

SANDRO CARDINALI

GOLDONI E LA CRITICA AI COSTUMI BORGHESI

La critica letteraria contemporanea si trova concorde nel fornire un'interpretazione integralmente storicistica del teatro di Carlo Goldoni, nel sottolineare cioè il rapporto dialettico tra lo scrittore di teatro e il mondo culturale e sociale in cui questi visse, a porre in rilievo gli intendimenti morali e sociali dello scrittore, la sua partecipazione ai problemi, ai costumi, agli ideali, alla morale della classe borghese settecentesca; la sua riforma viene pertanto spiegata come espressione dell'impegno a realizzare un teatro nuovo nelle forme e nei contenuti, per una nuova società, desiderosa di riconoscersi sulla scena nella sua realtà: quella di una commedia borghese e quotidiana. Viene in sostanza riconosciuto, nella sua opera, il frutto maturo, la necessaria, felice espressione artistica di quel nuovo mondo che andava sorgendo.

Questa critica, recando un notevole contributo alla conoscenza del mondo morale e intellettuale dell'autore, ci ha consentito una più storica e profonda comprensione della poetica goldoniana, non più come di semplice copia della natura, né come di fantastica trasfigurazione di essa, ma come espressione, in forme del tutto originali, di quella nuova visione della vita che il poeta, partecipando alla civiltà e alle idee della sua età, s'era formato: essa è giunta insomma ad un approfondimento assai fecondo, ad uno sviluppo effettivo dei suggerimenti offerti dal giudizio del De Sanctis, che faceva del Goldoni uno degli eroi della nuova letteratura, il creatore di un mondo poetico «il cui centro è l'uomo [...] ridotto alle sue proporzioni naturali e calato

in tutte le particolarità della vita reale»¹; è da ciò che prende le mosse una puntuale spiegazione delle qualità del realismo goldoniano, individuando, proprio in questo particolare realismo, il carattere nuovo e distintivo dell'intera opera del veneziano.

Date queste premesse, inevitabile risulta chiedersi da cosa Goldoni abbia tratto la sua formazione.

La *Prefazione* all'edizione Bettinelli (1750-55) delle sue *Opere* cita quelli che egli chiama i libri essenziali che lo hanno guidato nelle sue scelte: "il libro del mondo", che gli ha mostrato gli aspetti naturali degli uomini, e "il libro del teatro", che gli ha insegnato la tecnica della scena e dell'arte comica. «Il primo mi mostra» – scrive Goldoni – «tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose e istruttive commedie. [...] Il secondo poi, cioè il libro del teatro, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del mondo si leggono»².

A ispirare Goldoni è dunque la società civile, quella che viveva a Venezia nelle case borghesi e nelle calli. Egli non sente la natura se non è animata dalla presenza degli uomini, se non è organizzata dagli uomini come sfondo delle loro città, come arricchimento di ordinate relazioni. «La natura» – egli scrive – «è una, universale e sicura maestra a chi l'osserva [...]. Questa è la grande arte del comico poeta, di attaccarsi in tutto alla natura, e mai discostarsene [...]. Con sentimenti veri, naturali, non ricercati; e espressioni alla portata di tutti»³.

Il "mondo" e il "teatro" sono pertanto gli elementi fondamentali della poetica di Goldoni, i due "libri" sui quali meditò più a lungo, muovendosi tra i due poli dell'aderenza alla vita concreta e reale ("mondo"), sia pure in forme nuove, e alla tradizione artistica di carattere popolare rappresentata dalla Commedia dell'Arte ("teatro").

Con la sua riforma, Goldoni intende appagare le esigenze di un nuovo pubblico potenziale, quello borghese, che andava elaborando un'etica nuova fondata sul buon senso, sulla reputazione, sul lavoro, sul culto della famiglia e, rifiutando l'evasione dalla realtà quotidiana,

¹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, II, Einaudi, Torino 1958, p. 899.

² C. GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*. Il testo citato è tratto da *Il teatro italiano*, a c. di M. Pieri, III, Einaudi, Torino 1991, p. 1255 s.

³ Ivi, p. 1257 s.

offerta dai comici dell'Arte, chiedeva un teatro nuovo, che rispecchiasse la sua condizione sociale, le sue difficoltà, le sue aspirazioni.

«Il centro del suo mondo comico» – scrive il De Sanctis – «è il carattere»⁴. E questo non è concepito dal Goldoni come un insieme di qualità astratte, ma è colto nella pienezza della vita reale, con tutti gli accessori. Fondamento di tutto ciò è la società veneziana ritratta nella sua medietà, più vicina al popolo che alle classi elevate; e questo dà più spessore alla comicità per quei moti improvvisi, ineducati, indisciplinati, che sono propri della classe popolana, alla quale si accostava molto la borghesia veneta, non ancora pervenuta a quella raffinatezza e delicatezza di forme, così diffuse tra la società ricca e colta del Settecento.

I caratteri, come il maldicente, il bugiardo, l'avarò, l'adulatore, il cavaliere, avvolti da quest'atmosfera, escono fuori vivi, coloriti, originali, nuovi, perché colti nella loro individualità e varietà psicologica.

Il rinnovamento portato dall'Arcadia rispetto alla diffusione del teatro barocco aveva interessato soprattutto il melodramma e la tragedia; nel teatro comico, invece, faceva ancora presa sul pubblico la Commedia dell'Arte con «le sue sconce Arlecchinate» – scrive Goldoni – «laidi e scandalosi amoreggiamenti e motteggi; favole mal inventate e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali, anziché correggere il vizio, come pure è il primario e più nobile oggetto della commedia, lo fomentavano»⁵. Di qui la necessità di mettere al centro dello spettacolo il testo e i caratteri sulla base del “vero” e della “naturalità del dire”. Un problema dunque di forma e di linguaggio: se nel melodramma la parola è assistita dalla musica e se la tragedia può contare su un linguaggio aulico adeguato al suo registro elevato, la commedia manca ancora di un linguaggio atto a raccontare il quotidiano per la «costante riluttanza della lingua italiana» – scrive il Dionisotti – «ad accettare un dialogo drammatico aderente alla realtà»⁶.

La sfida goldoniana, in sostanza, fu quella di costruire un linguaggio drammatico che fosse «imitazione delle persone che parlano», un linguaggio da costruire rivoluzionando le regole e la pratica del

⁴ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 898.

⁵ GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*, cit., p. 1252.

⁶ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, p. 102.

genere comico, affidando la commedia non più al semplice intreccio e ai facili effetti della recitazione improvvisata, ma al carattere del personaggio e alla verosimiglianza delle situazioni, innovando in questo modo il rapporto tra autore e pubblico e tra autore e scena. Per raggiungere lo scopo, occorreva sottrarre la materia alla libera gestione dei comici, imponendo il rispetto di un testo scritto e rinnovando i contenuti, andando ad attingere «direttamente» – sottolinea Alfredo Stussi – «all’immenso serbatoio della vita reale di uomini comuni, traendo spunto dai loro particolari caratteri [...] come dalle effimere burrasche della vita quotidiana»⁷. In breve, dalla ricerca di quell’individualità che è propria della civiltà borghese.

Una scelta, quella di Goldoni, che trova un autorevole sostenitore in Voltaire, che – in una lettera datata 4 settembre 1760 – gli indirizza questo elogio: «Signor mio Pittore e Figlio della Natura, vi amo dal tempo che io vi leggo. Ho veduto la vostr’anima nelle vostre opere. Ho detto: ecco un uomo onesto e buono, che ha purificato la scena italiana, che inventa colla fantasia, e scrive col senno...»⁸.

In linea con il grande rinnovamento che caratterizza la società italiana del Settecento, che sta assimilando le esigenze razionalistiche e illuministiche, innestandovi il riferimento all’esempio dell’equilibrio classico, il Goldoni vuole ridare “verosimiglianza”, “naturalzza”, “buon gusto” alla commedia e dignità artistica al testo, sottraendolo all’improvvisazione degli attori e scrivendolo totalmente.

Per riuscire, questa riforma deve essere prudente nei tempi e nei modi e Goldoni, uomo pacato, non attacca la Commedia dell’Arte, ma lavora gradualmente dentro di essa, fino a sconvolgerla. Salva alcune maschere e alcuni personaggi, ma elimina le buffonate e gli intrecci assurdi; accetta il ritmo brioso e la vivacità delle trovate, ma propone intrecci naturali, “veri”, presi dal mondo. Quando egli dice che il teatro è “il mondo” e “il mondo” è teatro, è perché nelle scene ci mostra tutti i personaggi che poteva incontrare nella vita: i pescatori e i bottegai, i piccoli borghesi e i nobili decaduti, i chiacchieroni e i taciturni, le donne perbene e le cortigiane. I suoi lavori, sia che ritraggano caratteri sia che descrivano ambienti,

⁷ A. STUSSI, *Carlo Goldoni e l’ambiente veneziano*, in E. MALATO, *Storia della Letteratura Italiana*, VI, Salerno Ed., Roma 1998, p. 887.

⁸ VOLTAIRE, *Correspondence*, XLIII. *August-September 1760*, éd. par Th. Besterman, Institut et Musée Voltaire, Genève 1953-64, p. 160.

si articolano in scene molto naturali, realistiche, senza grandi conflitti, senza grandi vizi o esagerate virtù.

È l'umanità comune che interessa a Goldoni, il quale ha certo assimilato le idee illuministe ma non si serve dei personaggi per propagandarle. Si avverte che è dalla parte del "nuovo", ma non usa i personaggi per far loro pronunciare sermoni moralistici. Basta talvolta lo svolgimento dell'azione ad esprimere la sua posizione: *Mirandolina*, ad esempio, la nuova borghesia che avanza, non si fa incantare dalle sirene della ormai svuotata nobiltà e sposa Fabrizio, il suo servitore, lavoratore da associare nella conduzione della locanda.

Il programma riformatore di Goldoni si muove lungo tutto l'arco della sua esistenza, secondo un percorso sempre mutevole, in ragione delle modificazioni del contesto storico in cui egli si trova, di volta in volta, a vivere. Nel ripercorrerne l'itinerario, seguiremo quanto ci viene suggerito dalla lettura dei *Mémoires*, scritti da Goldoni tra il 1784 e il 1787, durante il suo soggiorno in Francia⁹.

Nel 1748, Goldoni abbandona Pisa, dove aveva praticato l'attività di avvocato e fa ritorno a Venezia, convinto dal capocomico e impresario Girolamo Medebach a sottoscrivere un contratto come autore per la propria compagnia che recitava al teatro Sant'Angelo. Il tentativo di distaccarsi progressivamente dai modelli della Commedia dell'Arte viene perseguito da Goldoni con il proposito di trasferire negli scenari di cartapesta le vecchie maschere, facendole vivere concretamente come uomini veri. E "uomo vero" è il mercante, il rappresentante della più vitale delle classi veneziane. Dal mercante, dalla sua condotta sociale ed economica egli ricava una nuova moralità (schiettezza, prudenza, credito, reputazione) ma allo stesso tempo, attraverso di esso, analizza i più generali meccanismi del vivere in società.

Pantalone è modello di virtù; incarna il desiderio di rinnovamento, non tanto politico, quanto morale. Lavoro contro ozio; titoli nobiliari contro l'onore e la reputazione borghese; spreco contro il valore del denaro, sulla base del fatto che la natura ci ha fatto eguali e la ragione vive in ogni individuo.

⁹ Cfr. C. GOLDONI, *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'Histoire de sa Vie et à celle de son Théâtre. Dédiés au Roi*, Chez la veuve Duchesne, Paris 1787. Per la versione italiana dei *Mémoires* cfr. C. GOLDONI, *Memorie*, a c. di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993.

In questa prima fase delle sue commedie – in testi quali *La putta onorata*, *La buona moglie*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il cavaliere e la dama* – Goldoni contrappone pertanto alla nobiltà oziosa e inerte, la borghesia industriosa con i valori che le sono propri: la schiettezza, il senso pratico, l'onorabilità, la famiglia.

L'aristocrazia è oggetto di disprezzo e rappresenta l'unica vera minaccia all'ordine costituito. Il bersaglio preferito di Goldoni è l'ozio improduttivo di questa classe e il modello sociale che essa propaga. La sua critica alla nobiltà tuttavia non eccede nel radicalismo; egli ne riconosce in qualche modo il ruolo, ma vorrebbe smuovere i nobili dall'inerzia, ricordando loro la funzione sociale da essi svolta nel passato e auspicando una loro più diretta partecipazione alla vita economica del paese.

Oltre a ciò, egli mostra curiosità per i personaggi femminili e per la loro collocazione sociale, come in *Pamela*, dove viene rappresentata la società inglese e si racconta del coronamento di un amore tra un aristocratico e una serva che trovano ad avere due cose in comune: «la ragione e l'onore».

Quando la scena torna a Venezia, Goldoni si fa più moderato, pur continuando ad offrire perle di saggezza razionalista in vicende di sfondo popolaresco come ci mostra Bettina, la protagonista de *La putta onorata*. Tuttavia l'esaltazione delle classi sociali più povere e della loro dignità non è sintomo di volontà sovversiva, rimprovero che gli viene mosso sia da Carlo Gozzi che da Giuseppe Baretto¹⁰. Sarà la *Locandiera*, scritta nel 1753, a preannunciare uno stile nuovo, attraverso un'esaltazione più convinta della femminilità e una più motivata critica della classe nobiliare decaduta.

Verso la fine del 1752, dopo che i rapporti con il Medebach si erano guastati, Goldoni assume un nuovo impegno, questa volta con il teatro San Luca, di proprietà del nobile Antonio Vendramin. In questa seconda fase di riforma della commedia, Goldoni si trova di fronte a varie difficoltà; il teatro troppo grande non era adatto alla rappresentazione di interni, gli attori erano meno bravi, la concorrenza del Chiari si faceva via via più forte e il pubblico sembrava prediligere commedie esotiche e di evasione.

¹⁰ Cfr. C. Gozzi, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a c. di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, pp. 1073-83; G. BARETTI, *La Frusta letteraria*, in *Opere*, a c. di F. Fi-do, Rizzoli, Milano 1967, pp. 440-54, nr. XIV.

Queste complicazioni, accompagnate da un periodo di crisi nervose, portano Goldoni a scrivere una serie di commedie – quali *I puntigli domestici*, *La dama vendicativa*, *La donna di testa debole*, *La donna stravagante* – i cui protagonisti sono spesso individui tarati, infermi, nevrotici e ossessionati da tic.

Ma ci sono ragioni più profonde, di ordine storico, che stanno alla base del disorientamento drammaturgico di Goldoni. Queste sono sostanzialmente legate all'acuirsi della contraddizione, tipica della società veneta, tra crescita culturale e declino delle condizioni economiche, tra partecipazione ai moti culturali europei e chiusura commerciale, tra irrigidimento protezionistico – che favorisce la classe aristocratica – e incapacità della borghesia di tradurre in un concreto programma civile il consenso alle idee progressiste. Di qui il bisogno di rispecchiare, anche nel teatro, quelle idee e quelle novità, ma proiettate in mondi lontani, esotici, nei quali siano storicamente plausibili.

Su un piano di mentalità e moralità illuministica media e diffusa, anche Goldoni vive quella disposizione cosmopolitica che lo allontana da ogni forma di vero spirito nazionale: da qui l'indifferenza di fronte a distinzioni nazionali dei valori artistici e l'interesse per i popoli stranieri e le società del Nord Europa, prese a modello da imitare (cfr. *Il filosofo inglese* e *Il medico olandese*).

La simpatia del Goldoni per le nazioni nordoccidentali, specie Olanda e Inghilterra, è forte per la loro capacità, ammirata sin nei particolari, nell'organizzazione della vita cittadina e, soprattutto, per il loro grado di rispetto fra gli uomini, per la loro onestà mercantile, per la loro mancanza di pregiudizi, per la loro modernità, per quella forza di autocontrollo e per quella “flemma” che affascina il Goldoni, non immune in questo da una diffusa tendenza ad un ideale di tranquillità e di calma che l'uomo goldoniano conforta con la sua vita laboriosa, onesta, con il suo rifiuto, non delle passioni e della fantasia, ma del loro sfrenato, eccitato prepotere.

Non sarà più solamente l'inglese Pamela – cameriera – a sostenere l'ardita tesi dell'eguaglianza naturale degli uomini al di là della distinzione sociale, bensì personaggi nordeuropei ai quali è assegnata la difesa di ideali protofemministi o di più generali progetti sociali borghesi. E tuttavia, non riuscendo a tradurre i “principi liberali” alla dimensione della mediocre realtà veneziana, Goldoni non cessa di

esercitare una critica corrosiva contro gli ambienti della nobiltà e della borghesia pretenziosa, ironizzando sui cicisbei e sulla galanteria.

Goldoni è preso da uno spirito d'evasione; deluso dalla borghesia veneziana, vuole distaccarsene. Non si può tuttavia non notare, sul finire di questa fase, una sua sempre più accentuata simpatia nel rappresentare il popolo veneziano nell'esuberante ricchezza delle sue manifestazioni. Ed è con *Il Campiello*, soprattutto, che egli introduce, con piena dignità letteraria e teatrale, il popolo sulla scena, scoprendo una zona della realtà ancora capace di suggerire un ottimismo e un movimento vitale.

Del resto, nella seconda metà del secolo viene ancor più ad accentuarsi la crisi della borghesia, i cui commerci, con la perdita dei possedimenti d'oltremare, risultavano fortemente limitati. Il mercante perde il suo slancio energetico, la sua intraprendenza, la propensione al rischio e si chiude nel più sicuro investimento delle sue sostanze nella terra. Al dinamismo succede l'inerzia, all'affermazione della propria visione della vita, la difesa gretta del proprio interesse. Quelle che erano virtù diventano difetti, il senso dell'economia diventa avarizia, la difesa della reputazione diventa superbia, la puntualità ostinazione.

La crisi del regime oligarchico veneto si è ulteriormente aggravata e la vita culturale è in netto regresso. Viene meno la fiducia di Goldoni in una prospettiva riformistica, fondata sulla collaborazione dell'aristocrazia con il ceto borghese: ora i nobili non costituiscono più il bersaglio polemico dello scrittore e spariscono dalle sue commedie. La dialettica non si svolge più tra due classi sociali, ma si trasferisce all'interno della classe borghese, che viene rappresentata da Goldoni con minore ottimismo. Pantalone è sostituito dal "rustego", cioè dal borghese chiuso nei suoi pregiudizi. In una parabola discendente si allineano così gli eroi negativi della grettezza e dell'avarizia, dallo zio Cristofolo di *La casa nova* ai quattro *Rusteghi*, al mercante di *Un curioso accidente*, allo zio Bernardino della celebre *Trilogia della villeggiatura*, a *Sior Todero brontolon o sia Il vecchio fastidioso*.

L'etica borghese fondata sul guadagno, sul buon senso, sulla quiete domestica, non soddisfa più lo stesso Goldoni, che pure l'aveva propugnata con tanto entusiasmo all'inizio della sua carriera artistica. Se la borghesia non vuole cadere nell'immobilismo dell'aristocrazia, se vuole sostituirla nella guida dello stato, nuove virtù sono necessarie, dalla socievolezza alla liberalità, dalla cultura alla capacità di

dialogo; ma sono proprio queste le virtù che i “rusteghi”, nella loro testarda avversione per il nuovo, considerano vizi, cedimenti, debolezze.

La poetica goldoniana tocca il suo culmine: il “teatro” è ora la rappresentazione totale del “mondo” borghese, colto nell'urto delle sue contraddizioni interne, nell'irriducibile contrasto tra le vecchie e le nuove generazioni. Pantalone non ricompare; non entra nelle nuove commedie dove alla saggia serietà si sostituisce la patetica comicità del rustego. Nel rustego molti hanno letto l'immagine del borghese mancato, perché rivela il fallimento degli intenti progressisti di cui doveva essere portatore. Non sono più i pregi del mercante a essere messi in risalto, quanto atteggiamenti e aspetti solo negativi. Il rappresentante della classe media non può più essere modello di virtù. Ma spariscono anche i nobili, che vengono ridotti a macchiette.

D'ora in poi verranno evidenziati gli squilibri di una società in crisi, soprattutto attraverso la contrapposizione che divide i diversi membri della famiglia. Dallo scontro tra nobili e mercanti si passa a una lotta interna al mondo borghese: la famiglia. È un conflitto tra sessi e generazioni, che vede i vecchi, chiusi nel loro ambiente familiare, attaccati al proprio meschino tornaconto, grettamente conservatori e ottusamente autoritari, scontrarsi con i giovani e le donne capaci di farsi portatori di nuovi valori positivi nel rivendicare il diritto a una vita più libera e gioiosa.

«*I Rusteghi*» – scrive il Momigliano – «sono il suo capolavoro, riassumono e fondono tutte le sue attitudini: quelle di pittore e psicologo di un ambiente, e di disegnatore di caratteri»¹¹, costituendo uno dei più raffinati punti d'arrivo della commedia goldoniana.

Ma *I Rusteghi* trasudano, nella loro chiusura culturale, una sconvolgente e straziante attualità. Ci fanno ridere, ma amaramente. Rappresentano l'intolleranza travestita da moralismo, la difficoltà di mettersi in relazione con l'altro, la mancanza di comunicazione di un'epoca che proprio della comunicazione fa il proprio vessillo. L'interno borghese che l'autore descrive nella sua commedia lo troviamo ancor oggi nella famiglia chiusa, nelle persone che rispetto al Settecento non sono cambiate molto, nelle case che stentano ad aprirsi con l'esterno e ad accogliere il diverso.

¹¹ A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Principato, Milano 1972, p. 338.

Ripercorriamo brevemente la trama del “capolavoro” goldoniano. La scena è ambientata a Venezia, nella casa del mercante Lunardo, e si svolge nell’arco di una giornata, rispettando così la tradizionale unità di luogo e di azione. Lucietta, da sempre in contrasto con la matrigna Margarita, vorrebbe maritarsi per uscire da una *routine* familiare noiosa e angusta, dovuta soprattutto all’intransigenza del padre Lunardo, autoritario, avaro e scorbutico, appunto un “rustego”. A insaputa di Lucietta, il padre ha già predisposto le nozze con Filippetto, figlio del signor Maurizio, anch’egli dal carattere rigido e severo.

Contemporaneamente Filippetto si reca a far visita alla zia Marina, raccontandole del futuro matrimonio, ma confessandole di non aver mai conosciuto di persona la promessa sposa. Marina si adopera allora a tale scopo e, per questa ragione, chiede e ottiene la complicità della signora Felice, moglie di Canciano. Il signor Lunardo ha invitato gli ospiti a cena, con lo scopo di ufficializzare le nozze: giungono così in casa Marina con il marito Simon, Felice e Canciano, accompagnati dal conte Riccardo. Grazie a un travestimento Filippetto e Lucietta possono conoscersi, ma sul più bello vengono scoperti. Scoppia il finimondo: il disonore, dovuto alla disubbidienza delle donne, si abbatte sulla famiglia di Lunardo, che medita una punizione e vuole mandare all’aria il matrimonio. Soltanto il chiarimento finale di Felice ristabilisce la quiete familiare.

Scritto nel gennaio del 1760, il testo dei *Rusteghi* appartiene a quella stagione del teatro goldoniano che è segnata da importanti capolavori composti espressamente per il San Luca. Goldoni, autore borghese, racconta dunque la realtà borghese del proprio tempo e della sua città. Una borghesia aristocraticamente arricchita, come quella tratteggiata in *La moglie saggia*; oppure una piccola borghesia in ascesa grazie all’etica del lavoro e del risparmio avveduto e calcolato, nella *Locandiera*. In ogni caso, gli spazi del mondo borghese sono ritratti ora con interesse e ammirazione, ora con distacco e ironia, come se fossero pseudo-valori, illusioni di ricchezza materiale contrapposti ai sentimenti più elementari. È il caso dei *Rusteghi*, in cui il matrimonio premeditato dai padri viene messo a rischio da un desiderio reale e autentico dei figli, che solo vorrebbero conoscersi di persona prima delle nozze.

Al di sopra del principio economico e dei falsi ideali di compostezza, rigore, rispetto dell’autorità paterna, i figli e le donne si affidano a un umanissimo principio di piacere, ribaltando i ruoli familiari a loro

vantaggio e isolando i quattro rusteghi nella vecchia austerità e nel conformismo che li caratterizza. La commedia goldoniana segna, nel quadro delle gerarchie familiari, una netta affermazione della donna, abile manipolatrice del rispettivo marito: è il caso di Felice, che convince le altre donne a procedere nell'intento di mostrare a Lucietta il promesso sposo Filippetto, e che alla fine appiana i contrasti sorti quando le donne e i fidanzati vengono scoperti.

La vicenda dei *Rusteghi* contiene notevoli spunti di riflessione, offrendoci Goldoni un'ulteriore prova del suo talento psicologico, regalando quattro varianti distinte di una medesima tipologia; a ogni rustico sono conferite sfumature differenti, per cui ciascuno conserva una forte individualità, quella appunto dell'uomo aspro, zotico, di rigida maniera, nemico della civiltà, della cultura e del conversare, già precedentemente toccata nel personaggio misogino del cavaliere di Ripafratta nella *Locandiera*.

La figura del vecchio misantropo e avaro viene perciò arricchita e approfondita attraverso la ridefinizione critica della borghesia cittadina: una borghesia non più agile e intraprendente, ma essa stessa testimone di una crisi di valori, sclerotizzata e inamovibile, ferma nei suoi presupposti e incapace di reagire di fronte al divenire delle generazioni, alla novità anche di un linguaggio moderno e spigliato, come quello parlato da Felice. Su quest'ultimo particolare Goldoni insiste in maniera esplicita, ironizzando sulle cadenze nevrotiche e ripetitive della lingua parlata da Lunardo («vegnimo a dir el merito») e da Margherita («figurarse, figurarse»): un linguaggio monocolor e scontato, quello che Goldoni mette in bocca ai vecchi rusteghi e alla matrigna, che si rivela impreparato davanti alla dialettica spigliata, intelligente, fluida e argomentativa della "renga" finale di Felice.

La soluzione del matrimonio è tuttavia provvisoria, e non affranca i giovani dall'egemonia dei padri: in questa incertezza Goldoni traduce le sue preoccupazioni per le mancate riforme sociali che il Senato veneziano negherà nel 1762. Non è un caso che la commedia sia dedicata all'ambasciatore francese a Venezia, al quale l'autore manifesta speranze e preoccupazioni a proposito dell'accoglienza delle sue opere in Francia.

Ma negli ultimi anni veneziani, prima di trasferirsi a Parigi, questa visione si modifica ulteriormente. Le figure dei servi guadagnano spazio, ed assumono un atteggiamento critico verso le ragioni dei padroni. Il mondo popolare, ricco di purezza e vitalità – virtù assenti

in quello borghese – grazie a queste qualità lo sostituisce nel ruolo di protagonista. Con *Le baruffe* c'è l'esaltazione del mondo popolare e, tra i pescatori, Goldoni rintraccia sentimenti e valori genuini che richiamano quelli di Pantalone. I nuovi personaggi sono vivi e interessanti perché del tutto diversi dai nobili e dai mercanti; ogni aspetto della loro vita può diventare commedia.

Qualche riflessione prima di concludere: la critica contemporanea, quasi unanimemente, definisce Goldoni come portatore di una filosofia detta "illuminismo popolare", che sferza ogni forma di ipocrisia e riconosce valore e dignità alle forme di espressione di ogni classe sociale, in un'ottica terrena e laica. Il suo sogno, probabilmente frutto della sua stessa estrazione sociale, è un pacifico mondo razionale che accetta le gerarchie sociali e distingue i diversi ruoli della nobiltà, della borghesia e del popolo. L'uomo di Goldoni, conscio dei conflitti che possono sorgere tra le varie classi, si può affermare, di fronte all'opinione pubblica e indipendentemente dalla classe cui appartiene, attraverso l'onore e la reputazione. Ogni individuo onorato accetta il proprio posto nella scala sociale e rimane fedele ai valori della tradizione mercantile veneziana: onestà, laboriosità, intraprendenza. E questo senso della "reputazione", del buon nome, non è il risultato dell'impegno da mantenere solo per far buona figura – atteggiamento che Goldoni attribuisce in genere ai suoi personaggi più frivoli, ai nobili scioperati e fannulloni – ma semmai il valore sostanziale dell'"uomo dabbene", del "cittadino onorato" perché veramente degno d'onore, perché civilmente attivo e leale. Pertanto questi valori borghesi sono resi intensi ed efficaci dalla loro complessa giustificazione sociale e morale, dalla loro piena storicità, da un senso della vita ottimistico e attivo, legato profondamente ad una condizione sociale che si afferma fiduciosa, intenta a perseguire i suoi ideali di ragione e natura, di saggia, misurata libertà, lontano da prospettive estreme o rivoluzionarie.

In altri termini, Goldoni sentì fortemente e spontaneamente – non tanto attraverso studi e letture, quanto attraverso un'esperienza viva e concreta – i valori medi fondamentali della cultura illuministica quale si venne attuando in Italia, specie nelle sue forme più popolari e comuni. E anzitutto egli avvertì, con grande serietà, il valore della vita, mostrando fiducia nei suoi precisi limiti mondani, nell'assenza di ogni spiegazione e destinazione metafisica e trascendente. Di qui la dichiarata antipatia per la filosofia medievale scolastica e, soprattutto,

to, la convinzione che la sua epoca fosse pervenuta ad una migliore filosofia pratica, fatta per la vita, che egli traduce in filosofia del “buon senso”, in filosofia per tutti, rivolta al bene della comunità.

L’illuminismo del Goldoni non passò inosservato ai contemporanei che, a seconda della loro posizione ideologica, fecero oggetto di lodi o di biasimo le sue commedie. Così se Carlo Gozzi, reazionario, di idee conservatrici, accusa il Goldoni di corrompere il buon criterio e il buon costume degli spettatori diffondendo le pericolose idee d’oltralpe, avverse all’ordine sociale tradizionale¹², Pietro Verri, illuminista, loda le commedie goldoniane come ispiratrici di piacere e di virtù, esempio di arte viva e non pedantesca e regolata.

Ecco cosa scrive Verri di Goldoni nel saggio intitolato *Delle nozioni tendenti alla pubblica felicità* (1791): «I filosofi debbono gettare i semi, e il tempo li svilupperà. Goldoni forse operò senza accorgersi dell’importanza de’ suoi principj, ma nel suo teatro egli pose i veri semi del bene, sempre predicò la virtù e sempre pose i nobili nel vero aspetto per quello che sono. I filosofi debbono col ridicolo, colla ragione, col teatro, coi libri abbattere la chimera della nobiltà e distruggerla, come hanno fatto delle streghe e dei maghi»¹³.

Formatosi con una cultura prevalentemente teatrale, anche se non unicamente tale, all’epoca di maggiore sviluppo della civiltà arcadica e poi successivamente venuto a contatto – fra la importante esperienza toscana e i nuovi soggiorni veneziani – con le più generali tendenze dello sviluppo della cultura dei Lumi, Goldoni visse le condizioni, le aspirazioni, le idealità di tale complessa evoluzione in un modo personale sincero, ma culturalmente e ideologicamente poco approfondito, senza giungere ad una posizione illuministica decisa e pienamente consapevole, quale fu quella del Parini, dei Verri o del Beccaria.

Il risultato prodotto dal suo teatro è quello di una comicità garbata, priva di punte polemiche. Su tutto aleggia il sorriso bonario di

¹² «Io non iscopro nelle sue putte onorate che delle lascive fanciulle, bugiarde, di poco onore, ne’ suoi cavalieri di spirito che dei seduttori; ne’ suoi impresari delle Smirne che una scuola di immodestia e di lussuria; nelle sue spose persiane che un cattivo specchio di poligamia pernizioso, che un’oppression della virtù» (C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, in *Opere*, a c. di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, p. 1075).

¹³ P. VERRI, *Delle nozioni tendenti alla pubblica felicità*, a c. di G. Barbarisi, Salerno Ed., Roma 1994, p. 41 s.

Goldoni che non pretende dall'uomo grandi rivoluzioni, ma miglioramenti graduali nei rapporti generazionali, familiari e sociali: tra vecchi e giovani, padri e figli, potenti e poveri. Si tratta sempre di quel gradualismo che egli ha applicato nel riformare la Commedia dell'Arte in ciò che aveva di negativo, preservandone, al contempo, i pregi.

Anche la critica nei confronti della società e in particolar modo quella rivolta alla borghesia, risulta essere moderata; non ha nulla di estremistico, soprattutto perché la nobiltà veneziana, chiusa su se stessa, era sospettosa nei confronti di ogni rilievo che le si poteva muovere, tanto che Goldoni, nel rappresentare i vizi degli aristocratici, si trovò costretto, per non avere noie, ad ambientare alcune delle sue commedie in altre città o addirittura in altri paesi.

Due ultime osservazioni, di carattere generale: la prima riguarda il linguaggio, la seconda il compito che allo spettacolo teatrale viene assegnato. L'intera opera goldoniana presenta un'ininterrotta serie di situazioni e si svolge attraverso un "quotidiano parlare". Il linguaggio dei personaggi si mostra indifferente ai tradizionali canoni letterari e formali; passando continuamente dalla lingua al dialetto e viceversa, Goldoni dà spazio a diversi usi sociali del linguaggio, adattati alle situazioni in cui i suoi personaggi vengono a trovarsi. Il suo italiano, misto al dialetto, non bada alla purezza della tradizione classicistica toscana: è quello del mondo borghese. Egli vuole riprodurre le azioni e gli avvenimenti del vivere civile attraverso un linguaggio vicino al vivere quotidiano.

Il dialetto veneziano non è dunque, per Goldoni, uno strumento di banale caratterizzazione, ma un vero e proprio strumento, un elemento della sua drammaturgia: è un linguaggio concreto e autonomo, diversificato a seconda degli strati sociali e dei personaggi che lo utilizzano. Oltre a ciò – sempre nelle intenzioni di Goldoni – il teatro è chiamato a svolgere un'importante missione educativa: il pubblico, borghese e no, pian piano, impara a riconoscere, negli spettacoli proposti, i propri valori, la propria concezione della vita, fondata sul buon senso, l'onestà, la fedeltà alla parola data. In breve: l'impresa di Goldoni va ben al di là del semplice sostituire un genere comico con un altro; essa si configura come un vero e proprio tentativo di cambiare la mentalità di una cittadinanza, il suo modo di intendere lo spettacolo, la cui forza sta nel non fingere la vita, bensì nel riprodurla nel suo divenire e nelle sue contraddizioni, invitando lo

spettatore a uscire dal suo ruolo passivo e a guardare, imparare, riflettere sulla sua condizione di essere vivente.

Concludiamo con una citazione che – a nostro avviso – ha il pregio di riassumere appropriatamente e in poche righe gran parte delle riflessioni da noi sopra avanzate. L'autore è Gramsci che nei *Quaderni del carcere* scrive a proposito del commediografo veneziano: «Perché il Goldoni è popolare anche oggi? Goldoni è quasi unico nella tradizione letteraria italiana. I suoi atteggiamenti ideologici: democratico prima di aver letto Rousseau e della Rivoluzione francese. Contenuto popolare delle sue commedie: lingua popolare nella sua espressione, mordace critica dell'aristocrazia corrotta e imputridita»¹⁴.

ABSTRACT. – A fundamental element of Goldoni's work is personality or "character", which is conceived not as an ensemble of abstract qualities, but as an expression of the complexity of real life. This view is funded on a representation of the Venetian society considered in its middle level, closer to low-rank people than to high social classes. Goldoni builds a dramatic language that completely changes the rules and practice of the comic genre; he no more bases his comedies on simple plots and easy effects of ex-temporaneous acting, but on the personality of characters and verisimilitude of the situations on stage. Theater becomes thus the representation of the bourgeois world depicted in its internal contradictions and irreducible clash between old and new generations.

¹⁴ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1972, II, p. 809 s.