cibber del 1696 sfrutta un vecchio motivo novellistico, in voga durante la Controriforma (periodo ricco, anche questo, di conversioni alla virtù): Amanda, moglie fedele, ritrova nel letto il marito libertino che, scoprendo l'identità di essa rimpiange i passati errori e diventa fedele anche lui. Ma l'epilogo aggiunge: "t'was Time to drop the Curtain" (era gran tempo di abbassare il sipario).

II. Il secondo passo, decisivo, della formazione del dramma sentimentale, arriva quando la virtù, operando per se stessa tramite i sentimenti, pervade tutta la *pièce*, tragedia domestica o commedia. L'esempio più celebre è il *Mercante di Londra* di John Lillo (1731). Questa tendenza è illustrata in Francia da certe commedie di Nivelles de la Chaussée, in Germania dalle commedie di Gellert, in Danimarca da quelle di una Charlotte Dorothea Biehl che sono esempi icastici del nuovo sottogenere. In Francia il dibattito è vivo, anche prima degli scritti teorici di Diderot, con le *Réflexions sur le comique larmoyant* (1749) di Chassiron e altri interventi. In Germania Lessing stampa, nella *Teatralische Bibliothek*, il trattato di Chassiron e lo fa seguire dal *Pro Comoedia commovente* (1751) di Gellert, apologia del nuovo genere. Segue la conclusione dello stesso Lessing che cerca di equilibrare la vecchia e la nuova commedia.

Ho ommesso precedenti italiani per due buoni motivi: Innanzitutto la mia scarsa conoscenza in materia e inoltre per lo scopo di questo convegno in cui si tratta di collocare Goldoni in un contesto europeo.

Riassumendo, si può dire che la categoria in gioco è quella dell'identificazione. Ora, la stragrande maggioranza delle commedie e delle

tragedie opera con almeno un protagonista eroe che invita lo spettatore a condividere i suoi desideri ed i suoi valori. Ma quali valori? Nelle commedie tradizionali i valori, per lo meno immediati, sono quelli dell'amore, dell'indipendenza dei giovani, ecc. Tramite riconoscimenti ed altre tecniche del genere, la commedia riesce generalmente a conciliare valori personali con quelli della comunità: i giovani risultano, alla fine delle commedie, ricchi o nobili e possono sposarsi. Questa clausola del rango (*Ständesklausel*), come dicono i tedeschi, non scompare nel dramma borghese, ma diventa problematica. Infatti, la sola virtù, spesso rappresentata dai giovani, dovrebbe bastare per il lieto fine. L'identificazione si realizza quindi non solo con il valore dell'amore, ma anche con il valore della virtù. Ritornerò a questo punto importante.

III. Un terzo passo si compie quando Diderot dal 1757 a 1760 pubblica i suoi due drammi: *Le Fils naturel* e *Le Père de famille* e le sue teorizzazioni su questo nuovo 'genere serio', come lo chiamerà poi.² Si tratta di un genere problematico, sospeso tra tragedia e commedia. Se in questa definizione Diderot è assai meno originale di quanto generalmente ammesso, è però relativamente nuova l'esigenza di rappresentare sulla scena le 'relations' e le 'conditions', ossia i rapporti familiari ed le professioni. Si badi, però, che Diderot nel suo teatro non rappresentò mai le professioni, ma si limitò ai rapporti familiari. Su questo punto lo vedremo superato dallo stesso Goldoni. Ma il dramma di Diderot contiene un'altra novità: il teatro messo al servizio della propaganda filosofica, l'appello implicito all'umanità e alla fede nell'interdipendenza tra virtù e felicità, che Diderot doveva ben presto abbandonare. Quest'idea viene narrativamente sperimentata nel *Fils naturel*.

IV. Ora, passando al teatro di Goldoni, vorrei accennare ad alcuni tratti che in misura variabile si possono individuare nel teatro del Settecento europeo, ma che nel teatro del Goldoni sono assenti o utilizzati in modo assai differente, soffermandomi inoltre su altri tratti specifici del teatro goldoniano rispetto ai suoi rapporti con il teatro europeo.

1. Esempio negativo ed esempio positivo: Goldoni conserva della vecchia commedia l'esempio negativo, al quale aggiunge l'esempio positivo che occupa il primo piano. Molte commedie goldoniane operano con il contrasto: il figlio buono opposto al figlio cattivo, la buona e la cattiva madre, il buon padre ed il cattivo, ecc. Oppure un personaggio di buoni consigli, rappresentando i valori sicuri, riesce attraverso la conversione ad imporsi sul personaggio in crisi. Pantalone appare spesso in questa funzione.

Il Goldoni condivide questo tratto con altri autori da lui commentati in alcune delle sue introduzioni "al lettore". [↳] significativo, però, che nelle ultime grandi commedie questa pittura a contrasti tende a scomparire.

2. Amore e costanza: è una legge che soffre scarse eccezioni: nella commedia decente, l'amante positivo, simpatico, rimane fedele alla sua prima scelta (una volta fatta la scelta). Molière, ad esempio, osserva pedissequamente questa legge. Le eccezioni esistono, ma si trovano soprattutto nella commedia "Régence". Questo

tipo di commedia si contraddistingue, però, per la mancanza di protagonisti positivi: essa esibisce una serie di nobili alla caccia di dote e di ragazze sciocche, spesso borghesi, che alla fine contraccambiano l'oggetto del loro amore. Tipico al riguardo è *Le Chevalier à la mode* di Dancourt e Sainctyon (1687), dove una giovane, dopo aver scoperto gli inganni del nobile amoroso, si accontenta di sposare il marito borghese propositole. Su questa stessa trama è imbastita *L'École des bourgeois* d'Allainval (1729).

Ora Goldoni passa oltre. L'amore tra i giovani nelle sue opere è instabile; instabile, ma di rado volubile. Il matrimonio costituisce per i giovani l'occasione per assicurarsi una certa indipendenza, indipendenza dai genitori ed da altri tutori: fratello, cognata ecc.

Nella *Madre amorosa* la protagonista analizza l'amore della figlia:

"Voi abborrite la soggezione, siete annoiata della casa paterna, bramate di figurar nel gran mondo, bramate avere uno sposo al fianco. Florindo (l'amoroso sciupatore e 'nuovo ricco' che poi la figlia non sposerà) è il primo che vi si offre; ecco l'origine, ed ecco il fine del vostro amore" (II,1; vol. V, p. 647³). E la figlia insiste: "io voglio marito" (III,2).

Così Goldoni enuncia in termini assai chiari la situazione dei giovani: vogliono sposarsi ad ogni costo. Il sistema di valori pone in un certo senso gli anziani di fronte all'obbligo di soddisfare tale desiderio, ma nella scelta dell'oggetto amoroso la volontà dell'autorità familiare prevale sui sentimenti dei giovani. Bastino altri due esempi: nella *Buona madre* individuamo ben tre coppie che si sposano con un partner che non è amato all'inizio della commedia (quattro coppie se contiamo la cattiva madre, messa nella possibilità finanziaria di trovar marito). Nella *Donna di maneggio* due innamorati abbandonano il loro amore, che inizialmente sembrava assoluto: la giovane (più povera del giovanotto) per un altro marito trovato, il giovanotto per accettare una sposa sceltagli dal padre.

3. Amore e convenzioni: Se all'amore si oppongono le convenzioni, queste ultime hanno spesso la meglio. Nei *Pettegolezzi delle donne* una giovane la cui origine risulta dubbia, si vede quasi abbandonare dall'amoroso.

L'onore è un capitale, e il concetto di onore si estende ben oltre i problemi del matrimonio. Prendiamo l'esempio dell'*Avvocato veneziano*. In questa commedia un avvocato veneziano innamorato procede contro la donna che ama; facendole perdere il processo la rovina, dopo di che la sposa, eppure ella lo rispetta. Lo studioso francese Jonard ricorda il teatro di Corneille, anche qui non senza ragione: come nel *Cid* di Corneille gli avversari si amano. Ma anche qui emerge una differenza importante: l'avvocato onesto dice:

Se no se tratta sta causa, son rovinà"... l'onor xe el capital più considerabile dell'avvocato" II,11; vol II, p. 763).

È vero che l'avvocato sacrifica il proprio amore, ma ciò facendo salva nello stesso tempo il suo onore, ossia la sua posizione sociale. Si tratta di una convenzione sociale, sublimata quanto si voglia, ma sempre di una convenzione interiorizzata. L'amore non è tutto, nemmeno superficialmente, come nel *Cid*.

4. Amore e sensualità: Non azzarderei di affermare che l'amore, nel corpus di commedie in esame, non sia sensuale. Lo è nella stragrande parte dei casi, ma

conserva l'idealizzazione, l'incondizionalità dell'*amour courtois* (che probabilmente in origine fu ugualmente sensuale). Senza squalificarsi, un amante può esitare tra diverse giovani, come un giovanotto nelle *Massere*. Lo stesso Goldoni non esita nei *Mémoires* ad esporre le ragioni per le quali abbandonò un amore giovanile:

La pauvre petite m'aimait tendrement et de bonne foi; je l'aimois aussi de toute mon ame, et je puis dire que c'étoit la première personne que j'eusse aimée. Elle aspirait à devenir ma femme, et elle le seroit devenue, si des réflexions singulières, et cependant bien fondées, ne m'eussent pas détourné.

Sa soeur ainée avoit été une beauté rare; et à ses premières couches elle devint laide. La Cadette avoit la même peau, les mêmes traits; c'étoit de ces beautés délicates que l'air flétrit, que la moindre peine dérange; j'en ai vu une preuve évidente. La fatigue du voyage l'avoit furieusement changée. J'étois jeune; et si ma femme, au bout de quelque tems, eût perdu sa fraîcheur, je prévoyois quel auroit dû être mon désespoir (I,20; vol. I, p. 96 s.).

Cito questo brano non tanto per caratterizzare l'individuo Carlo Goldoni, quanto per puntualizzare i valori che presuppone dai suoi lettori. Un francese non avrebbe scritto un passo simile senza una punta di ironia cinica, e il grande poeta danese, Johannes Ewald, estasiatosi sui seni pieni e rotondi della sua amata ed esclamando subito dopo che l'avrebbe amata in eterno, seanche dovesse perdere le sue bellezze, finisce sottovoce: "però è meglio che ella rimanga qual'è".⁴

Le convenzioni consentono a volte un certo edonismo, purché non siano contrastate da interessi più gravi. Persone anziane possono, a certe condizioni, convolare a seconde nozze, come succede per la vedova nella *Buona madre*, che può quasi pagarsi un bel ragazzotto (a cui interdice stranamente di portare "lo stilo." Si tratta di una "madre" castratrice che sposa il figlio?). Tale è a volte il caso di Pantalone, che tuttavia spesso dovrà pentirsi di aver ripreso moglie.

Ma altri personaggi preferiscono starsene senza seconde nozze: il *cavaliere di spirito* evita del tutto di sposarsi, lasciando l'impegno di continuare la specie, e cioè la stirpe, al nipote. Il suo *filosofo inglese* rimane celibe, proprio al contrario di un *philosophe* come il Dorval nel *Fils naturel* di Diderot, che viene convinto della necessità del matrimonio e della procreazione della specie! E la vedova delle *Donne gelose*, contrariamente a quella della *Buona madre*, preferisce starsene sola a godere la vita e la sua fortuna. Ed è vero che le seconde nozze non sono quasi mai felici. Se il Pantalone goldoniano è sposato lo è quasi sempre in seconde nozze e i rapporti con la moglie sono tesi. L'ultimo Goldoni del periodo francese lo ribadisce ancora. Negli *Amori di Zelinda e Lindoro* un padre è forse causa di tutti i problemi della commedia convolvendo a seconde nozze; confessa:

Gran pazzia che ho fatto a maritarmi! prendere una seconda moglie, giovine, altiera, e senza beni! (si pesino bene i termini). e perché? per una di quelle pazzie che fanno gli uomini quando si lasciano trasportare dal capriccio. Era ben meglio ch'io avessi dato moglie a mio figlio. (I,10; vol. VIII, p. 471) Possiamo riassumere la posizione di Goldoni con le parole del padre Don Diègue del *Cid* di Corneille:

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

Il detto vale più per Goldoni che non per Corneille, o meglio, ciò che li separa è il concetto dell'onore. Possiamo seguire l'edonismo goldoniano dall'inizio alla fine.

Se il suo *Momolo cortesan* divenuto poi *L'uomo di mondo* (1754) si lascia convertire al matrimonio, lo fa più per la convenienza che non per un amore esaltato. In *El Cortesan antigo* Pantalone, un Momolo invecchiato, trova una giovanotta che gli conviene in tutti i sensi. Rischiamo una affermazione falsificabile (quasi una scommessa): in Goldoni non esiste l'amore incondizionato né l'amore tragico, nemmeno come eventualità evitata. Goldoni si vanta di avere descritto questa passione negli *Innamorati*. Sarà pure vero, ma qui come altrove la sua maestria si avverte nella descrizione delle condizioni sociali dell'amore, nella fattispecie di un complesso di inferiorità sociale. La "passione" della fidanzata viene accesa dalla sua posizione: figlia di un padre impoverito, con poca dote, ecc.; chiede che il fidanzato ricco le conceda l'omaggio di un amore assoluto, ma si tratta in realtà di una specie di rivincita sociale.

5. Relazioni tra amanti: Non potendo in questa sede dilungarmi in analisi che ho svolte altrove,⁵ vorrei solo postulare che nel teatro di Diderot il sentimento è spesso fonte di valori. Così, nel *Père de famille* la povera ragazza amata ha svegliato la virtù nel cuore del giovanotto amoroso:

"c'est elle qui a rappelé la vertu dans mon coeur; elle seule peut l'y conserver."⁶

La virtù risiede quindi spesso nell'ascoltare, nel seguire il sentimento. Il sentimento, anche amoroso, ha dei diritti che vengono ammessi anche dall'autorità paterna positiva. Insomma, l'amore è razionale nel senso della poesia cortese o del dolce stil nuovo: è fonte di valori. E già prima di Diderot troviamo casi di fiducia quasi incondizionata tra amorosi. Nel *Retour imprévue* di La Chaussée (1756) la gelosia viene caratterizzata come "un manque d'estime", indegna dell'amore (II,8). Gli amorosi nutrono una piena fiducia reciproca. Nella *Gouvernante* (1747) una giovane si pone in rivolta diretta contro la sua governante, consentendo ad un matrimonio secreto; però, quando apprende che la governante è sua madre, si inginocchia rinunciando alla sua autonomia - ed il nodo viene risolto in senso positivo tramite un colpo di teatro. Nel teatro francese esistono perfino le relazioni prematrimoniali tra due amorosi come nel *Galant Escroc* di Collé (1755), relazioni contraddistinte dalla la piena fiducia tra i giovani.

Certo, in Goldoni tali relazioni non sono assenti, ma si realizzano allusivamente secondo lo schema tradizionale della ragazza abbandonata che riesce a farsi sposare (*La Donna di garbo*) o a riparare il suo onore (*Il padre per amore*, commedia ispirata peraltro dalla *Cénie* di M^{me} di Graffigny e dallo stesso La Chaussée), oppure a ritrovare il marito fuggito, come nella *Bottega del caffè*. Si potrebbe addurre qualche altra commedia goldoniana, ma per la maggioranza vale che qualora gli amanti si rispettino, il rispetto non si basa su una reciproca fiducia o su una virtù astratta, bensì sul rispetto delle convenzioni. A riprova, il giovanotto della *Putta onorata* che avrebbe abbandonato il corteggiamento, nel caso l'amata lo avesse fatto entrare nella sua casa.

6. Attività economiche: 'les professions': è in un certo senso un paradosso che il Goldoni, prima di aver letto gli scritti di Diderot, abbia già realizzato la descrizione delle 'conditions' di borghesi, piccoli borghesi, dei mestieri e delle professioni continuando durante tutta la sua carriera italiana: le massere, nella

commedia eponima, i pescatori di Chioggia, gli artigiani che vanno pagati e che, nella *Casa nova*, possono giustificare le loro richieste (nella commedia francese i creditori sono per lo più figure comiche, da Monsieur Dimanche di Molière in poi). Non mi dilungherò su questo aspetto che è tra i più noti, ma vorrei sottolineare l'originalità del Goldoni a questo riguardo. Rare sono le descrizioni delle virtù professionali nel teatro settecentesco. Un Holberg, danese, può sanzionare un artigiano che fa politica per la rovina della sua bottega (*Den politiske Kandstøber*, "Il politico di caffè"), un La Chaussée può contrapporre gli investimenti utili di un borghese a quelli di prestigio di sua moglie che desidera comprare un marchesato per il figlio (nell'*École des mères*), ma per lo più le virtù borghesi del risparmio sono caricature come avarizia da *L'Avare* di Molière a *Le Dissipateur* di Destouches (che critica altrettanto, se non di più, i vecchi borghesi ricchi come il figlio dissipatore che spendendo in festini vorrebbe accedere alla nobiltà), a *La Femme qui a raison* di Voltaire. Il "vivere nobilmente" fu l'ideale dei grandi borghesi francesi come probabilmente di parte di quelli veneziani, ma Goldoni non accetta, se non con importanti riserve, tale atteggiamento. Diderot, invece, nei suoi drammi ci fa assistere alla beneficenza, poveri soccorsi ecc.. La beneficenza non è assente dalle commedie goldoniane, ma il benefattore esamina sempre la situazione e spesso aiuta senza metterci del suo, come Fulgenzio nel *Ritorno della villeggiatura* o esigendo una vera sottomissione morale ed economica, come lo zio della *Casa nova*.⁷

7. La famiglia: les relations: un elemento nuovo nel dramma borghese di Diderot e di Sedaine ci viene offerto dalla descrizione di situazioni idilliache nel salotto familiare. Vi si esprimono i sentimenti sinceri. Tali situazioni sono in Goldoni assai rare; la famiglia è conflittuale, e anche nella *Buona famiglia* i comportamenti lodevoli evocano sempre quelli da evitare. Una struttura di autoritarismo temperato fa capolino a quasi ogni scena. Invece, già nell'*École des bourgeois* di Allainval (1729) i valori dell'intimità, della semplicità sono qualificati come 'borghesi' (I,1)

I padre debole di fronte alla moglie esiste dappertutto. In Francia, però, esistono almeno, dalla commedia dalle Régence in poi, a questo riguardo delle ragioni particolari: il padre è spesso meno nobile della moglie; la sua debolezza è sociale e queste commedie si occupano dell'integrazione tra ricchi borghesi e nobili. Tuttavia tale padre incarna molto spesso i valori di sincerità e di naturalezza. Niente di simile in Goldoni: i suoi padri deboli sono ridicoli e condannati quasi senza attenuanti.

I figli protagonisti (principali) sono nella commedia del Rinascimento italiano o di Molière, di rado molto ridicoli o antipatici. Questo cambia nel Settecento. Frequenti sono, nella commedia, francese figli, spesso spinti dalla madre, che vogliono inserirsi nei ceti nobili. In Goldoni le pretese nobiliari sono forse più caratteristiche di certe mogli, ed i figli antipatici sono numerosi: a volte sono convertiti (**L'Uomo prudente**) oppure sono espulsi come nel *Bugiardo*. Goldoni non adotta la soluzione di Corneille che salva nel *Menteur* il suo protagonista per un'ultima bugia. Nella commedia del Settecento i vecchi, non i giovani hanno generalmente la meglio, un tratto che è in somma anticomico.

Tra figli e padri si instaurano, fin da *La Chaussée* ed ancora di più da Diderot, rapporti di amicizia e di fiducia. Nell'*École des amis* (1737) un padre che, rappresentante della vecchia generazione, non rispetta l'amore (e non l'ha provato nel proprio matrimonio) è pronto a rispettarlo, quando scopre i sentimenti del figlio (I,1). E Diderot ci presenta un padre che vorrebbe essere compreso, perfino nei suoi divieti, dal proprio figlio. Caratteristica è la discussione tra padre e figlio nel *Père de famille* di Diderot. Il padre capisce fin troppo l'amore infelice del figlio e se deve proibire una 'mésalliance', esclama "Oh préjugés cruels!" (II,5). Ma soprattutto, da bravo illuminista, questo buon padre chiede l'accettazione del figlio: "Mais je ne vous ai jamais rien demandé sans vous en montrer la raison; J'ai voulu que vous m'approuvassiez en m'obéissant,..."(II,6).

Del tutto differenti sono i padri goldoniani. Per loro il parere dei figlioli conta relativamente poco, e molte volte i giovani sono stati promessi ad un matrimonio senza nemmeno saperne nulla. Certo, i padri goldoniani non sono insensibili alle sofferenze dei figli e delle figlie, ma non accettano la rivolta. Il padre di famiglia di Diderot, invece, riconosce se stesso nella rivolta del giovane. Diderot introduce una nozione importantissima: l'autonomia dell'individuo. È vero che subito introdotta, tale autonomia si vede esposta alle manipolazioni dell'autorità. Il padre nell'opera di Diderot illustra nella stessa scena come ha sorvegliato il figlio, spiando il suo indole, le sue inclinazioni per poi condurlo sul cammino della vita. Insomma, non è molto dissimile dal precettore dell'*Émile* di Rousseau che pretende anche lui di foggare il destino dell'allievo, fargli scegliere il bene evitando il male, quindi fare scegliere a un individuo autonomo valori predeterminati.

Ma, tutto sommato, nel dramma francese la famiglia viene rappresentata sempre più come il luogo dell'intesa, della riconciliazione, della pace. In Goldoni i rifugi tendono ad essere i circoli degli amici, poiché l'amicizia prevale, credo, sull'amore.

8. I rapporti tra le classi: Mentre il dramma borghese di Diderot e di Sedaine sembra esprimere una situazione di integrazione sociale, il teatro di Goldoni descrive una situazione in cui tale integrazione ancora è non solo problematica, ma poco desiderabile. Pantalone può essere amico o consigliere di nobili (*Il cavaliere di buon gusto* e *L'adulatore*), ma spesso gli rincesce di avere dato la figlia ad un nobile, si veda ad esempio *La donna forte*.

9. L'autonomia dell'uomo: La morale kantiana non è lontana dai Diderot e Rousseau.⁸ L'appello alla coscienza che parla nel silenzio delle passioni è comune ai due (ed a molti altri pensatori). Viene invocata la virtù nel *Fils naturel*. Si esprime soprattutto nel sentimento che è quasi un atteggiamento filosofico, come già affermato da Bellessort,⁹ e che si manifesta nel *tableau* della sofferenza altrui, come nel quinto atto del *Fils naturel*, ove Clairvil, muto e disperato nello sfondo, contribuisce alla conversione di Rosalie che gli riconferma il suo amore. In Goldoni niente di simile. Nei conflitti morali, che pur non sono rari, i protagonisti sanno addurre regole esplicite o implicite da una convenzione bene interiorizzata.

10. **Ideologia:** Esistono a questo proposito diverse opinioni discordanti. Molto si è detto sull'ideologia relativamente progressista del Goldoni. Franco Fido, rappresentante moderato di questo punto di vista, ammette però che le idee progressiste di Goldoni, più che nelle commedie, si esprimono nei drammi musicati ecc.¹⁰ D'altro canto lo stesso Fido in un saggio molto informativo sui romanzi del Chiari, elenca tutti gli argomenti "pericolosi" che vi ha trattati.¹¹ E benché, secondo Armando Marchi, Chiari rispetto a Goldoni sia un conservatore, questo non vale necessariamente per gli argomenti trattati, per la sola 'menzione' dei problemi.¹² Se il tempo lo permette, cercherò di approfondire questo argomento.

Di fede progressista non ho trovato traccia nelle commedie di Goldoni (tranne per quanto riguarda la riforma teatrale). Sembrano ribadire che l'uomo sia uguale in tutti i tempi. Bisogna tuttavia sottolineare che la fede quasi metafisica nella perfezionabilità anche morale dell'uomo non esiste nemmeno nella forma elaborata dai 'philosophes' dell'*Encyclopédie*, se non per aspetti particolari o, semmai, come presupposto tacito.

CONCLUSIONI

Risulta da quanto precede che il teatro di Goldoni, o almeno quello esaminato, e cioè quello dalla prima riforma alla partenza per Parigi, è diverso dal teatro francese, non solo dal 'drame bourgeois' di Diderot e Sedaine, ma anche da quello precedente che il Goldoni conosceva bene e del quale si è a volte ispirato. Il nostro riconferma i valori di una società basata su convenzioni solide. Non ci occuperemo in questa sede della crisi o meno di tali convenzioni, ma si può dedurre con certezza che i valori proposti non erano evidenti per tutti; altrimenti non avrebbero avuto bisogno di essere ribaditi quasi sistematicamente. Nelle ultime grandi commedie si vede quanto costasse osservare queste norme (per dirla in breve, si pensi alla Giacinta della *Trilogia della villeggiatura*, magistralmente analizzata dal Fido¹³).

In questa relazione ho analizzato, succintamente, le commedie del Goldoni in quanto documenti, presentando un universo possibile che certo non coincide tale quale con la società veneziana contemporanea, anche se sarebbe insostenibile negare l'esistenza di stretti (ma non semplici) legami tra finzione e realtà. Ho solo accennato al valore estetico dell'opera di Goldoni. Se, però, alcune delle mie caratterizzazioni sono giuste, ne risulta almeno che Goldoni si trova assai più vicino a certi problemi che probabilmente furono reali anche in altri paesi. Si vede anche che la sua opera non dipende strutturalmente dalle agnizioni o riconoscimenti che sfigurano così spesso le commedie francesi e che costituiscono altrettante soluzioni immaginarie a problemi difficili della realtà. In Goldoni, i riconoscimenti sono utilizzati con grande parsimonia e gli intrecci sono risolti con buon senso, conversioni, astuzia e, a volte, con la costrizione.

Rimane da evocare una ultimo problema centrale, quantunque solo sotto forma di domanda: in quale misura è borghese il teatro del Goldoni? Spero di avere suggerito quanto esso si distingue dal 'drame bourgeois' francese. D'altro canto, certi valori borghesi vi si trovano formulati in modo assai più esplicito che non nel sottogenere francese. Ne riepilogo alcuni: rispetto delle convenzioni, scarso valore attribuito al culto dell'amore, preoccupazioni di ciò che il borghese di

Balzac chiamerà "le positif": economia e, perché no, amore come godimento, quasi come merce, edonismo moderato dalle convenzioni. Questi termini tuttavia non vanno recepiti in modo peggiorativo. La convenzione, soprattutto in Goldoni, possiede i suoi eroi che vengono in aiuto all'amico, ma con intelligenza e a testa fredda, e che trovano nell'onore convenzionale la loro identità.

Altre borghesie hanno probabilmente avuto valori simili. Comunque le strutture familiari di Venezia e del Veneto sembrano assai particolari rispetto a quelli francesi.¹⁴ Una coscienza borghese, o meglio, piccolo borghese è stata formulata in modo organico in Francia da Mercier ed altri soltanto un decennio dopo Diderot e Sedaine. Forse l'opposizione nazionale o linguistica è servito in altri paesi a creare tale coscienza borghese: opposizione del veneziano all'italiano ed al francese, l'opposizione del tedesco al francese in Germania, l'opposizione in Danimarca del danese al tedesco e via dicendo. Ma il teatro di Goldoni rimane unico, anche perché formula la sua coscienza borghese usando pochissimi prestiti all'ideologia illuministica dominante.

Lasciamo il termine ormai consacrato di teatro borghese a Lillo, Diderot, Sedaine, Lessing ed altri con l'accezione però, soprattutto di dramma domestico. Ma chi voglia studiare che cosa fu la coscienza dei borghesi del Settecento, s'immerga piuttosto nell'umana commedia del Goldoni.

NOTE

¹. Ho trattato quest'argomento nei saggi seguenti:

"Le drame bourgeois". Quelques réflexions". *Revue Romane* 25 2 1990.

"Encore une fois: le drame bourgeois". *Actes du Onzième Congrès des romanistes scandinaves. Trondheim 13-17 août 1990* Institut d'Études Romanes. Université de Trondheim. pp. 393-404 1990.

"Borgerligt drama i det 14. århundrede". *Dansk Udsyn* 1991 nr.2, pp. 85-96 1991a.

"Det borgerlige teater". *Humanistisk årbog* 4 pp. 209-242 1991b.

"Goldoni e il dramma borghese. *Analecta romana instituti danici* XXI, p. 219-230 1993.

². nel *Second Entretien sur le 'Fils naturel'*.

³. Mi riferisco all'edizione: Goldoni, Carlo *Tutte le Opere di C.G.a.c.d.* G. Ortolani. Verona Mondadori, 1935-1956.

⁴. cf. *Levned og Meeninger*, "Høyen" (terza parte) in *Samlede skrifter* IV, a.c. di V. Kuhr e S. Pallis, Copenhagen 1919 pp. 287 s.

⁵. Cf. "Amour, vertu et inconstance: philosophie et structure narrative dans quelques oeuvres de Diderot". *Orbis Litterarum* 35, 1980 pp. 132-147 e nota 1.

⁶. II,6. Utilizzo per i due drammi di Diderot i testi riprodotti in: *Théâtre du XVIII^e siècle*, vol. 2., éd. Jacques Truchet, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1974.

⁷. Nel *Ritorno* c'è per altro una vera scissione dell'autorità. Lo zio Filippo è un "rustego", Fulgenzio incarna i valori borghesi goldoniani.

⁸. E vero che Diderot farà più tardi ugualmente la critica di questo atteggiamento. Al sostenitore di "(un code) que nous apportons au fond de nos cœurs, et qui sera toujours la plus forte" risponde: Cela n'est pas exact. Nous n'apportons en naissant qu'une similitude d'organisation avec d'autres êtres, les mêmes besoins, de l'attrait vers les mêmes plaisirs, une aversion commune pour les mêmes peines : ce qui constitue l'homme ce qu'il est, et doit fonder la morale qui lui convient" (*Supplément au voyage de Bougainville* V, in *Oeuvres philosophiques*, éd. P. Vernière, Garnier, Paris 1956, p. 505). Ma conviene ribadire che Diderot non si appaga mai, nemmeno delle proprie proposte di soluzioni del problema morale e dell'organizzazione del fatto sociale.

⁹. A. Bellessort: "La Comédie où l'on pleure". *XVIII^e siècle et romantisme* Paris 1941, p. 68s.

¹⁰. Fido, F.: *Guida a Goldoni, teatro e società nel Settecento*. Torino. 1977, pp. 42 ss.

¹¹. Fido descrive nel modo seguente i romanzi del Chiari del periodo 1753-59: "non 'è spunto "filosofico" di moda, nel gran dibattito allora in corso specialmente in Francia e in Inghilterra, che non si rifletta nei romanzi dell'abate bresciano divulgazione scientifica o spiegazioni di fenomeni naturali, critica dei pregiudizi, delle superstizioni, dei sogni, polemica antinobiliare legata da una parte all'individualismo e arrivismo borghese, dall'altra al rifiuto degli abusi feudali, delle spoliazioni e prepotenze a danno dei poveri; dottrina dell'interesse come molla dell'agire umano (di cui troveremo poi la parodia nell'*Augellin bel-verde* di Carlo Gozzi; decadenza delle lettere e sue cause (ignoranza dei libri e paura della censura); discussione, assai spregiudicata per quei tempi, dei costumi sessuali e degli istituti familiari, dall'omosessualità alla monogamia alla maternità; denuncia dell'autorità maschile degli abusi che ne seguono, come le monacazioni forzate Cf."I romanzi (del Chiari): Temi ideologia, scrittura" in Alberti, Carmelo 1985, pp. 281-301 (pp. 288-90).

¹². Cf."I romanzi (del Chiari): Temi ideologia, scrittura" in Alberti, Carmelo: *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento.. atti del convegno* Un rivale di C. Goldoni. L'Abate Chiari e il teatro europeo del Settecento. Neri Pozza Editore 1985, pp. 281-301.

¹³. in *Da Venezia all'Europa, prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma 1984.

¹⁴. Mi riferisco ai lavori di Emmanuel Todd: *La Nouvelle France*. Seuil, Paris 1988, e *L'Invention de l'Europe*. Seuil, Paris 1990.