

## STRUTTURA DELLA COMMEDIA E SENSO DEL REALE NEL TEATRO DI GOLDONI

### 1. Collocazione della 'poetica immanente' nella più recente critica goldoniana.

La bicentenaria interpretazione dell'opera di Goldoni, vista nel complesso del suo svolgimento, si è mossa tra due posizioni estreme. Da una parte, il Goldoni *peintre de genre* verista, chiaramente orientato alla critica sociale e in parte persino a quella ideologico-rivoluzionaria<sup>1</sup>; dall'altra, il teorico artisticamente interessato ad un '*théâtre pur*'<sup>2</sup>. Alcuni aspetti essenziali di questa doppia immagine di Goldoni, efficace ancora oggi, in fondo si trovano già nei *Mémoires* scritti da Goldoni a Parigi alla fine della sua vita: l'immagine umanitaria del mondo, volta all'armonia borghese, di 'papà Goldoni' (come lo si chiama in Italia con affetto fin dal secolo scorso); la serena visione di una Venezia carnevalesca e gioiosa, posseduta soprattutto dalla musica e dal teatro; infine una coerente volontà riformatrice di fronte al decadimento del teatro nazionale italiano, la commedia dell'arte, volontà che si sviluppa in lui già a partire dalla tenera infanzia.

La critica più recente ha inteso in prevalenza queste premesse, volgendosi in modo più o meno esplicito al biografismo, come occasione per riconoscere al Goldoni, nel suo significativo rapporto con lo sviluppo di un teatro moderno, tre importanti funzioni: 1) quella del 'realista' *ante litteram* che, da veneziano entusiasta, avrebbe aperto il teatro al popolo, al 'piccolo

---

<sup>1</sup> L'impulso decisivo per un Goldoni 'propagandistico' lo diede il critico letterario sovietico A. K. Givelegov con la sua ricerca *C. Goldoni e le sue commedie*, « Rassegna sovietica » IV/9 (1953), pp. 9-32, traduzione di una introduzione ad una antologia goldoniana pubblicata in Russia nel 1949; questo saggio introduttivo si basa a sua volta su una ricerca del 1933. Su questo dettagliatamente in Walter Binni, « La Rassegna della letteratura italiana », 1 (1954), pp. 149-151.

<sup>2</sup> Su questo soprattutto Edmondo Rho, *La missione teatrale di C. Goldoni*, Bari 1936, la cui tesi della musicalità e « coralità » delle commedie goldoniane ha fortemente influenzato la critica formalistica in Italia. Importanti impulsi vennero dalla regia teatrale verso la fine del secolo, per esempio dalle più o meno leggendarie regie di Stanislavskij, Tairov in Russia, Pitoëff a Parigi, Max Reinhardt a Vienna e infine Giorgio Strehler.

mondo' veneziano<sup>3</sup>; 2) quella dell'illuminista che, con la sua visione del mondo ottimistica e progressista<sup>4</sup>, avrebbe scosso sin nei suoi fondamenti la nobiltà decadente e propagato nuove e più sane virtù borghesi<sup>5</sup>; infine 3) quella del teorico del teatro che avrebbe innestato i pregi dell'improvvisazione, secondo il modello italiano affermatosi nell'intera Europa, sulla sua propria concezione di un dramma naturale, in stretta relazione col reale, basata sulle tendenze della poetica francese (Père Rapin, Molière)<sup>6</sup>.

Per il momento resta indeciso se l'eccesso di biografismo delle premesse si accordi con tali valutazioni. Goldoni, generalmente considerato cittadino bellicoso e riformatore sociale, ha respirato — in modo del tutto reazionario, si potrebbe obiettare alla critica ideologica — in Italia e in Francia l'aria della vita aristocratica e cortigiana fino alla fine per inclinazione personale (si leggano in proposito le sue lettere e prefazioni). Illuminista fiducioso si lasciò trascinare dalle difficoltà e dalle resistenze incontrate nella rassegnazione e nell'esilio. Infine, anche della linea riformatrice che egli, volgendosi al suo passato, ritiene di aver rigorosamente seguito, non resta molto, se si tiene conto che nella sua voluminosa produzione teatrale non avrebbe fatto che seguire all'incirca tutte le correnti in voga all'estero. Inoltre sono anche proprio considerazioni di questo genere che hanno finito per dare al Goldoni drammaturgo un'impronta di banalità<sup>7</sup>. Banalità tanto in riferimento alla resa poetica, quanto in riferimento alla ricezione critica. Del primo è responsabile in parte lo stesso Goldoni, avendo fatto dell'osservazione delle cose quotidiane, della ricerca giornalistica di espressioni e comportamenti comuni nella

---

<sup>3</sup> La base per questa versione «realistica» è stata preparata dall'estetica romantica; A. W. Schlegel e il ginevrino Simonde de Sismondi hanno fondato su questo il loro giudizio negativo sul veneziano. Questa riflessione è stata ripresa nel XIX secolo in modo nuovo e fatta rivivere dalla corrente del realismo europeo; biografi goldoniani come William D. Howells, Monnier, Chatfield-Taylor hanno tentato ancora all'inizio del nostro secolo di portare la vita e le opere di Goldoni con riflessioni di questo genere verso una linea unitaria.

<sup>4</sup> Particolarmente W. Binni (*La misura umana di Goldoni*, «La Rassegna della Lett. It.», 1961, pp. 258-269) ha visto «valori medi fondamentali della civiltà illuministica» personificati in Goldoni e nelle sue commedie.

<sup>5</sup> Mario Baratto, *'Mondo' e 'teatro' nella poetica del Goldoni*, Venezia 1957.

<sup>6</sup> I lavori sui rapporti di Goldoni con Molière e la poetica francese del dramma da una parte e con la commedia dell'arte dall'altra sono moltissimi; tutte le maggiori monografie goldoniane toccano questo tema come uno degli aspetti più costanti dell'intera critica goldoniana.

<sup>7</sup> Il confronto con la commedia 'seria' di Molière o di Diderot, proposto quasi sempre a svantaggio di Goldoni, è un segno evidente di questa condizione.

vita quotidiana di Venezia un elemento costitutivo dell'effetto poetico<sup>8</sup>. Il secondo è una conseguenza del primo, e deriva dal comodo affidamento della critica all'inopportuna mescolanza goldoniana di poetica e mestiere letterario<sup>9</sup>.

Ma per giungere ad un'analisi poetologica del teatro goldoniano queste indicazioni devono venire integrate. Come ogni fatto d'arte, la commedia goldoniana è in grado di essere coscienza della realtà, il che non significa riproduzione della realtà, ma « costruzione » della realtà (poesia nell'accezione aristotelica di « poiesis »), grazie alla capacità dell'arte di scomporre e organizzare. E infatti molti nuovi lavori su Goldoni si sono occupati di questa struttura interna della commedia goldoniana e delle sue occasioni esteriori. Molti dei risultati così raggiunti sono ormai indispensabili per il dibattito su Goldoni e in gran parte anche scontati: i contributi di E. Rho (1936) sulla polifonia musicale nelle commedie di Goldoni come dischiudersi pluralistico della realtà della vita (ciò che E. Rho chiama la « missione teatrale » di Goldoni); le ricerche di Manlio Dazzi (1957) sulla « poetica sociale » di Goldoni come anche quelle di Mario Baratto (1957) sul « mercante » veneziano quale elemento stabilizzatore in un mondo la cui decomposizione sociale diventa avvertibile in tutti i personaggi del teatro contemporaneo. Ciò che tuttavia è ancora in larga misura carente in questa discussione, è una giustificazione, adeguata alla struttura della commedia come genere, di questi aspetti tratti da zone eterogenee della vita e dell'arte<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Nella sua « Lettera dell'autore al Bettinelli » che egli utilizzò come prefazione alla *Putta onorata*, Goldoni definì i personaggi della sua commedia « imitati con tanta attenzione che più volte mi posi a ascoltarli quando quistionavano, sollazzavansi e altre funzioni facevano, per poterli ricopiare nella mia commedia naturalmente ».

<sup>9</sup> Già il suo contemporaneo e collega Carlo Gozzi, molto critico nei suoi confronti, si meravigliava nelle sue *Memorie inutili* dell'incredibile capacità di Goldoni di ritrarre la vita quotidiana, « tutti i dialoghi in dialetto veneziano che ricopiava con immensa fatica manuale nelle famiglie del basso popolo, nelle taverne, nelle biscaccie, ne' tragitti, ne' caffè, nelle casipole a pian terreno, e ne' più nascosti vicoli di Venezia » (I/cap. 34, p. 214).

<sup>10</sup> Eugenio Levi (*Goldoni e la commedia di carattere*, « Rivista di studi teatrali » I/2, 1952, pp. 99-115) con le sue formulazioni di « eroe allo specchio », di « disincanto... degli eroi goldoniani », ha cominciato in modo notevole a vedere il carattere della commedia goldoniana in uno stretto rapporto con una coscienza della realtà, specifica e legata all'epoca. Ernst Merian-Genast (1952) e Ulrich Leo (1958) hanno nell'ambito della ricerca goldoniana in Germania messo in evidenza il tratto caratteristico della commedia, limitandosi tuttavia ad evidenziare più la caratterizzazione comica dei personaggi, che non il contrassegno strutturale dell'azione 'comica'.

Per assolvere questo compito ho cercato nel presente studio di comprendere la struttura di gioco scenico (« Spielstruktur ») caratteristica della commedia goldoniana<sup>11</sup>, come espressione della sua coscienza della realtà. In accordo con ciò l'ipotesi di partenza sarà che una delle condizioni essenziali dell'arte moderna consiste nella sua capacità di autoriflessione. Di qui la mia intenzione di vedere anche l'opera di Goldoni come poesia poetologica. Con il procedimento critico di un'analisi di 'poetica immanente' vorrei cercare di dare ad una delle strutture tipiche del teatro goldoniano — gli svolgimenti, le circostanze, le conseguenze di una trama teatrale innalzata a tema teatrale — un senso realistico e di interpretarla come comprensione della realtà. Per evitare malintesi, devo aggiungere che questo procedimento non riguarda solamente le opere teatrali programmatiche di Goldoni (per esempio il *Teatro comico*) o l'acclamato 'teatro nel teatro' che a volte compare in Goldoni e in genere è rivolto contro la prassi teatrale convenzionale<sup>12</sup>. Piuttosto si devono utilizzare in tutta una serie di commedie, ai fini dell'analisi, tanto le tipiche formule risolutive di un alleggerimento attraverso il gioco scenico, quanto le forme di una regia teatrale da parte d'alcuni personaggi, come anche la disarmonia dell'accadere in un mondo teatrale, caratterizzato dalle più estreme pressioni e contropressioni, tenuto in equilibrio dalle azioni di gioco scenico.

Per precisare ulteriormente questa parte del progetto deve venir qui riprodotto il modello di pensiero che ha condotto al teatro il drammaturgo nella sua funzione strutturante delle azioni, dei dialoghi e dei rapporti tra i personaggi; un modello dell'espressione poetica, attivo nelle commedie di Goldoni, il quale evidentemente non ne dà esplicita notizia e neanche avrebbe saputo come farlo, visto che esso appartiene alla coscienza 'strutturante' propria di tutta l'arte e non alla coscienza discorsiva del dibattito teorico. E tuttavia anche questo modello non formulato viene a far parte della complessiva riflessione poetologica di Goldoni, di una riflessione però che si completa proprio solo restando immanente all'opera, con leggi sue proprie

---

<sup>11</sup> Fino a un certo grado intendo seguire metodicamente le indicazioni che Roland Barthes ha attribuito negli anni sessanta a Racine intorno alla struttura della tragedia, senza in nessun modo fare mie, con questo, tutte le sue premesse di ordine psicologico, antropologico ed etnologico.

<sup>12</sup> Altre volte ho rintracciato un caso di questo genere nella *Locandiera*; si veda dell'Autore Goldoni und Molière. *Zur Werwirklichkeit einer dramatischen Poetik*, in « Beiträge zur Vergleichenden Literaturgeschichte, Festschrift für Kurt Wais », Tübingen 1972, pp. 89-106.

e con un suo modo particolare di manifestarsi. La visione goldoniana di un 'teatro spirituale' dovrebbe collocarsi in un ambito più ampio, che comunque esula dai compiti del presente lavoro, come momento di contrasto decisivo nei riguardi del problema del realismo emerso nel corso del secolo XVIII. Ci si potrebbe chiedere di quanto la soluzione proposta da Goldoni del rapporto tra letteratura e realtà nell'arte a lui contemporanea, si differenzi da altre tendenze dell'epoca, ad esempio dalla risoluzione di Carlo Gozzi per una finzione totale con tutte le conseguenze implicite a livello estetico<sup>13</sup>, o dall'identità di vita e arte presente in Diderot, basata sulla naturalezza e sul sentimento, identità che finì per condurre con l'avvento del naturalismo in Europa, ad un falso realismo<sup>14</sup>, incapace di generare soluzioni proprie per i problemi effettivi del teatro. La proposta 'poetologica' di Goldoni per quanto riguarda il problema del realismo mi pare al confronto più densa di futuro e tale da spingere in una direzione che ha poi portato alla modernità di Pirandello.

Sin dall'inizio gli sforzi artistici di Goldoni si erano indirizzati verso un'organizzazione diversa dell'istituzione 'teatro', più vicina alla realtà, più realistica, e questo tanto sul piano dell'opera, quanto su quello del pubblico. Il primo compito doveva trovare la sua soluzione nel mutamento del materiale della commedia, dello stile, della tecnica e dei personaggi, il secondo nell'affinamento del gusto del pubblico e nel suo distacco dall'eredità di una rozza pratica teatrale. Ma proprio qui Goldoni finì in evidente contraddizione con quella legittimazione dei suoi sforzi riformistici che da sempre aveva sollecitato: con la convinzione cioè di essere stato mosso a questa impresa solamente da certe espressioni del gusto degli spettatori<sup>15</sup>. Di qui l'esigenza avvertita da Goldoni di un adattamento a volte persino servile al « gusto del Paese nel quale dovean recitarsi le mie Commedie » e ai « correnti costumi ».

---

<sup>13</sup> Su ciò non dà notizia neanche la recente monografia su Gozzi di H. Feldmann (*Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Colonia-Vienna 1971).

<sup>14</sup> Per questo le stimolanti indicazioni di H. Dieckmann (*Diderot und Goldoni*, Colonia 1971) e H. R. Jauß (*Diderots Paradox über das Schauspiel*, « GRM » 42, 1961, pp. 380-413).

<sup>15</sup> Cfr. « L'autore a chi legge », che è la prefazione all'edizione Bettinelli del 1750; riproposto come prefazione al primo volume dell'edizione del Pasquali, Venezia 1761; cit. dall'edizione critica a cura di G. Ortolani, *Tutte le opere*, in 14 volumi, Milano 1935-1956, I, pp. 761-774.

La ricezione critica presso i contemporanei avvertì questa intima contraddizione, tanto da far dipendere il successo di Goldoni presso il pubblico dalla appariscente mancanza di una sua propria ispirazione poetica<sup>16</sup> e tuttavia fu messo in evidenza per esempio l'effetto della trasformazione dei personaggi tradizionali sull'ordine sociale stabilito<sup>17</sup>. Questa contraddizione, spiegabile sulla base della situazione teatrale già più volte descritta, dev'essere rilevata sulla scorta della letteratura critica dell'epoca, ma soprattutto si deve tentare la sua analisi alla luce delle di volta in volta differenti applicazioni della commedia goldoniana riguardo ad elementi funzionali. Mi riprometto di trarre da tutto questo un ampio ventaglio dei mezzi 'realistici' rilevanti per l'epoca e degli effetti 'realistici', che si orientano anch'essi verso il resto degli sforzi drammaturgici del tempo. Ma è sullo sfondo di questa comprensione tradizionale del realismo (che anche Goldoni riproduce nelle sue formulazioni teoriche) che diventa possibile indagare sul fenomeno di un 'realismo poetologico' (come io lo definisco), con la quale definizione non intendo la tematizzazione della vita quotidiana, bensì quella dell'orizzonte d'esperienza che tocca lo spettatore in quanto spettatore: palcoscenico, teatro, gioco. Infatti quel che è 'realistico' nel senso comune del termine in Goldoni, non è che la cornice, l'accessorio, cioè l'andare e il venire, l'agire e il muoversi, le corse in gondola, le gite, la lingua, ma non la sostanza poetica. 'Reale' è nella concezione goldoniana della commedia piuttosto la relazione tra palcoscenico e spettatore; perciò egli non tematizzò come Diderot il complesso della natura, ma l'azione scenica, il teatro. Goldoni mette in scena una realtà che tocca lo spettatore in quanto osservatore e non in quanto cittadino, « père de famille » (Diderot), uomo politico e così via. In questo senso non è nemmeno necessario far ricorso per il suo teatro all'idea, sempre aporetica in ultima analisi, dell'identità di realtà scenica e realtà vissuta, come invece ha fatto Diderot per il suo teatro.

<sup>16</sup> Carlo Gozzi sul criterio del successo di pubblico: « quanto più (una opera) s'accosta all'ottimo, meno piace all'universale » (*Ragionamento ingenuo*, in « Opere », Rizzoli, p. 1038); i successi di Goldoni deriverebbero dal loro semplice carattere di svago, non avrebbero altro scopo « che quello dell'intrattenere » (*Il teatro comico all'Osteria*, nelle « Opere » ed. Zanardi, XV, p. 223).

<sup>17</sup> Lo stesso Gozzi rimprovera a Goldoni quanto segue: « Nelle sue produzioni sceniche egli aveva frequentemente addossati le truffe, le barerie e il ridicolo a' suoi personaggi nobili, e le azioni eroiche, serie e generose a' suoi personaggi della plebe »; così egli darebbe al pubblico un « mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione » (*Memorie inutili*, a cura di G. Prezzolini, 2 voll., Bari 1934, I, p. 214).

## 2. Il carattere conoscitivo della goldoniana 'vera poesia'.

Voler vedere un poeta attraverso costruzioni di pensiero (comunque esse siano) provoca spesso nel lettore il sospetto dell'eccesso interpretativo. E questo non solamente dopo lo sviluppo di una poetica romantica, in cui tutto ciò che è pensiero e costruzione si contrappone a ciò che è poetico, ma innanzi tutto anche nei confronti di quei poeti che hanno attribuito a se stessi il gesto della creazione inconscia e geniale, estranea al pensiero e persino frivola. Goldoni appartiene a questa specie: il 'farceur' (come lo si vedeva in Francia), il poeta del rococò che non farebbe che trastullarsi con la poesia e la realtà, che ghermisce i materiali e i temi come di passaggio e li traduce con insospettata rapidità e incredibile abilità in gioco scenico, musicale e danzante. Così ha voluto descriversi e tramandarsi lo stesso Goldoni.

Goldoni è però un poeta. Come tale egli non ha semplicemente a fare 'con la vita', con gli stati d'animo, col mondo circostante, egli deve piuttosto fare i conti con il linguaggio, con sequenze discorsive e visive formalizzate. Su ciò dovette concentrarsi la presenza morale e spirituale di Goldoni finché durò la sua attività creativa. Questo linguaggio poeticamente formalizzato è un modo della conoscenza, di una conoscenza concretizzata e divenuta forma; l'oggetto più importante di quel linguaggio nel processo di costruzione e creazione linguistico-formale è il conoscere stesso. Diviene difficile staccarsi dallo schema di un 'messaggio umano' che ogni poeta annuncerebbe. Eppure i poeti lavorano di fatto a un 'messaggio linguistico', a un 'compito poetico' (nel senso originario del 'fare'). Tutto quel che gli uomini fanno, pensano, si immaginano, scompongono e compongono nello spirito, tutto ciò che quindi apre alla comprensione della realtà, gli artisti sono in grado di portarlo ad oggettività concreta, tangibile, materiale (i poeti all'oggettività materiale della lingua). Il comprendere diviene visibile ed osservabile, struttura che sola consente il mediarsi dell'esistenza nell' 'umano', nel 'reale'. La vita è qui qualcosa di 'compreso', 'vita ermeneutica'. Non a caso Aristotele si era reso conto che la poesia « è più filosofica e significativa della storiografia »<sup>18</sup>, vale a dire della descrizione fedele ai fatti della realtà, poiché essa contiene come suo oggetto il potenziale, il progetto preliminare, la dinamica intellettuale dello spirito creativo. Così non dovrebbe affatto sorprendere se Goldoni, dedicatosi per tutta la vita all'attività poetica (e non a quella di storico), si dichiara « innamorato della 'poetica Filosofia' »; e alla questione di quale fosse la 'Filosofia' che praticava, emerge subito come risposta la differenzia-

<sup>18</sup> Cap. 9 della *Poetica*.

zione tra « bassa Poesia », riconoscibile unicamente per l'uso del verso, e « vera 'Poesia' », dalla quale solamente nasce attività filosofica, in quel produrre cioè che comprende in anticipo, che modella, che propone, « che consiste nell'immaginare, nell'inventare e nel vestire le favole di allegorie, di metafore e di misteri »<sup>19</sup>. E accostandosi alla concezione poetica degli antichi egli vede la consistenza della vera poesia in « quella elevazione di pensieri, chiamata da Orazio: 'quid divinum' » (p. 632-3).

Nonostante queste asserzioni estremamente esplicite sull'argomento, non è facile comprenderlo come 'poietes', comprendere la sua poesia come 'poietikos'. La cornice familiare di Venezia, l'atmosfera quotidiana, il carattere del poeta e il tono di vita gioioso visto retrospettivamente nei *Mémoires*, tutto ciò ha contribuito al fraintendimento del teatro goldoniano come 'messaggio umano' e dello stesso Goldoni *peintre de genre* di Venezia e dei semplici, come poeta dell' 'umano' *par excellence*. In realtà l'interesse di Goldoni per le cose umane non è mai stato il suo interesse primario, benché egli descriva in alcuni dei suoi scritti il mondo a lui contemporaneo, gli usi e i costumi in esso dominanti in modo molto accorato, impegnato e brillante. Dietro questo interesse c'è sempre stata in effetti un'istanza centralissima: la passione per l'espressione drammatica, per un'esistenza teatrale. « Mondo » e « teatro » non coincidono nel senso dell'interpretazione veristica e programmaticamente critico-sociale, nel senso cioè di un farsi mondo del teatro tramite l'assunzione di dati di fatto contemporanei e socialmente rilevanti<sup>20</sup>. È rilevabile al contrario che il « mondo » nel sistema goldoniano è diventato « teatro » senza residui biografici o nazionali.

Questo appare già in modo davvero chiaro nel suo interesse per il pubblico. Nei suoi scritti biografici e programmatici Goldoni si è confrontato spesso col tema dell'evoluzione del gusto teatrale e dell'efficacia dei suoi mezzi. L'imprevedibilità del pubblico era stata per lui un'esperienza ben determinata, avendo spesso visto naufragare lavori molto promettenti e sommersi di applausi lavori meno importanti. Questa esperienza gli insegnò senza dubbio, « a regolare talvolta il mio gusto su quello dell'universale », intendendo con ciò « il gusto particolare della nostra Nazione, per cui precisa-

<sup>19</sup> Nelle « Prefazioni » dell'edizione Pasquali (1761-1778), vol. IV; cit. dall'ed. Ortolani, vol. I, p. 632 e sgg.

<sup>20</sup> Secondo la formulazione di M. Baratto (*Sur Goldoni*, Paris, 1971): « Son théâtre se veut donc transcription du 'contemporain', et d'un contemporain 'national' » (p. 29); « Goldoni découvre avant tout que le 'Monde' était devenu plus 'théâtrable' que le 'Théâtre', que le spectacle vivant surpassait le spectacle inventé et déjà cristallisé dans les formes figées » (p. 39).

mente io debbo scrivere, diverso in ben molte cose da quello dell'altre »<sup>21</sup>.

Questa divergenza di gusto appare in lui del tutto orientata verso il presente, tanto che egli, dopo alcuni successi con le commedie di Momolo, ritenne assolutamente sicuro un miglioramento complessivo del genere se per l'avvenire ci si fosse mossi, oltre che verso determinati accorgimenti drammatici nuovi, verso una produzione adeguata al « gusto del Paese nel quale dovean recitarsi le mie Commedie » (p. 768). È così che gli sfugge completamente la possibilità di avere un seguito e una diffusione. L'adattamento incondizionato, persino schiavistico, al gusto del pubblico sembrò esser diventato per Goldoni la legge suprema. Di qui nasce l'impressione che il suo insegnamento circa la possibilità di poter influire sul gusto, rivolto a quei critici, a quei teorici e a quei colleghi che pretendevano e credevano di rappresentare e di articolare a partire da un loro personale punto di vista un particolare gusto proprio dell'epoca, sia in connessione col suo convincimento di poter cogliere di volta in volta nel pubblico un'illimitata attività estetica; è per questo che Goldoni, consapevole dell'antistoricità del tentativo d'imporre un gusto al pubblico, conclude dicendo che « convien lasciar padrone il Popolo » (p. 770)<sup>22</sup>.

Qui Goldoni entra in una pregnante contraddizione con se stesso e col suo proprio lavoro. Altrove infatti descrive se stesso senza esitazioni come uno di quelli che poco prima aveva definito « ignoranti » e « indiscreti », quelli cioè che si sono dedicati alla formazione del gusto. Prendendo le mosse dal suo deciso rifiuto di un teatro insulso, marcio, indisciplinato, ingombrante, com'era quello che gli era toccato di trovare, fatto solo per « le risa della ignorante plebe, della gioventù scapestrata, e delle genti più scostumate » (p. 765), vuole lavorare per il rinnovamento, la riforma, l'affinamento del gusto, vuole contribuire alla formazione di un pubblico più esigente, più intelligente, mutandone radicalmente le aspettative<sup>23</sup>; a questo proposito si riferisce all'« applauso comune e l'approvazion de' migliori », di cui si è accorto in

<sup>21</sup> Prefazione all'edizione Bettinelli; cit. da Ortolani, I, p. 770.

<sup>22</sup> « alcuni o ignoranti, o indiscreti e difficili, i quali pretendono di dar la legge al gusto di tutto un Popolo, di tutta una Nazione, o forse anche di tutto il Mondo e di tutti i secoli colla lor sola testa, non riflettendo che, in certe particolarità non integranti, i gusti possono impunemente cambiarsi, e convien lasciar padrone il Popolo » (p. 770).

<sup>23</sup> « Infatti, se quelli che o due o tre anni fa sofferivano sul Teatro improprietà, inezie, Arlecchinate da mover nausea agli stomachi più grossolani, son divenuti al presente così delicati, che ogn'ombra d'inverisimile, ogni picciolo neo, ogni frase o parola men che toscana li turba e travaglia, io posso senza arroganza attribuirmi il merito d'aver il primo loro ispirata una tal delicatezza col mezzo di quelle stesse Commedie » (p. 773).

certi luoghi dei suoi più tardi lavori teatrali che si accordano con la sua teoria del carattere drammatico del 'semplice' e del 'naturale' (p. 767). Di fronte alle sue decisive parole sul carattere di istanza del « Popolo » ci si chiede quale valore possa avere la « ignorante plebe » e chi e quanti siano propriamente i « migliori ».

Questa apparente contraddizione diviene comprensibile a partire dal concetto goldoniano di arte. Sarebbe troppo semplice ed anche sbagliato, pensarla solamente come un'incapacità intellettuale. L'atteggiamento contraddittorio di fronte al rapporto funzionale tra autore e pubblico mi sembra che sia piuttosto un modo di procedere bivalente e corrisponda all'assunzione (inconsapevole) di un metodo. Egli infatti rifacendosi tanto alla sua autorità artistica, quanto alla sua rappresentazione del pubblico, raggiunge una doppia anzi onnicomprensiva legittimazione della sua scoperta di un teatro nuovo, legittimazione che credeva di poter esigere per la grandezza della impresa che riempiva l'intera sua esistenza. In questo modo Goldoni si vede legittimato nella sua storicità (in maniera ricettiva rispetto al pubblico) e nella direzione dell'influenza storica del suo teatro (in maniera produttiva).

In questa contraddizione emerge la sua concezione dell'arte, ossia il caratteristico annodarsi di « mondo » e « teatro ». Infatti nella doppia fondazione della sua opera — fondazione che rimane nell'ambito del piacere estetico — il « mondo » diventa per Goldoni « teatro ». Tutto ciò che, in quanto realtà della vita (mondo), egli aveva portato sulla scena (« correnti costumi »; « vizi e difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra Nazione »), ossia tutto ciò che doveva aver influito sul suo orientamento artistico, cade ora a sua volta nell'irresistibile risucchio della sua propria idea di scopo, attiva e artisticamente produttiva, cade inevitabilmente sotto la sua personale, ininterrotta ossessione del teatro<sup>24</sup>, sotto « la invincibil forza del Genio mio pel Teatro, alla quale non ho potuto far fronte » (p. 763). Soprattutto nella prefazione dell'edizione Pasquali appare del tutto giustificato il fatto che fossero qualità essenziali (uno stile nuovo, nuovi ruoli, una drammaturgia rinnovata) quelle con cui metteva a confronto e programmava il suo pubblico, il quale dal canto suo reagiva in maniera immediata e spontanea<sup>25</sup>.

Con questa sorta di programmazione Goldoni non intese mai mettere sotto tutela il pubblico, che per lui fu sempre molto importante e a cui intese sempre render giustizia. Ma il suo programma spirituale agiva in lui molto

<sup>24</sup> « Io certamente mi sono sentito rapire quasi per una interna insuperabile forza agli studi Teatrali » (p. 762).

<sup>25</sup> « e scorrendovi il Pubblico uno stile nuovo » (p. 719).

intensamente, in modo persino ossessivo. E proprio questo programma comprendeva anche una nuova valutazione del pubblico, come di un nuovo esigente fattore del processo letterario, capace senz'altro di penetrazione spirituale; questo in netta contrapposizione alla Commedia dell'arte che con i suoi lazzi prefabbricati non riusciva a stimolare spiritualmente il pubblico, ma lo spingeva nella passività del ridere abituale<sup>26</sup>. Fu così che la Commedia dell'arte al tempo di Goldoni era arrivata a denigrare il fittizio, il gioco, la rappresentazione, come se si trattasse di qualcosa di fondamentalmente falso, di grossolanamente caricaturale, buono per il circo o per degli automi. Nella Commedia dell'arte 'gioco' e 'finzione' si giustificano col fare spettacolo. Allo stesso modo delle rappresentazioni culturali nell'antica Grecia o del teatro religioso medioevale, essi alludono ad un 'significato più alto' col fatto stesso di esasperare o l'aspetto culturale e religioso della realtà o quello irrazionalmente ridicolo e grottesco.

In Goldoni, al contrario, riferendosi la recitazione a se stessa, 'gioco' e 'finzione' sono essi stessi il fine più alto. Di ciò aveva già parlato Aristotele, quando aveva definito il modo d'essere dell'arte rispetto alla realtà della vita mediante il « carattere intuitivo » che le è proprio<sup>27</sup>. Lo stimolo spirituale (« l'apprendere »), come l'intende Aristotele, sta alla base di quella che si definisce 'serenità dell'arte', perché è per il suo tramite che si realizza « il depotenziamento in direzione della sfera estetica »<sup>28</sup>. Goldoni accoglie questa esperienza di tipo estetico in un 'modello di gioco (scenico)' che tematizzò nella sua funzione liberatoria e catartica all'interno del suo stesso teatro.

### 3. *Gioco scenico e finzione come catarsi*

Nella riflessione teorica sulla poesia del sec. XVIII ha un ruolo importante la questione circa il valore conoscitivo della poesia per la realtà umana.

<sup>26</sup> Si legga la chiara descrizione che Goldoni dà in uno dei suoi bozzetti di vita della rappresentazione di una commedia cui egli stesso aveva assistito.

<sup>27</sup> Nel cap. 4 della *Poetica* si legge: « Infatti quello che noi intuiamo nella realtà solamente con disagio, questo lo osserviamo con piacere quando abbiamo di noi stessi le rappresentazioni il più possibile fedeli (...). Causa di ciò è che l'apprendere non è solamente la cosa più bella per i filosofi, ma nella stessa misura anche per gli altri uomini; ma questi ultimi non sempre vi pervengono ».

<sup>28</sup> Hans Blumenberg (*Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: « Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption », Monaco, 1971, pp. 11-66) mette in rapporto questo processo con il mito classico, « che depotenzia i terrori iniziali di ciò che è preponderante e finisce col produrre nel 'gioco terreno' delle punizioni e degli obblighi la stessa dimensione poetica o per lo meno la disposizione ad essa (p. 57 e segg.).

Ciò che da quella riflessione emerge, lo si definisce di regola come un problema dell'effetto estetico (« Wirkungspoetik »). In questo senso Diderot nella sua teoria del dramma si sforzò di limitare nello spettatore l'esigenza poetica a vantaggio della conoscenza pratica della vita, mettendo in evidenza per mezzo di un esemplare documentarismo l'analogia tra palcoscenico e realtà<sup>29</sup>. La via opposta fu seguita da Carlo Gozzi, che con le sue *Fiabe* abbracciò una teoria della finzione con lo scopo di impedire al pubblico, assorbito dall'attrattiva della forma e del contenuto, lo sguardo sulla realtà e di indirizzare la conoscenza verso l'illusione.

Al contrario in Goldoni la finzione e la realtà si condizionano reciprocamente. Goldoni portò l'elemento teatrale in quanto sostanza poetica su un palcoscenico realisticamente riformato<sup>30</sup>. Non c'è dubbio che nella prima fase della fortuna goldoniana l'esperienza della scenografia realistica fu incommensurabile per il successo del suo teatro, come anche il fatto che i suoi contemporanei e concittadini « videro sul palcoscenico il loro stesso mondo, e udirono i nomi delle chiese e dei palazzi, delle piazze e dei canali, dei parchi e dei luoghi di divertimento della loro città »<sup>31</sup>.

Ma nella letteratura tali momenti temporali finiscono per « inaridirsi » presto (come Nietzsche ha chiamato questo processo proprio della storia della recezione letteraria). In seguito nel corso della storia compaiono altre esigenze della recezione poetica. In Goldoni questo corrisponde tra l'altro alla messa in questione della prassi teatrale della tradizione italiana. Ma dietro tutto ciò si nasconde ancora qualcosa. Infatti tematizzando il teatro del suo tempo, le sue funzioni tradizionali e i suoi possibili mutamenti, egli dibatteva davanti allo spettatore i modi di procedere, attraverso cui la realtà poteva presentarsi in un'altra maniera. Goldoni con ciò portò davanti agli spettatori l'esigenza di riconoscere la realtà come trasposizione dello spirito, come risultato di differenti procedimenti comunicativi.

In questo modo Colombina, Truffaldino, Arlecchino, Pantalone adempiono ad una funzione rappresentativa. Essi impersonano l'aspetto ludico, il « teatrale », i cui meccanismi erano fissati in modo stabile nella commedia

<sup>29</sup> « Le monde enchanté peut amuser des enfants, et (...) il n'y a que le monde réel qui plaise à la raison » (*Entretiens sur le fils naturel*, 1757, in: « Oeuvres esthétiques », a cura di P. Vernière, p. 112 e segg.).

<sup>30</sup> A partire da questa dialettica si è creata nella più che bicentenaria critica goldoniana la spaccatura tra una visione artistica fino all'estremo e una visione ideologico-realistica.

<sup>31</sup> R. Alewyn, *Goldonis Theater*, in: Id., « Probleme und Gestalten », Francoforte s.M., 1974, p. 47.

dell'arte del secolo diciottesimo. Nel teatro goldoniano la commedia mantiene — nella sua specifica struttura 'catartica' — un significato pratico-realistico. Goldoni si proponeva di portare su un piano comune la finzione teatrale e la vita, cioè proprio il mondo immaginario delle figure teatrali e dello spettatore, rimanendo così nell'ambito di un'esperienza estetica e non, come aveva tentato Diderot, creando il suo materiale a partire dai più disparati nessi della vita umana.

A questa concezione poetologica Goldoni ha dato forma per la prima volta nel *Servitore di due padroni* (1745). È un'opera su due piani (mondo, teatro; realtà e finzione), cui danno corpo Florindo e Beatrice. Florindo, amante di Beatrice e assassino del fratello di lei, appartiene, per la sua situazione personale, alla serietà della realtà quotidiana; egli si mette in viaggio per cercare Beatrice. Beatrice, dal canto suo, assume le sembianze del fratello morto, per approfittare finanziariamente della situazione. Ella per gioco e senza necessità si lascia trascinare sul piano pericoloso di questa finzione avanzando « per divertimento » pretese su Clarice, la fidanzata di suo fratello<sup>32</sup>. Questo mondo teatrale, in cui viene coinvolto anche Brighella nella parte del confidente, domina la scena nel *Servitore* fin quasi alla conclusione; il « teatro » domina. Ma con l'arrivo di Florindo, la finzione è costantemente esposta al pericolo della catastrofe, cosa questa che non può rientrare nell'interesse del gioco scenico, né in quello dell'attesa da parte dello spettatore.

Appare in scena Truffaldino, l'Arlecchino. Egli, avido di denaro e affamato com'è, entra contemporaneamente al servizio di due signori, Florindo e Beatrice, i « due padroni ». Perché non venga scoperto il suo inganno, deve tener lontani i due, che legati dall'amore si cercano di continuo, e adempie così alla volontà dello spettatore volta al prolungamento della tensione comica tra realtà (mondo, Florindo) e spazio scenico (teatro, Beatrice). Tutte le azioni che Truffaldino compie d'ora in poi (come facchino, portalettere, incaricato della consegna di denaro, cameriere) mirano sempre a due obiettivi diversi. Ogni volta essi prendono le mosse dal livello della realtà quotidiana che però, a causa della persistente necessità del mascheramento, scivola sempre di nuovo nella menzogna, nella fantasia, nella finzione. Tra le mani di Truffaldino gli stessi Florindo e Beatrice non restano quel che sono, ma scivolano, all'interno della prospettiva di questo servo fantasioso, a seconda dei casi, ora nella realtà, ora nella finzione.

Nel crescente vortice delle complicazioni, il *Servitore di due padroni* si rivela come un intreccio di alternanze nel quale realtà e finzione si confondono

<sup>32</sup> « Voglio anche prendermi un poco di divertimento » (I/3).

tanto improvvisamente e variamente, che a lungo andare sia Truffaldino, che lo spettatore trovano sempre più difficile, e alla fine persino impossibile, « tener separati » (qui nel significato concreto e metaforico della parola) i due piani. Lo spettatore, al corrente dei due piani — quello di Beatrice e quello di Truffaldino —, non riesce più a rendersi chiaramente conto delle conseguenze di questo mescolarsi di realtà e finzione con il ritmo dell'azione; egli non è più capace di comprendere le sostituzioni, gli intrecci, i malintesi coscientemente e in anticipo, ma, proprio come Truffaldino, afferra il significato oggettivo e inatteso delle azioni solo quando esse sono già cominciate. In altri termini, l'esclusione dello spettatore per mezzo dell'alternanza di finzione e realtà diventa principio dell'effetto poetico e l'elemento teatrale ottiene una sua propria imprevedibile dinamica. Così quando lo spettatore del *Servitore* ride di Truffaldino, che si dimena sempre più smarrito nella rete di un gioco resosi autonomo, egli ride in effetti di se stesso. Il *Servitore* mette in scena lo spettatore giocando allo stesso tempo con esso.

Non sarebbe allora Goldoni in questo senso quell'opportunisto pieno di fiducia verso il pubblico come si è continuato a rappresentarlo<sup>33</sup>, e come egli stesso voleva apertamente apparire con le sue esuberanti esplicazioni circa il carattere di istanza del « popolo »? Il *Servitore* fu per Goldoni una prima occasione per produrre quella condizione di incertezza poeticamente efficace tra mondo e teatro, caratteristica della poetica della commedia, condizione che era venuta a mancare alla vuota Commedia dell'arte con le sue « sconce arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi; favole mal inventate, e peggio condotte » (p. 765). Con ciò elevò quel dominio della vita al tema centrale che lo interessava ardentemente e come nessun altro: il teatro. Se si leggono le sue memorie l'elemento scenico-teatrale si dimostra ancora come il movente e lo scopo di alcuni suoi sforzi personali: la capacità di rendere comprensibile scenicamente al mondo le sue intenzioni e i suoi bisogni, il che non di rado riuscì a suo vantaggio e a suo scarico<sup>34</sup>. Forse è eccessivo ritenere come fa Eugenio Levi<sup>35</sup> che « per Goldoni vivere e operare era un modo di far del teatro » (p. 33). Ma anche quando non si tenesse conto dell'esistenza personale, resterebbe pur sempre il dato di fatto

<sup>33</sup> Ultimamente Norbert Jonard (*La fortune de Goldoni en France au 18e siècle*, « RLC », 36, 1962, pp. 210-234) ha richiamato l'attenzione sulla sproporzione del teatro goldoniano e le « concessions faites au goût du public ou aux exigences des acteurs » (p. 219).

<sup>34</sup> Cfr. le *Mémoires*, I/5 (rispetto alla madre).

<sup>35</sup> E. Levi, *Goldoni allo specchio*, in: Id., « Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello », Torino, 1959, pp. 128-140.

che dal punto di vista artistico la drammatizzazione su basi rinnovate di « mondo » e « teatro » ebbe nel *Servitore* un risultato positivo e divenne nelle commedie più tarde l'elemento funzionale determinante del comico.

Nella poetica goldoniana è di capitale importanza soprattutto la questione della 'commedia'. Che cos'è nel suo teatro la 'commedia', quando si consideri a favore di Goldoni il non aver inteso con essa le più svariate e infime burle proprie dell'intera gamma comica della commedia? Il « genio comico », (p. 368, 650, 764 e *passim*) di cui Goldoni stesso sempre si vantò, era per lui, come anche il « ridicolo » del suo teatro, un'istanza del tutto centrale. A questo proposito non dovrebbero trarre in inganno neanche quelle recenti interpretazioni che vedono il nucleo centrale delle sue commedie nella musicalità corale del dialogo, musicalità che a rigore entra in modo solo periferico nel carattere della commedia. E tanto più la tematizzazione morale di quel riflesso delle condizioni sociali di classe, che M. Baratto ha localizzato nella figura del mercante-Pantalone con la serietà delle sue virtù di borghese e mercante, non è di nessuna utilità per la 'commedia'. In generale la critica si è occupata relativamente poco dell'emergere e dell'operare dell'effetto comico della commedia goldoniana. Più interessante è apparso da sempre, per lo meno a partire dal romanticismo, soprattutto l'ambivalenza dell'effetto comico, l'inclinazione a mutarsi in tragico, che si può cogliere in non poche opere di Goldoni. Goethe, conoscitore di Goldoni, avvertì questa tendenza<sup>36</sup>, quando si appassionò per la spietata Mirandolina e per il tragico destino dei suoi amanti<sup>37</sup>. Qui accadde con Goldoni quanto era accaduto col *Misanthropo* di Molière nel preromanticismo francese: la tragedia prese il sopravvento e tutti persero la capacità di ridere.

Nei *Rusteghi* (1760) il problema del 'ridicolo' forma la sostanza poetologica. Il tema dei « Rusteghi » non resta isolato nell'opera complessiva di Goldoni. Il misantropico ed eccessivo egocentrismo di uomini ostinati che per colmo di sventura esercitano anche il potere e con questo producono senza volerlo negli interessati un'enorme volontà liberatrice, appartiene a quanto Goldoni ereditò di specifico dagli ambiti della commedia. Per lo più i tipici « laudatores temporis acti » sono, come nei *Rusteghi*, padri, solidi mercanti, onesti patrioti, cui nell'intimo ripugna tutto ciò che nelle loro mogli e figlie è alla moda, come anche l'evoluzione della loro vecchia e buona

<sup>36</sup> *Über Italien*, vol. 24 della ed. Cotta, p. 327 e segg.

<sup>37</sup> Ho tentato altrove (vedi la nota 12 della prima parte) di mostrare come nella *Locandiera* la figura considerata tragica del Cavaliere di Ripafratta nello svolgersi del lavoro venga privata della sua identità e infine venga esposta al ridicolo come simbolo della Commedia dell'arte, già derisa e disprezzata.

Venezia. I quattro sono pienamente convinti della giustizia del loro agire, un ripensamento sembra escluso, e quanti dipendono da loro ne soffrono pietosamente.

In questa situazione disperata si inserisce Felice, la moglie di uno dei rusteghi, astuta, e molto sicura di sé. Quando la tensione (la « *Gespanntheit* » come dice W. Kayser) dell'accadere minaccia di sfociare nella catastrofe, Felice resta fiduciosa. E quando la si interroga su come le cose potrebbero andare felicemente, dice: « Come, come! se ghe dico el come, xe fenìa la comedia » (II/14). Ed ecco pronunciata la parola chiave: *comedia*. Con questa uscita dall'illusione poetica, che il genere comico ha sempre utilizzata, viene assunto un atteggiamento di consapevolezza nella regia e nella disposizione degli avvenimenti, attraverso cui il dramma deve per così dire esser condotto di prepotenza ad una fine accettabile. Allo spettatore viene presentata la 'commedia della commedia', un processo metaletterario che trova la sua manifestazione nella figura di Felice. Ed è proprio il processo catartico che Felice mette in moto a rendere tutto armonioso. Ella prende su di sé l'intera colpa, in mala fede, si riduce alla parte di un grandioso capro espiatorio, sgravando in questo modo dal peso dell'espiazione quelli che capro avrebbero dovuto essere: i 'rusteghi'. A loro Felice offre pure il suo aiuto per render loro tutto più facile: « Via, sfogheve, gh'avè rason. Seu contento cussì? » (III/2). « Al povero sior Lunardo ghe giera restà in corpo un poco de collera: l'ha volesto buttarla fora » (III/4).

L'opera di Felice è qui quella dell'addolcimento, tramite la finzione di gioco scenico, di un mondo feroce, quello dell' 'homo homini lupus'<sup>38</sup>, mondo di cui i 'rusteghi' sono del tutto responsabili. Sono loro che provocano tra quelli che li circondano, con l'oppressione della loro potenza, quell'atmosfera di risentimento, di discordia e di ingiustizia, in cui le donne che soffrono si rendono la vita ancor più difficile, in cui esse sfruttano persino l'oppressione per una reciproca discriminazione, giungendo col loro comportamento ramollito fino alla negazione di ogni considerazione di se stesse.

La conclusione profondamente pessimistica, che l'oppressione rende gli uomini cattivi o, detto altrimenti, porta il male alla superficie, non scaturisce più ora da quel caleidoscopio dei piccoli e graziosi difetti umani, per il quale il poeta del rococò Goldoni è tanto famoso<sup>39</sup>. Il principio della 'eliminazione

<sup>38</sup> Questo viene espresso nella commedia anche in forma meno aggressiva: « chi sta col lòvo impara a urlar » (I/1).

<sup>39</sup> Niente meno che il Croce lo descrive così: « il Goldoni sta tutto nella capacità di un'ilarità visione degli uomini, delle loro passioncelle, difetti e vizi, o piuttosto difettucci e viziotti e curiosi dirizzoni » (*Il Molière e il Goldoni*, in: « La Poesia », Bari, 1966, p. 247).

della colpa' (da parte dello spettatore), costitutivo del genere della commedia, così come viene qui impersonato da Felice, è nei *Rusteghi* elevato al tema di una poetica immanente. Per questa ragione quella donna si muove nell'ambito del repertorio teatrale in modo tanto stravagante, intervenendo sempre con il linguaggio della retorica, della declamazione, del diritto, delle arringhe: Felice «è» la commedia, è il nucleo centrale della teoria goldoniana della commedia. Ella impersona quel meccanismo della sua struttura di gioco che nel teatro goldoniano agisce così spesso e in modo tanto vistoso.

Naturalmente si trovano anche qui i personaggi comuni della tradizione (Don Marzio nella *Bottega*; Lelio nel *Bugiardo*), sui quali alla fine vengono scaricate tutte le colpe e dei quali la società si sbarazza con un aborto che sembra un rito, con lo scopo di purificare per il tramite di questi capri espiatori la vita e se stessa. Ma il senso del processo di un venir meno dei doveri e delle colpe non è da cercare nell'uso pratico, ai fini della vita, e si sottrae anche alla valutazione di Goldoni come critico sociale, riformatore o illuminista provvisto di un preciso programma. E non si tratta neanche dell'accadere quotidiano nel senso di un realismo veristico. In Goldoni si tratta piuttosto della costruzione di una realtà artificiale, di un mondo della rappresentazione umana che è, come la poesia, contrapposto alla cosiddetta realtà della vita, «mentre l'aspetto ludico trionfa su ogni realtà esteriore»<sup>40</sup> e ne dissolve il carattere di apparenza e di costrizione. Il pensiero dell'immaginario, poetico 'liberarsi per mezzo del gioco', cui Goldoni deve esplicitamente i migliori aspetti della sua esistenza e che lo salvò sempre da un'esistenza normale<sup>41</sup>, rinuncia all'idea che una più alta, migliore legge naturale risanerebbe i rapporti umani (idea su cui si basa la teoria del dramma di Diderot). La mutevolezza della realtà (mondo) si presenta in Goldoni come ristretta al mondo del 'teatro', della poesia, della finzione.

Questa scelta si fa particolarmente esplicita nella tarda opera *Le bourru bienfaisant* (1771), soprattutto nella critica costruttiva che Diderot ha dedicato a quest'opera. Con Géronte, il padre burbero e ricco, il cui comportamento rende infelici quelli che lo circondano, viene riprodotta in modo del tutto analogo la struttura esteriore dei *Rusteghi*. La differenza consiste unicamente nella motivazione. Mentre il comportamento dei Rusteghi è smussato nella coscienza di essere nel presente una minoranza discriminata e di dovere

---

<sup>40</sup> Max Frisch: « Qui sorge qualcosa, un'interna realtà, mentre il gioco trionfa su ogni realtà esteriore che ci opprime con la sua impenetrabilità » (*Schillerpreis-Rede*, 1965, in: Max Frisch, « Öffentlichkeit als Partner », Francoforte, 1967, p. 95.

<sup>41</sup> Cfr. *Mémoires*, I/52.

continuare un passato presumibilmente migliore, il « benefico » G ronte soggiace invece alla costrizione della sua tendenza alla rozzezza e all'irritabilit . E anche questa discordia porterebbe nell'ambiente circostante a conseguenze disastrose se non ci fosse di nuovo una figura di compensazione e di alleggerimento (Dorval), che per amicizia, bont , tolleranza, e persino per negligenza dei propri interessi personali (il progettato matrimonio con Angélique) rimette tutto a posto. Per il lieto fine amaramente raggiunto, G ronte riceve dagli altri anche la loro gratitudine, bench  egli stesso non mostri nessun segno di un qualche radicale mutamento. Con questo si risolve pure quel che   costrizione e apparenza nell'esistenza del « bourru », e questo porta agli spettatori l'attesa catarsi, ma questa soluzione   resa possibile solamente da una regia ingegnosa e dal mitigante gioco teatrale degli altri personaggi. In effetti non c'  nulla di chiaro <sup>42</sup>; un'armonia durevole dell'illusorio mondo della commedia non c' . La discordia pu  sempre di nuovo ritornare e gli interessati devono continuamente fare attenzione a prendere su di s  il faticoso impegno di riportare l'ordine e di alleggerire attraverso il gioco teatrale.

Diderot, che conosceva in parte le opere di Goldoni e che sul fondamento della sua propria teoria di un 'drame s rieux' si impegn  in una discussione critica con esse facendone persino un banco di prova, si   accorto molto presto di questo carattere della commedia goldoniana che non lo soddisfaceva affatto.   per questo che gli si rinfacci  di aver frainteso in modo banale l'opera goldoniana, cosa del resto da non tenere in alcun conto. Diderot aveva una concezione completamente diversa del rapporto tra poesia e realt . In una famosa scena di *Jacques le Fataliste* propone ad ammaestramento di Goldoni, « le vrai d nouement du Bourru bienfaisant ». Egli trova nella soluzione di Goldoni tutto troppo umano e troppo debolmente normale. Egli avrebbe preferito un violento capovolgimento e una scena piena di sentimento che spingesse G ronte a mettersi in ginocchio e a piangere pentito <sup>43</sup>. La teoria del dramma diderotiano richiede una superiore potenza naturale del sentimento che tutto abbraccia e produce il bene. Diderot riteneva che l'universale natura del sentimento desse ai rapporti umani la forma migliore,

---

<sup>42</sup> Lo stesso fenomeno accade alla fine della *Bottega del caff * e delle *Smanie per la villeggiatura*. Nella *Bottega* la figura accomodante di Ridolfo si inganna sul carattere dell'armonia da lui stesso fondata (III/15), e anche nelle *Smanie* c' , nonostante le affermazioni contrarie, solamente un accomodamento provvisorio che serve come conclusione (III/17).

<sup>43</sup> « On aurait vu le Bourru bienfaisant aux pieds de cet homme: on aurait entendu le Bourru bienfaisant gourmand  comme il le m ritait (...). Le Bourru bienfaisant aurait  t  puni; il aurait promis de se corriger ».

sia che si trattasse del teatro che della vita<sup>44</sup>. Ma in Goldoni il *Bourru bien-faisant* non è proprio uno che viene punito, che si converte, che si purifica. La durezza e l'incapacità umane non vengono qui capovolte nel loro contrario tramite un mondo di sentimenti naturali e morali emergenti nella loro forma elementare. Il superiore mondo, immaginario e irrazionale, del sentimento e della natura, che tutto indirizza al bene, è in lui sostituito dalle faticose e ingrante faccende umane. Il teatro di Goldoni è il teatro dell'estenuante fatica umana.

Queste nozioni dedotte dalla struttura letteraria hanno a che fare con la poetica del teatro nella misura in cui per il loro tramite si affermano forme differenti dell'effetto drammatico. Diderot può senz'altro proclamare il suo realismo teatrale a partire dal fondamento dell'identità sentimentale e naturale di mondo artistico e mondo della vita, realismo nel quale lo spettatore si trova integrato in modo del tutto spontaneo grazie alla sua natura umana. Goldoni per contro non conosce questa connessione sentimentale e naturale tra palcoscenico e vita. Volendo pertanto Goldoni rivolgersi in modo realistico dal palcoscenico allo spettatore, si sforza di attuare un « realismo poetologico » in cui lo spettatore sciolto dalla sua situazione esistenziale quotidiana, non afferrabile con mezzi poetici, viene invece preso sul serio nella sua qualità di interessato al processo teatrale, di osservatore che ha preso le distanze. Lo spettatore goldoniano può e deve rimanere l'osservatore dell'oggetto artistico, « che — come dice Aristotele — noi guardiamo con piacere »<sup>45</sup>. Quest'oggetto è in Goldoni lo stesso processo artistico tematizzato, all'interno del quale lo spettatore gioca un ruolo essenziale. In questo senso lo spettatore goldoniano ha sempre a che fare con se stesso.

Questo modo di affrontare la questione corrisponde ad una decisa opposizione contro quei critici che hanno inteso il « mondo » — il mondo goldoniano della vita —, fino all'eccesso naturalistico, come centro di questo teatro e hanno dimenticato la funzione autonoma che in esso ha la stessa nozione di « teatro ». Dal canto suo Goldoni ha infatti visto il « mondo » come qualcosa di molto vincolante ed apparente, che non è per niente di minor peso della finzione del teatro. In *Smanie per la villeggiatura* (1761) egli ha fatto definire dal bellimbusto Filippo la vita di società come « un certo incante-

---

<sup>44</sup> La caratteristica doppia conclusione, ossia umana e destinatamente divina, del *Fils naturel* (1757) è un'istruttiva indicazione per questa fondazione idealistica della teoria diderotiana del dramma.

<sup>45</sup> *Poetica*, cap. 4.

simo »<sup>46</sup>. Questa « magia del mondo » è l'immagine che il singolo si fa del mondo circostante e che questo si fa di lui. Si tratta di una pura finzione, e Giacinta, desiderosa di agire e di essere libera, può servirsi di questa finzione per rendere malleabile suo padre Filippo; come dire che conferisce a questa finzione il carattere della realtà concreta. Contro la schiacciante illusione che domina la vita quotidiana non c'è altro rimedio se non quello di metterle di fronte l'illusione artificiosa del teatro, del gioco scenico, come fanno anche Giacinta e Goldoni.

Una tale constatazione non deve comunque essere intesa nel senso di una finalizzazione del 'teatro del teatro' da parte di Goldoni per trovare un soccorso esistenziale. Infatti il principio poetologico dell'utilizzazione pratica potrebbe avere questo senso solo se si seguissero le indicazioni teoriche di Goldoni e quelle dei suoi contemporanei, che pensavano alla maniera di Orazio. Nella prefazione alle *Smanie*, in cui si esprime sul « disordine » di certe costrizioni ed apparenze della vita e del comportamento, egli associa a questa materia, in quanto categoria del poetico, il « ridicolo »<sup>47</sup>. È così che egli esprime, come spesso fa anche in altri luoghi<sup>48</sup>, una concezione del 'prodesse' letterario (Orazio) in pieno accordo col suo tempo. Circa questo punto però si deve tenere ben presente che, a partire dalla teoria aristotelica dell' 'intuizione', « correggere » non può significare l'intervento pratico-morale correttivo dei costumi, dato lo stato deteriore della società umana. Piuttosto in Aristotele tutto ciò che è spiacevole e ingiusto tende a fare piacere, poiché serve, al di là del palcoscenico, alla conoscenza<sup>49</sup>. In questo modo « correggere » resta in quanto categoria poetologica, un procedimento immanente alla poesia, o, come dice Max Frisch a proposito della questione della poesia: « Noi non produciamo sul palcoscenico un mondo migliore, ma un mondo duttile, trasparente, un mondo che consente varianti nella misura in cui è trasformabile, almeno nel campo dell'arte »<sup>50</sup>. Frisch chiama questa attività conoscitiva « visione ».

<sup>46</sup> « il mondo ha un certo incantesimo che fa fare di quelle cose che non si vorrebbero fare » (II/10).

<sup>47</sup> « il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se fia possibile ».

<sup>48</sup> Per esempio nella prefazione agli *Innamorati* (1759): « Specchiatevi, o giovani, in questi Innamorati ch'io vi presento; ridete di loro, e non fate che si abbia a rider di voi ».

<sup>49</sup> Poiché « l'apprendere non è la cosa più bella solo per i filosofi, ma nella stessa misura anche per gli altri uomini; ma questi ultimi pervengono ad essa solo di rado » (*Poetica*, cap. 4).

<sup>50</sup> M. Frisch, *Der Autor und das Theater* (1964) in: « Öffentlichkeit als Partner », p. 78. Più avanti è detto « Ogni scena, ogni narrazione, ogni immagine, ogni frase signifi-

In questo senso anche la visione goldoniana non presenta un mondo mutato e non è una « transcription du 'contemporain' » (Baratto, p. 29) nel semplice senso di una poetica naturalistico-sociologica. Quando Goldoni mette in scena espiazioni comico-teatrali interne all'azione e metaletterarie (in quanto rapporto dello spettatore alla finzione teatrale), non cerca con questo l'accomodamento, necessario dal punto di vista dell'effetto poetico, tra palcoscenico e mondo (prodesse) nella realtà esistenziale immediatamente urgente (come fa Diderot), bensì nella sfera poetica, nel mondo artistico e con ciò — vorrei formularlo esagerando — in prossimità di Pirandello e del moderno teatro poetologico. Goldoni è così molto lontano dal rivoluzionario critico della società (Givelegov e altri). Bisogna invece vedere in lui il visionario (nel senso di Frisch), che, per il solo fatto di mettere insieme nel linguaggio singoli frammenti di realtà, fornisce una forma concreta alla rappresentazione che serve tramite la sua irripetibile varietà a favorire la conoscenza. Il teatro di Goldoni non vuole, e neanche potrebbe, dominare il presente, anche se lo volesse. Esso può diventare realtà nel presente, come qualunque altra azione o forma di espressione umana. Ponendosi però il teatro stesso come presente e giocando come un presente che si tematizza e si riflette nella sua (poetica) producibilità, esso domina qualcosa che sta fuori del presente, ossia la coscienza della 'realtà'.

Il « materiale » (Frisch) che Goldoni prende dalla realtà è senza dubbio la situazione della nobiltà dissesata, della borghesia ambiziosa ecc.; ma ciò che egli ne ricava non è l'immagine speculare e neanche la riproduttiva « modellazione della realtà » (Lotmann), bensì un sistema artificioso nel quale vengano soppesate le costrizioni materiali della vita sociale degli uomini e le forze ludiche dell'immaginazione nella loro reciproca, di volta in volta, differente effettualità. 'Mondo' e 'teatro' non possono più pertanto, come si è sempre fatto nella ricerca goldoniana, venir compresi come 'realtà della vita' (il mondo circostante di Goldoni) e 'tradizione letteraria', bensì devono pensarsi come 'materiale' e 'progetto', come 'materia informe' e 'gioco che porta alla conoscenza'. Prima ancora di fattori storici di cui Goldoni si sarebbe reso conto, mi sembrano funzioni letterarie il cui effetto combinato (appunto il nuovo teatro goldoniano) comporta un esperimento per il pensiero.

WOLFGANG THEILE

---

fica mutamento: non del mondo, ma del materiale che noi sottraiamo al mondo: mutamento dovuto alla rappresentabilità»; « solo per il fatto che noi tentiamo di ricostruire un tratto della vita in un tratto teatrale compare quel che è mutabile, mutabile anche nel mondo storico, che è il nostro materiale » (p. 79).