

## Il teatro borghese?

Olsen, Michel

*Published in:*  
Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro

*Publication date:*  
1995

*Document Version*  
Peer-review version

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (1995). Il teatro borghese? In M. Cataudella (Ed.), *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro* (pp. 201-219). Edizioni Scientifiche Italiane.

### 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](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## IL TEATRO BORGHESE?

Le storie della letteratura parlano di un teatro borghese sorto nel '700 nello spirito dell'illuminismo. Diderot ci ha dato un primo impulso con le due commedie: *Le Fils naturel* e *Le Père de famille*<sup>1</sup>, nonché con i saggi *Entretiens sur le Fils naturel*<sup>2</sup>. Le idee del Diderot furono riprese in Germania dal Lessing nella sua *Hamburgische Dramaturgie*. Lo stesso Lessing diede esempi di un 'bürgerliches Trauerspiel': *Miss Sara Sampson* (1755) *Minna von Barnhelm* (1763), *Emilia Galotti* (1772), e lo Schiller redasse nel 1784 *Kabbale und Liebe*. Già dall'inizio i drammi borghesi francesi, a lieto fine, si controdistinguono quindi da quelli tedeschi che si avvicinano alla tragedia, sia per la mesta fine, sia per l'intreccio spesso ripreso nella materia antica.

Negli stessi anni Goldoni svolge le sue attività in Italia, particolarmente a Venezia e poi, venuto stabilirsi in Francia ottiene con *Le Bourru bienfaisant* un clamoroso successo sia al Théâtre Français, sia alla corte reale.

Non intendo proporre un cambiamento di terminologia, ma sarebbe forse tempo di riflettere un poco sul termine di teatro borghese.

Il termine di dramma borghese può certo giustificarsi in diversi modi: teatro del nuovo sentimentalismo, teatro moralizzante, la vita della famiglia accede a dignità teatrale (nel romanzo era già successo decenni prima), e messa in scena delle professioni, delle 'conditions'. Nel *Fils naturel* Diderot enuncia la celebre difesa del commercio che farebbe l'unione dei popoli al di sopra delle guerre assurde (e lo faceva agli inizi della guerra di sette anni, mentre l'attivo ceto commerciante inglese s'appropriava, tramite la guerra, diverse colonie francesi in India e in Canada!

Ma esistono altre espressioni teatrali che potrebbero giustificare altrettanto il titolo di 'teatro borghese', ad esempio quello di un drammaturgo internazionalmente poco noto come il danese Ludvig Holberg (1689-1750), oppure o quello di Carlo Goldoni, sul quale vorrei soffermarmi per un confronto col teatro 'borghese' francese.

Un primo aspetto è che il teatro 'borghese' francese, che però si propone di dipingere "les conditions" più dei caratteri<sup>3</sup> non sembra comprendere un largo arco di ceti sociali. E vero che molti autori francesi furono di ceti umili<sup>4</sup>, ma ciò importa forse meno che non il fatto che il teatro viene determinato altrettanto dal suo pubblico che non dalle personalità dei suoi autori.

Lasciando pure i personaggi pronunziarsi a favore del commercio, Diderot in *Le Fils naturel* o Sedaine in *Le Philosophe sans le savoir*, scelgono per protagonisti nobili, anche se come da Sedaine vengono per un arco di tempo scambiati per borghesi. Dentro il ceto borghese

---

<sup>1</sup> in *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle* ed. Jacques Truchet: Pléiade, Paris 1974.

<sup>2</sup> in Denis Diderot: *Ouvres*, ed. André Billy. Pléiade, Paris 1951.

<sup>3</sup> Cf. 3° "Entretien sur *Le fils naturel*".

<sup>4</sup> Cf. ad es. le notizie sugli autori in *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*.

interessano soli i mercanti, e cioè il ceto più attivo. Se d'un canto la mercatura fosse la sola possibilità per fare una fortuna che permettesse la compra di una carica annobilitante, d'altro canto alla nobiltà non era lecita la professione di mercante<sup>5</sup>. E dallo stesso Sedaine il padre mercante di origine nobile a rifatto la fortuna della famiglia, concedendo al figlio di riprendere lo stile di vita nobile<sup>6</sup>

Assenti sono notai, 'rentiers' 'officiers' (detentori di impieghi ereditari e vendibili di cui i più non erano nobilitanti) piccolo commercianti e artigiani. Nel teatro di Diderot non si lavora, si spende, e cioè si vive nobilmente. A ciò s'aggiunge che Diderot voleva abolire i doppi intreccio (amori tra una coppia di padroni e parallelamente tra una coppia di servi. spesso con interferenze, come si vede nel teatro di Marivaux), espellere i servi come confidenti quando prima possibile: quando i padri e madri potrebbero essere i confidenti dei figli<sup>7</sup>! (e vero che la sua prateria, fortunatamente, era diversa. In *Le Fils naturel* il servo Charles si permette obiezioni ai progetti del maestro<sup>8</sup> e in *Le Philosophe sans le savoir* un servo è venuto sostituito da un uomo cui il protagonista si fida e che risulta nella crisi un'amico<sup>9</sup>, un servo viene dimenticato in una stanza dove si addormenta<sup>10</sup>

Nel teatro di Goldoni è diverso. Tenendosi al suo teatro in veneziano si vede raffigurato un vero mondo. Conviene ricordare che l'uso del dialetto, o meglio. della lingua veneziana, non funziona per creare comicità dialettale, come in brani di Molière, e anche altrove in Italia. Il veneziano funziona come lingua normale, comprende i suoi dialetti (quello di Chioggia) e tratta a volte la lingua italiana in chiave comica (i cicisbei lo parlano).

Quasi tutti i ceti sono rappresentati come protagonisti, e cioè sono le loro preoccupazioni che costituiscono la trama dell'intreccio, in termini greimasiani i principali oggetti narrativi.

C'è di più: A Parigi il teatro era costoso, a Venezia lo era assai meno. Lo stesso Goldoni nota nella sua prefazione a *Le baruffe chiozzotte* che:

I Teatri d'Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone; e la spesa è sí mediocre, che il bottegaio, il servitore ed il povero pescatore possono partecipare di questo pubblico divertimento, alla differenza de' Teatri Francesi, ne'quali si paga dodici paoli in circa per un solo posto nell'ordine, e due per istare in piedi nella platea (in Italia bastava un *paolo*)<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> cf. William Doyle: *Des Origines de la Révolution Française*. Calmann-Lévy, Paris 1988. p. 176. Titolo originale inglese: *Origins of the French Revolution*. Oxford University Press, 1980, 1988.

<sup>6</sup> cf. il dialogo tra padre e figlio: "J'ai remis dans notre famille tous les biens que la nécessité de servir le prince avait fait sortir des mains de vos ancêtres; ils seront à vous, ces biens; et si vous pensez que j'aie fait par le commerce une tache à leur nom. c'est à vous de l'effacer; mais dans un siècle aussi éclairé que celui-ci, ce qui peut donner la noblesse n'est pas capable de l'ôter" II,5 in *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle* ed. Jacques Truchet: Pléiade, Paris. 1974, p.530.

<sup>7</sup> 1° "Entretien", p.1208.

<sup>8</sup> I,2.

<sup>9</sup> IV,10

<sup>10</sup> I,2 e II,1 Serve anche a misurar il tempo: "Vous dormiez! Il faut qu'il y ait plus de trois heures.

<sup>11</sup> *Comédie* vol.4, a.c.d. Kurt Ringger. Einaudi, Torino 1985, p.179s.

Importa forse ancora piú un altro fatto. Mentre il Goldoni, che fu cosí cosciente dei pubblici diversi cui si indizzava, nelle *Mémoires* da poco peso a *le baruffe chiozzotte*, invece nella prefazione italiana ammette di avere in mira come pubblico il popolo minuto:

ed era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e mi sia permesso di dirlo, le loro virtù.<sup>12</sup>

E vero, come prosegue Goldoni, che "le persone le piú nobili, le piú gravi e le piú delicate si sono divertite egualmente"; rimane però il fatto che al contrario dei Diderot e seguaci il Goldoni non parla solo del popolino ma pure al popolino che fa parte del suo pubblico.

Per non perdermi in troppi particolari - ma anche per dare possibilità di un minimo di controllo - condurrò un esame su alcune commedie italiane e soprattutto veneziane di Goldoni, insistendo sulle grosse articolazioni dell'intreccio; farò lo stesso per le due commedie di Diderot e dopo l'esame della commedia francese di Goldoni *Le Bourru bienfaisant* cercherò di abbozzare qualche conclusione provvisoria.

#### *Introduzione o come sciogliere un'intreccio?*

In lavori precedenti<sup>13</sup> ho svolto alcune considerazioni sui sistemi di valore presenti in una narrazione. Le riflessioni valgono anche per le commedie, og almeno per la parte di essa che trascrivibile in un riassunto (narrativo). Sulla scia di Greimas/Rastier<sup>14</sup>, ma semplificando, possiamo distinguere tra valori sociali (ciò che è proibito e ciò che è permesso) e valori personali: ciò che è temuto e ciò che è desiderato.

Bisogna premettere ad ogni riflessione che anche i valori 'personali' sono in un modo o altro sociali, se per ciò si intende che sono creati nell'individuo tramite l'introyezione di valori colti nell'ambiente, tramite reazioni diverse etc. La socializzazione dell'uomo è, come fanno psicologi, psicanalisti ed altri, lunga e complicata. In questa sede basta però rimanere alla superficie: per valori personali s'intendono i valori assunti dall'individuo, astrazione fatta della loro origine.

Lo scogliamento di un intreccio può prendere diverse vie. Le ritroveremo quasi tutte. Si può cambiare l'oggetto desiderato (l'oggetto di valore):

a) di proibito in permesso (prescritto): ad es. agnizione sociale: un giovane creduto di ceto inferiore risulta di ceto superiore.

b) di permesso (prescritto) in proibito. Più raro in forma chiara. Però i giovani abbandonano ad es. in *La casa nova* la vita lussuosa.

c) di desiderato in temuto: l'oggetto amato cambia valore di positivo in negativo: Nelle novelle l'amante risulta disonesta o meno bella. O meno desiderabile se non ha dote, cf. infra

---

<sup>12</sup> ib. p.180.

<sup>13</sup> *Les Transformations du triangle érotique*. Akademisk forlag, Copenhague 1976. *Amore Virtú e Potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria..* Federico & Ardia, Napoli 1984.

<sup>14</sup> Greimas, Algirdas & Rastier, François "Le Jeu des contraintes sémiotiques". in Greimas 1970.

*Il vero amico* i Goldoni.

d) di temuto in desiderato (cf. infra Constance in *Le Fils naturel*).

e) di permesso e desiderato in proibito e temuto (ciò avviene ad es. negli scenari culturali comuni se gli amanti risultano fratello e sorella, cf. infra).

Chiamo a) e b) trasformazioni sociali, giacchè operano su valori sociali; c) e d) soggettivi, giacchè operano sui valori personali, i valori che fanno desiderare un oggetto di valore.

Tutte queste operazioni si possono teoricamente fare come cambiamenti dello stato dei personaggi oppure come un cambiamento di parere in essere (o vice versa). Sopra ho dato solo alcuni esempi. Per più particolari mi permetto di rinviare ai miei lavori citati<sup>15</sup>

Se individuamo cambiamenti di parere in essere possiamo sottodividerli in riconoscimenti (o agnizioni) sociali positivi (a) o negativi (b), e riconoscimenti personali (del sistema di valori personali) positivi (c) e negativi (d). In una commedia (a lieta fine) è evidente che le trasformazioni e riconoscimenti negativi non possono terminare la commedia, bensì eliminare qualche ostacolo.

*Il teatro di Goldoni*

Iniziamo col ricordare alcuni tratti del teatro di Molière. Per una considerazione superficiale la tensione è grande tra i valori sociali prescritti ma personalmente temuti) ed i valori personali desiderati (ma socialmente proibiti). I contrasti tra giovani e vecchi sono violenti. Gli scioglimenti sono quindi spesso alquanto problematici: se l'inganno dell'autorità sociale consiste ad esempio nell'assumere il padre nell'ordini dei medici (*Le Malade imaginaire*) o di annobilitarlo (*Le Bourgeois gentilhomme*), si noti bene che tale inganno viene collocata un poco fuori del realismo relativo di queste commedie di carattere tramite i balletti conclusivi. Infatti si è osservato che le grandi commedie di Molière stanno spesso per terminarsi in tragedia.

Ora un'altro modo di evitare la fine infelice è il riconoscimento o agnizione sociale. I due giovani che stentano a riunirsi risultano della stessa estrazione come si vede nel *l'Avare*. Però Molière adopera il riconoscimento sociale con parsimonia.

Si può dire che il teatro di Molière è abbastanza trasgressivo; ma si possono formulare forti dubbi quanto al suo carattere borghese. Infatti i borghesi servono di rado ad esempio e sono generalmente ridicolizzati. Un vizio come quello di volere annobilire è ridicolo sia nell'ottica dei nobili, sia in quella borghese e il rendere ridicoli i "petits marquis" non prende certo di mira la nobiltà entera.

Invece i 'valori personali', il matrimonio nonostante gli ostacoli, la gioia giovanile di vivere (e anche di spendere!) vengono assai lodati, e i 'valori sociali' (come la masserizia o la prudenza) non sono investiti con valori positivi. Sono piuttosto assenti, eccettuati quelli nobili di generosità e di valore.

Nel teatro di Goldoni i modi di sciogliere gli intrecci sono assai diversi. In alcune commedie i giovani amanti devono rinunciare ad un certo stile di vita (*La casa nova*) per

---

<sup>15</sup> v. nota 13.

essere salvati dalla ruina economica dallo zio Cristofolo. Quindi queste commedie a grande successo prendono in gran parte la difesa delle virtù 'sociali': prudenza, economia masserizia, ed i valori dei giovani: spensieratezza, spesa, lusso vengono negati o modificati. In *La casa nova* i giovani si convertono ai valori sociali abbandonando i valori soggettivi (cambiamnto c).

Nel capolavoro del Goldoni *I rusteghi* se è vero che i rusteghi devono ammettere un forestiero - italiano - in casa loro, è pure vero come lo nota Ortolani che la rivolta dei giovani e delle donne non va lontano<sup>16</sup> (si confronti con un Molière nei cui finali si ha spesso l'impressione che, la commedia terminata, i giovani stanno per iniziare la lieta vita).

Ora se d'un canto lo scioglimento dell'intreccio importante, non esprime però da solo i valori proposti, e in linea generale si può dire che Goldoni non riassume tutti i suoi valori nella condotta dell'intreccio. Ciò è appunto una sua efficacia - che gli permette pure di attingere tutti i ceti, e ciò rende le sue commedie assai più conflittuali del loro riassunto. Il solo fatto di avere formulato uno stato delle cose, un fatto psicologico o sociale, la 'menzione', per adoperare un concetto moderno può avere un effetto inarginabile dopo la sua enunciazione, ed è ben noto che un autore non rimane maestro dei significati proposti. Così si può notare che quando Simon, uno dei tre rusteghi; dice "Mi i m'ha mená una sera per forza a l'opera, e ho sempre dormio"<sup>17</sup> questa battuta detta a Lunardo, ma davanti ad un pubblico che è sveglio e a teatro provoca un effetto d'ironia fine ma efficace e che certo a materia a riflessione più che non un discorso generico.

Però anche negli scioglimenti si possono osservare tratti interessanti e cioè la tendenza ad adoperare la soluzione a): trasformare il desiderato e proibito in desiderato e permesso tramite un riconoscimento che lo è solo per i personaggi, non per gli spettatori, ed in ciò si controdistingue dai riconoscimenti tradizionali: i giovani si rivoltano, ma solo per scoprire che desiderano l'amante già scelto/a dall'autorità paterna, e gli spettatori sanno benissimo che non assistono ad una rivolta contro i valori ammessi, sebbene contro autorità che li incarnano in modo alquanto inadeguato (mentre in altre commedie è possibile identificarsi coi giovani rivoltatisi per vedere poi, nel scioglimento valori individuali e valori sociali conciliati). Tale è in fondo lo scioglimento nei *Rusteghi* (e la comicità aumenta proprio perchè Lunardo non si accontenta quando lo scopre, ma vuole disfare il matrimonio perchè non si è realizzato a modo suo: senza che i giovani si siano previamente visti; ciò facendo Lunardo si scarta quella stessa prudenza borghese che loda).

Lo stesso scioglimento viene adoperato in *Un curioso accidente* e nelle *Donne di Casa soa* ove è una donna che vuole fare sposare senza dote sua cognata con un giovine di cui è già innamorata, ma che scambia per un altro, opponendosi per ciò al proposto matrimonio.

Possiamo così concludere in modo parziale col notare che da Goldoni c'è una inflessione sia dei valori sociale sia dei valori personali. I conflitti non sono mai drammatici e l'amore

---

<sup>16</sup> Vol.II p.1386. Ove non indico altro cito Goldoni nell'edizione di G. Ortolani: *Tutte le Opere di C.G.* Bompiani, Verona 1935-1956, I-XIV. Per comodità indico per le commedie prima l'atto e la scena, poi il volume e la pagina.

<sup>17</sup> II,5; vol II,p.663.

non è la forza sovversiva quale siamo abituati a considerarla. Goldoni promuove la via di mezzo, via che permette di conciliare le generazioni.

Di rado Goldoni ricorre ai riconoscimenti sociali (amanti di ceti dispari che risultano pari). Però lo fece in *La Pamela*, rappresentata nel 1750, adattamento del romanzo di Richardson del 1741. Come nella commedia borghese francese<sup>18</sup> il conflitto viene risolto con la scoperta che Pamela è figlia di un nobile rebelle, nascostosi per anni. E più interessante che Goldoni, con grande calma e senza esaltazione, può instaurare una discussione, una piccola casuistica delle 'mésalliances'. Un cavaliere nobile può sposare una donna non nobile, spiega Lord Artur, l'amico dell'innamorat Lord Bonfil<sup>19</sup> - "Quando il cavaliere sia nobile, ma di poche fortune, e la donna ignobile sia molto ricca", - "Quando il cavaliere onorato ha qualche obbligazione verso la men nobile onesta", - "Quando un cavaliere privato può facilitarli la sua fortuna, sposando la figlia d'un gran ministro" - e finalmente chiede Bonfil: "Quando il cavaliere fosse acceso delle bellezze d'una giovine onesta...".

A questo caso l'amico di Bonfil, Artur risponde: Sì, lo può fare, ed abbiam vari esempi di chi l'ha fatto, ma non sarebbe prudenza il farlo" Non ci si oppongono la legge della natura né le leggi del buon costume ("perchè deve essere libero il matrimonio, e non si può vietarlo fra due persone oneste che si amano"). Già la comune opinione è ostacolo più grave, anzi il proprio decoro e arriva finalmente l'argomento decisivo: "il sangue che si tramanda ni figli", argomento probabilmente noto al pubblico veneziano, ma che nelle *Mémoires* viene sviluppato ad uso degli stranieri:

A Londres un Lord ne déroge pas à la noblesse en épousant une paysanne; à Venise un patricien qui épouse une plébéienne, prive ses enfans de la noblesse patricienne, et il perdent leurs droits à la souveraineté<sup>20</sup>

e che basta a giustificare l'azione di Lord Bonfil:

. . . il ne faut pas hasarder le sacrifice d'une postérité malheureuse sous prétexte de récompenser la vertu<sup>21</sup>

Non il pregiudizio solo, ma il suo effetto nefasto per i figli può convincere. Ma da uomo di teatro Goldoni aggiunge un'altra ragione:

. . . accordar voglio ancora, che coi principi della natura sia preferibile la virtù alla nobiltà e alla ricchezza, ma siccome devesi sul Teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata, perdoneranno a me la necessità, in cui ritrovato mi sono, di non offendere il più lodato costume.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> cf. infra.

<sup>19</sup> I,13; vol.III,p.352s.

<sup>20</sup> Vol.I:p:277.

<sup>21</sup> Vol.I:p.277.

<sup>22</sup> Vol.III:p.332.

Quando la discussione riprende<sup>23</sup>, Artur adduce altre ragioni pratiche: le donne nobili non verranno a casa di Lord Bonfil e le ignobili non saranno degne di lui. E poi:

L'amor grande, quel'amore che acceca e fa parer tutto bello, non dura molto<sup>24</sup>.

Quanto spiega il personaggio goldoniano, si faceva probabilmente anche in Francia, ma non ho trovato in testi di finzione lo sviluppo circostanziato dei valori sociali presupposti che formula Goldoni. E qui come nel *Vero amico* se forse è vero che l'autore condivide le opinioni del suo personaggio, il solo fatto di formulare una idea con precisione agisce forse di più sullo sviluppo delle mentalità che non le dichiarazioni clamorose dell'umanità astratta seguiti dal funzionamento silenzioso dei presupposti sociali come è il caso in *Le Fils naturel* e *Le Père de famille* che saranno preso in esame tra poco.

Due conclusioni si impongono rispetto al teatro francese che adopera gli stessi riconoscimenti sociali: Goldoni può discutere i valori sociali: non si impongono ciecamente, e da uomo di teatro accetta in larga misura le opinioni comuni al suo pubblico (che poi, come già accennato, fu assai più composto di quello francese).

Anche la soluzione che si propone Bonfil, una volta che ha rinunciato a sedurre l'onesta Pamela merita menzione: la vorrebbe maritare ad un altro, di ceto più basso. Goldoni non spinge l'azione all'opposizione drammatica di due sistemi di valori, dei desideri contro le leggi sociali, come si farà, benchè con la cauzione del quiproquo, nel teatro 'borghese' francese.

Ma l'interferenza tra valori personali e sociali è assai più stretta che non risulta da queste prime osservazioni. Nel 1750 fu rappresentato *Il vero amico*<sup>25</sup>. Le fonti numerose mettono sempre in scena un amico che sacrifica la donna amata all'amico. Una novità della versione di Goldoni<sup>26</sup> è che il sacrificio è più economico che non erotico. Infatti Lelio ama Rosaura, che non lo ama più. Ella ama Florindo, che credendo che il padre di lei non è ricco accetta di sposarla senza dote. È particolare importante. Lelio accetta di non poter più sposare Rosaura, siccome anche egli la crede povera, e la cede all'amico Florindo che, ricco, si può permettere di sposarla. Lelio ama Rosaura, ma la ama ricca; in forma debole siamo di fronte alle possibilità b e c riunite: Rosaura una volta povera è anche meno desiderabile che non ricca, e Goldoni lo esprime con una sincerità molto rara in opere serie.

Poi si scopre che Rosaura è ricca (il padre di lei aveva nascosto la sua fortuna). In questo momento Florindo eseguisce il vero sacrificio per l'amico:

La ragione per la quale Lelio mi cedeva Rosaura, era fondata sull'immagine della sua povertà. Adesso Rosaura è ricca, l'avarò non può negarle la dote; onde io se la sposo, non solo privo l'amico della fanciulla, ma gli tolgo una gran fortuna. Il mio amore adesso è colpevole più che mai, diventa

---

<sup>23</sup> II,2; vol III,pp.364ss.

<sup>24</sup> II,2; vol III,p.366.

<sup>25</sup> Seguo per l'essenziale il testo dell'edizione Paperini (vol. IV 1753) dato nelle note al vol. III dell'edizione di Ortolani.

<sup>26</sup> che potrebbe per questo particolare risalire ad altre fonti. Non ho esaminato i fonti indicati da Ortolani (si veda la sua introduzione alla comedia, vol. III,pp.1197ss).

interessato, ed io sono in grado di commettere un latrocinio, e di commetterlo al più caro amico ch'io abbia<sup>27</sup> (sottolineo io).

Ora una donna è sempre un'essere umano e 'sacrificarla' può porre problemi quanto al suo parere, al suo amore. La novella di Tito e Gisippe del Boccaccio<sup>28</sup> riesce abbastanza infelice appunto perchè la nuova sposa ceduta incomincia a lamentarsi. Invece nella *Disciplina clericalis*<sup>29</sup> la moglie si può cedere senza scandalo del lettore, già perchè la storiella appartiene ad un'altra cultura, ma anche perchè non si dà la parola alla moglie, e cioè la questione del suo parere non viene tematizzata.

La questione di Rosaura si solve da Goldoni con relativa facilità (benchè tale soluzione abbia causato commenti poco favorevoli nella critica francese). Florimondo, dopo sposato Beatrice, può dire alla stessa Rosaura:

Ella mi dirà, come da un momento all'altro ti sei cambiato? . . . non la burlavo, non son volubile. Si son cambiate le circostanze, onde ho dovuto cambiare ancor io. Quando era povera, Lelio la poteva sposare, ed io la prendevo per amore e per compassione. Adesso che è ricca, torna a correre il primo impegno (che deve sposare Lelio) e tutte le leggi, e del Foro e dell'onestà, vogliono che sposi Lelio, il quale non ha ceduto mai per mancanza d'amore, ma per estrema necessità". Signora Rosaura, le ho voluto un gran bene, e pure per salvar l'onestà, per non tradire un amico, ho tutto sacrificato all'idolo dell'onore. Ho sposato una giovane che merita amore, e col tempo rinoscerò il suo merito e il mio dovere<sup>30</sup>.

Poca difficoltà a conformare il desiderio personale (l'amore) alle norme sociali. Anche Rosaura accetta di prendere "marito per necessità"<sup>31</sup>. Fine poco esaltante per un moderno, è vero, ma poco conflittuale.

Arrivati a questo punto conviene pure aggiungere che l'aspetto economico che già nei ceti alti prevale sull'amore, si fa sempre più imperioso a misura che si scende la scala sociale. Una meta da raggiungere in parecchie commedie è di fare sposare una giovane povera senza dote. E certo si può spiegare tale particolare per noi così strano con la società veneziana, ma il ritornello dell'*Avare* di Molière: "sans dot" potrebbe indicare che più che differenza di società c'è differenza di scenari culturali attualizzati: nel teatro veneziano tali preoccupazioni potevano essere prese a metà sul serio, nel teatro francese no. Per la letteratura la differenza di ceti culturalmente egemonici è certo molto più importante che non la differenza di struttura sociale, se è permesso ipoteticamente fare astrazione della cultura parigina e cercare di immaginarsi i valori della pure importante borghesia provinciale francese, che deve aspettare un Balzac e, più tardi, la 'comédie de boulevard' per essere presa in conto. E lecito pensare che questa borghesia fosse assai più vicina di quella veneziana che non di quella parigina.

---

<sup>27</sup> atto III, sc.20, III:635s.

<sup>28</sup> *Decameron* X,7.

<sup>29</sup> Ed. Hilka, A. & Söderhjelm, K. in *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* t. XXXVIII n° 4. Helsingfors/Helsinki.

<sup>30</sup> V,ultima scena; Vol.III,p.1215.

<sup>31</sup> ib. p.1216.

Importante per capire il teatro goldoniano è così individuare tratti che al suo tempo piacevano e che non piacciono più. Ciò facendo capiamo presupposti di valore diversi che caratterizzano un tempo ed una cultura. Vedremo che in Francia tali presupposti, se sempre vivi, stavano per cambiare.

### *Il teatro di Diderot*

Una caratteristica del teatro borghese è la riinvenzione dell'Uomo e dell'Umanità. Quel poco di particolare che viene messo in scena è destinato ad essere superato, se non abolito, in quella bontà, in quella virtù umana che fu una delle invenzioni problematiche dell'illuminismo. Ma appunto perchè le particolarità (dei ceti, delle condizioni, delle fortune) rimangono le agnizioni sociali riappaiono (da Goldoni ce ne sono poche) e sono difficilmente giustificabili, sia in *Le Fils naturel* che in *Le Père de famille*.

In *Le Fils naturel* Diderot prese le mosse da *Il vero amico* di Goldoni. Clairville (= Lelio) ama Rosalie (= Rosaura) che subito perde l'amore che gli ricambiava. Dorval e Rosalie sono presi da un reciproco amore. Ma vedendo la disperazione dell'amico e nello stesso tempo attratto dalla virtù di Constance, che ha in più della sua omologa, Beatrice la virtù, decisiva da Diderot, alla quale 'converte' Dorval, riuscendo a farsi sposare (cambiamento d). Dorval rinuncia quindi a Rosalie e le fa rinunciare a lui e ripromettersi a Clairville. Questo sarebbe un primo intreccio, in cui il problema è l'instabilità degli sentimenti, problema su cui Diderot fa passo ritorno<sup>32</sup>. D'un canto l'intreccio torna in teodicea: Clairville, vedendosi rifiutato da Rosalie, mette in dubbio che esista un solo essere onesto che sia anche felice:

(Clairville à Dorval) "Eh bien, mon ami, ce jour n'est-il pas fatal pour la probité? et croyez-vous qu'à l'heure que je vous parle il y ait un seul homme heureux sur la terre?"<sup>33</sup>.

Il sacrificio di Dorval riguarda ben altro che lo sfortunato amico; e in forse l'ordine dell'universo.

Diderot introduce un doppio riconoscimento. Il padre di Rosalie viene creduto rovinato (non è come da Goldoni un avaro, anzi un padre buono). Ciò offre a Dorval la possibilità di sacrificare all'amico non solo l'amore per Rosalie, bensì la metà della sua fortuna. Si badi però bene che su questo punto Diderot fa ritorno alle fonti dell'intreccio: l'amore conta di più della fortuna, ma la fortuna e, vedremo, il ceto, contano sempre come da Goldoni. Sono soltanto passati da preoccupazioni principali a presupposti, ma presupposti necessari del matrimonio.

Arriva il padre di Rosalie e risulta che è sempre ricco. Questo riconoscimento rimuove l'ostacolo sociale al matrimonio tra Rosalie e Clairville (=Lelio), ma nello stesso tempo risulta

---

<sup>32</sup> Ho trattato questo argomento in Olsen, Michel (red): "Diderot: 'Ceci n'est pas un conte': analyse des transformations narratives et réflexions sur la nature probatoire du récit". *Pré-publications* 11, juli. 1974. Romansk institut. aarhus universitet, p.3-10, e

"Amour, vertu et inconstance: philosophie et structure narrative dans quelques oeuvres de Diderot". *Orbis Litterarum* 35, 1980 p. 132-147.

<sup>33</sup> III,8.

che Rosalie e Dorval sono sorella e fratello, ma di due letti: egli è figlio illegittimo (altro tema importante, ma non per l'intreccio, che lascio da parte). Quindi la rinuncia tra di loro a nome della virtù non viene messa alla prova, giacché da oggetti di valore desiderati e permessi passano l'uno per l'altra allo stato di oggetti temuti e proibiti.

Costanza e ricompensa della virtù, tali sono i valori promossi da *Le Fils naturel*. Basta dire che già non lo erano per Diderot. Nella voce *constance* dell'*Encyclopédie* ne fa la critica, e anni dopo Diderot tratta della impossibile costanza negli sentimenti d'amore<sup>34</sup>, e dopo tante riflessioni rinunciò pure a rilegare in modo univoco virtù e felicità, rimanendo però fermo partigiano della stessa virtù, concludendo: "Je mets à fonds perdu"<sup>35</sup>.

Il capovolgimento della dramaturgia non è meno importante. Lascierò i tanti monologi (che Diderot condannava teoricamente<sup>36</sup>) per soffermarmi su un altro tratto: come in *La Nouvelle Héloïse* tutti i personaggi importanti sono buoni, e nell'intreccio tale che l'ho isolato (e cioè senza riconoscimenti) la vista della infelicità di Clairville contribuisce quanto le parole di Dorval a decidere Rosalie a ridare il suo amore a Clairville. Egli esprime muto, con la pantomima la sua disperazione<sup>37</sup>.

Ma anche i quiproquo ed i riconoscimenti cambiano di carattere. Lasciamo da parte i riconoscimenti sociali. I riconoscimenti soggettivi prendono una importanza del tutto nuova. Esistono nella letteratura precedente: una donna si crede immorale e non lo è (come in *La Pamela maritata* di Goldoni). Ma questi quiproquo riguardano fatti (infedeltà etc. ), mentre da Diderot riguardano intenzioni: la falsità della posizione di Dorval che ama Rosalie, e che crede di averle dichiarato il suo amore in una lettera, la quale poi Constance (ed in seguito Clairville) credono sia indirizzata a lei<sup>38</sup> (la fraintesa si trova da Goldoni, ma con minore importanza). La rivolta di Rosalie che si crede tradita da Dorval (e che in qualche modo lo è, ma appunto Diderot lascia la virtù vincere i sentimenti concreti<sup>39</sup>).

Invece di proseguire l'esame delle difficoltà del moralismo sentimentale, è più conforme al nostro proposito vedere una possibilità scartata da Diderot, ma abbozzata nei *Entretiens*, e

---

<sup>34</sup> v. ad es. "Ceci n'est pas un conte" e "Sur l'Inconséquence du jugement public" (Madame de la Carlière) in *Ouvres*, ed. André Billy. Pléiade, Paris 1951, pp.751-796.

<sup>35</sup> Cf. "Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de \*\*\*\*" in *Oeuvres philosophiques* ed. P. Vernière. Garnier, Paris 1956, p.528.

<sup>36</sup> Cf 2° "Entretien", pp.1221ss.

<sup>37</sup> V,3.

<sup>38</sup> III,2-3.

<sup>39</sup> Ma quale virtù: Nella grande scena 3 dell'atto V i presupposti sono che un uomo non può tradire l'amico, e una donna non può tradire l'amant' (= l'amoroso). Viene ammesso, come da Goldoni che "l'ivresse passe", che i sentimenti variano (e ciò fu la scoperta catastrofica di Rosalie che apre il secondo atto). Ma anche la virtù è un sentimento, lo si vede abbastanza nelle reazioni dei due protagonisti confrontati; anche la virtù è sensualmente esaltante. Più tardi Diderot doveva superare in parte tale contraddizione, ma pagando tale passo con l'abbandono di dare fondamento fermo alla virtù su basi sia ragionevoli sia sentimentali.

cioè la fine tragica del dramma<sup>40</sup>: Rosalie parla con disprezzo a Dorval che risponde:

Je ne suis point un ami perfide, un homme sans foi; je suis Dorval; je suis un malheureux", poi: "Je vous aimais, et je vous aime encore.

Dopo di chè Rosalie può rispondergli molto logicamente:

Il m'aimait! il m'aime! Il épouse Constance. Il en a donné sa parole à son frère, et cette union se consomme aujourd'hui!. . . Allez, esprit pervers, éloignez-vous! permettez à l'innocence d'habiter un séjour d'où vous l'avez bannie. La paix et la vertu rentreront ici quand vous en sortirez. Fuyez. La honte et les remords, qui ne manquent jamais d'atteindre le méchant, vous attendent a cette porte.

Rosalie parla agli altri che si allontanano di Dorval; egli si sprofonda nella melancolia, perde la ragione, si esprime per monosillabi e quando Rosalie viene, dopo Constance, a cercare di riprendere contatto è troppo tardi: Dorval si uccide.

Tale suicidio quasi muto non si deve solo allo sbaglio sulle di lui intensioni (che viene chiarito) anzi anche alla ultima vista dell'amata Rosalie, ad una incompiensione sentimentale quanto intellettuale. Isolato, non riconosciuto nelle sue intensioni, nei suoi valori, l'individuo non trova più niente che la sua convinzione, la quale senza conferma altrui rischia di farsi pazzia. Su questo punto Diderot si trova a vicinanza dell'amico Rousseau con cui una replica significativa dello stesso *Fils naturel* doveva affrettare la rottura: "il n'y a que le méchant qui soit seul"<sup>41</sup>. Sul versante tragica del dramma lo stesso Dorval sperimenta la solitudine e l'incompiensione.

Per *Le Père de famille* ognuno può ritrovare i molteplici quiproquo e riconoscimenti morali tra padre e figlio, padre e Germeuil e figlio ed amico. L'opposizione tra padre e figlio è divenuto una tra prudenza e giovinezza appassionata, ma condividono gli stessi valori, e volendo trasgredire i limiti tra i ceti il figlio non fa se non seguire l'esempio datogli dal padre stesso. Il padre amico, il padre mediatore, nel senso di un René Girard, sostituisce il padre guardiano delle norme sociali. Interessante è il confronto tra padre e figlio, ove il padre spiega perchè la 'mésalliance'è impossibile. Sembra riprendere la discussione tra Bonfil e Artur riferita di sopra,

Un jour viendra que vous sentirez toute la valeur des sacrifices que vous lui aures faits. Vous vous trouverez seul avec elle, sans état, sans fortune, sans considération; l'ennui et le chagrin vous saisisront. Vous la haïrez, vous l'accablerez de reproches; sa patience et sa douceur achèveront de vous aigrir; vous la haïrez davantage; vous haïrez les enfants qu'elle vous aura donnés, et vous la ferez mourir de douleur<sup>42</sup>

ma il padre da Diderot pensa soprattutto al risultato soggettivo, alle relazioni intime tra marito e moglie.

Ma sempre il conflitto viene sciolto tramite un riconoscimento sociale: la giovane risulta parente dello zio. D'altro canto Diderot ha introdotto un vero cattivo, un 'méchant',

---

<sup>40</sup> 3° "Entretien", p. 1249ss.

<sup>41</sup> IV,3.

<sup>42</sup> II,6; p.90.

raddoppiando così l'autorità paterna.

### *Come Goldoni capì il teatro francese*

Nel 1771 Goldoni fece rappresentare *Le Bourru bienfaisant* a Parigi. Fu un gran successo e può aiutarci a concludere vedere come Goldoni si adatta al teatro sentimentale ormai impostosi. La figura del burbero benefico è una vera macchina a produrre fraintese e quiproquo. Questo zio sa che la sorella del nipote non potrebbe avere dote (il problema già noto delle commedie veneziane). Le chiede se è innamorata: lo è, ma prova soggezione, e lo zio non le lascia tempo per spiegarsi; la crede libera e trova un vecchio amico, che accetta di sposarla se anche ella accetta. L'amico si sbaglia pure, e quando se ne accorge e rinuncia al matrimonio lo zio si crede tradito nonchè dalla nipote, dall'amico che (nuova fraintesa) potrebbe esitare a entrare in una famiglia che ha un membro economicamente e socialmente rovinato.

Ciò collega ad un intreccio attinto per l'essenziale da *La casa nova* e che viene rinterpretato alla nuova moda sentimentale. La moglie per cui il marito si è rovinato non sa nulla delle difficoltà del marito, e la sua fraintesa, la sua buona fece, viene mostrata (contrariamente a *La casa nova*) in una scena tra marito e moglie<sup>43</sup>. Quando interviene implorando il vecchio di aiuto, il suo intervento manca quel poco di calcolo che si trova in *La casa nova*<sup>44</sup>. I patti imposti dallo zio ai giovani spreconi e che costituiscono in *La casa nova* la vittoria dei vecchi modi di vivere sulle maniere importate sono nel *Bourru* assenti. L'abbandono dei valori soggettivi dei giovani è assai meno esplicito.

La collocazione sociale è assai astratta, più astratta di quella di Diderot, ma come da lui la spesa prevale sul lavoro e sull'acquisto (contrariamente alle commedie veneziane)- E quindi altrettanto chiaro che Goldoni non poteva continuare a lungo la sua produzione in Francia. Vecchiaia e disagi (perdita della vista di un occhio) forse spiegano qualcosa, ma a Goldoni mancava soprattutto il suo mondo, l'Italia e Venezia. Egli era radicato in una società i cui ceti conosceva quasi tutti e di cui non si può staccare il suo teatro.

Goldoni però a scritto un'ottima commedia, che si potrebbe ancora recitare. Se alla lettura riesce per un moderno alquanto fastidiosa, i tanti cambiamenti causati dalle innumerevoli fraintese e dai loro scoglimenti potrebbero produrre alla recita un ritmo, un'effetto non dissimile a quello che produsse anni fa il teatro dell'assurdo (ad esempio *Conversation-sinfonietta* di Tardieu). Goldoni aveva istintivamente colto tutte le impossibilità della drammaturgia ed invece di volere protestare e riformare (si trovava per di più all'estero) si fece più sentimentale dei sentimentali).

Goldoni aveva capito il sistema della drammaturgia sentimentale. Riuscì a fare una commedia nel nuovo stile, ben costruita e senza cattiveria, senza cattive intenzioni (che si risolvono tutte in apparenze causate da fraintese). Mi pare altrettanto chiaro che tale successo

---

<sup>43</sup> I,16.

<sup>44</sup> Cecilia, omologa della moglie, nota l'effetto su sior Cristofolo mentre gli parla; si dice a se stessa, sottovoce: ""El ma dà del vu, xe bon segno"(III,13, vol.VII,p.915). Niente di simile nel *Bourru*.

non si poteva continuare senza collegamenti più profondi con la società ambiente.

Quando Goldoni si fa francese perde però i contenuti sociali. Se ha colto un aspetto importante del teatro francese: i buoni sentimenti, il sentimentalismo, abbandona la collocazione concreta in un ambiente preciso, collocazione di cui era maestro nel suo teatro italiano. Forse perché aveva capito istintivamente il teatro francese, che pure credendo realizzare la messa in scena di 'les conditions' si avviava altrettanto verso una fondamentale astrazione umanitaria.

### *La borghesia francese; classe unitaria?*

Terminiamo quest'indagine con alcune considerazioni sociologiche. Che cosa fu la borghesia francese del '700? Secondo l'ottica tradizionale la classe borghese avrebbe sostituito la nobiltà come classe dirigente, e ciò sarebbe avvenuto in Francia durante la Rivoluzione francese. Questa sarebbe stata preceduta da un periodo abbastanza esteso durante il quale si sarebbe svolta una lotta di classe tra nobiltà (o feodalismo) e borghesia. Questa ottica non prende inizio col marxismo, anzi con gli storici borghesi del inizio del '800: Prosper de Barante, François Mignet, François Guizot, Augustin Thierry: questi autori che devono giustificare la Rivoluzione francese, senza approvare gli eccessi della 'Terreur', si prevalgono della necessità storica, descrivendo la storia di Francia come una lunga lotta tra comuni e feodalità. Venne il marxismo che nella lotta delle classi introdusse un nuovo protagonista, il proletariato, del quale possiamo fare astrazione in ciò che segue, e diede nuova base a tale teoria: l'antagonismo tra lo sviluppo dei mezzi di produzione e la forma che prende il potere. conviene pure segnalare che il Marx maturo studiò poco la storia francese del '700 (per lo sviluppo economico si attenne soprattutto a l'Inghilterra).

Il *Quatre-vingt-neuf* di Henri François Lefebvre<sup>45</sup> del 1939 stabilì tra gli studiosi di storia un consenso durato in Inghilterra fino agli anni '50 ed in Francia quasi venti anni di più. Il consenso fu scosso, poi del tutto rovinato da storici inglesi in un dibattito appassionante che, al mio parere, coinvolge pure un cambiamento di paradigma di ricerca. Il lettore curioso troverà da William Doyle una rassegna appassionante<sup>46</sup>. Più tardi molti altri aspetti del dogma della rivoluzione sono stati messi in forse da François Furet e la sua scuola che ha monopolizzato tra gli studiosi di storia la maggior parte della celebrazione del bicentenario. In questa sede bastino pochi accenni: La Francia sperimentò nel 1789 una rivoluzione politica ma non una rivoluzione economica (una tale rivoluzione si fece aspettare fino agli anni 1840<sup>47</sup>). La vita intellettuale degli anni precedenti la Rivoluzione francese non furono dominati da una lotta tra borghesia e nobiltà: gli antagonismi dentro questi due classi erano più importanti che la loro opposizione e fu la rivoluzione che creò in pochi anni questa

---

<sup>45</sup> Georges Lefebvre: *Quatre-vingt-neuf*. Paris 1939.

<sup>46</sup> v. nota 5.

<sup>47</sup> Roger Price: *The Economic Modernization of France (1730-1780)*. London 1975. Michel Morineau: *Les Faux-Semblants 'un démarrage économique. Agriculture et démographie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cahiers des Annales 30* Paris 1970, e Doyle pp. 51ss.

opposizione<sup>48</sup>. L'illuminismo non voleva, come si sa, travolgere la società, verso 1770 aveva vinto la partita<sup>49</sup>, e se fu considerato movimento spirituale sovversivo. tale fatto successe dopo 1789 perchè i ceti dirigenti, lasciatisi trascinare dagli avvenimenti (soprattutto l'opposizione, poi la destituzione di Luigi XVI) si videro nella necessità di dare fondamenti nuovi ad una società la cui istituzioni intendevano pochi anni prima riformare<sup>50</sup>. E in questa sede conta soprattutto che la borghesia aveva gli stessi ideali della nobiltà<sup>51</sup> e che si era formata un ceto assai limitato rispetto agli effettivi totali della nobiltà e della borghesia, comprendente nobili e borghesi illuminati, sostenitori delle correnti dei 'philosophes'<sup>52</sup> e quindi anche del nuovo teatro.

Vorrei aggiungere un ultimo fatto assai noto: quando la borghesia prende il potere sotto diversi regimi (1789-1815) non sono certo le idee dell'illuminismo che trionfano: la donna nel codice Napoleone (che fu preparato fin dai primi degli anni '90) perde molti diritti, e viene rinforzato più che mai il potere del padre e del marito; vince il moralismo, un'inizio di puritanismo; e la donna, partecipe sotto 'l'Ancien Régime' dei dibattiti, benchè solo in ceti molto ristretti: (la corte, i salotti illuministi), viene rispinta alle cure domestiche, cui attendeva già nella cultura borghese (tale è anche lo specchio che la letteratura rivoluzionaria di lei propone).

Si può dunque provvisoriamente concludere che sembra inutile *spiegare* il teatro borghese come espressione di una lotta di classi. Questo teatro esprime sì, la critica dei pregiudizi e la fiducia tutta relativa nel nuovo soggetto autonomo umano si splendidamente formulata con l'imperativo categorico di Kant<sup>53</sup>, ma la sua elaborazione fu l'opera di un ceto misto di illuministi. Che poi Diderot sia stato di estrazione borghese importa meno del fatto che il pubblico dei teatri doveva essere abbastanza ricco, e che tra i ricchi i nobili tenevano ancora i primi posti.

E senza volere, ripeto, proporre un cambiamento terminologico, mi pare che il termine di teatro borghese non sia felice per il teatro che proponeva e esemplificava Diderot. Se la borghesia non esisteva con coscienza di classe, se era divisa in tanti gruppi con interessi diversi o opposti, se invece la classe dei 'notables' costituiva un gruppo con una ideologia relativamente omogenea e con interessi creduti tale (la Rivoluzione sarebbe presto venuta a spezzare tal fragile unità), mi pare assurdo di parlare di 'teatro borghese', mentre nel caso di

---

<sup>48</sup> Doyle pp. 168 ss, 181 ss.

<sup>49</sup> Robert Darnton: "The High Enlightenment and the Low Life of Literature in Pre-Revolutionary France. *Past and Present* 51, 1971. & in D. Johnson: *French Society and the Revolution*. Cambridge 1976, pp.53-87.

<sup>50</sup> Doyle p. 116.

<sup>51</sup> Doyle p. 174.

<sup>52</sup> Doyle p.169s.

<sup>53</sup> che però era tedesco, ed in Germania il teatro borghese fu tragico!

Goldoni potrebbe essere un termine giusto (teatro trattando di e scritto per tutti i ceti borghesi (ma anche altri ceti certo). Ma nell'impossibilità di cambiare la terminologia si può almeno cercare di capirla. Spero che queste considerazioni possano servire a tale scopo.