



## STRATEGIE DELLA DISTINZIONE SOCIALE NELLA COMMEDIA *DIE UNGLEICHE HEIRATH* DI LUISE ADELGUNDE VICTORIE GOTTSCHED

MAURIZIO PIRRO – *Università degli Studi di Milano*

Luise Adelgunde Victorie Gottsched è un'intellettuale che vive in una posizione protagonista i processi di trasformazione della civiltà letteraria in Germania nella prima metà del Settecento. Il sodalizio con il marito, Johann Christoph, è all'origine di un'azione di radicale rinnovamento delle forme e delle pratiche della comunicazione estetica. Il saggio prende in esame una delle commedie che Luise Gottsched, tra 1743 e 1745, pubblica nella *Deutsche Schaubühne*, la collezione di testi drammaturgici curata in sei volumi dal marito con l'obiettivo di costruire un canone conforme al modello classicistico che sta a fondamento di tutta la sua poetologia.

Luise Adelgunde Victorie Gottsched experiences the transformations of the 18th-century literary scene in Germany from within. Her partnership with her husband Johann Christoph lays the foundations for a radical renewal of those literary forms and practices which were specific to the aesthetical discourse of the time. This essay examines one of the comedies that Luise Gottsched publishes between 1743 and 1745 in the *Deutsche Schaubühne*, where her husband collects in six volumes a series of dramatic texts that are meant to shape a classicist literary canon in accordance with his own poetological views.

### I

La scrittura di Luise Adelgunde Victorie Gottsched si presenta tutta al servizio del programma di riforma perseguito in vari campi della cultura tedesca dal marito, Johann Christoph, nei primi decenni del Settecento. La riforma del teatro comico, in particolare, è il risultato dell'operosità di un gruppo di scrittori, traduttori e recensori di valore assai disuguale, tutti riuniti intorno alla figura dominante di Gottsched. Coinvolti nel gran numero di iniziative pubblicistiche scaturite dall'inesausta abilità organizzativa del maestro, costoro si cimentano come autori in proprio, si impegnano in controversie e polemiche, animano con contributi di varia natura periodici e collezioni, presidiano con fermezza e spirito militante il campo culturale dell'epoca, rintuzzando attacchi e contestazioni provenienti da gruppi concorrenti. L'attività editoriale del cenacolo gottschediano è caratterizzata da una sostanziale intercambiabilità delle funzioni assunte dai componenti, i quali esercitano mansioni variabili, accreditandosi ora come drammaturghi, ora come saggisti, e allo stesso tempo alimentano una fitta rete di scambi e commerci con altre culture, documentata da epistolari e versioni di opere in lingua straniera. Il lavoro del gruppo è impostato da Gottsched secondo rigidi criteri verticali, nel senso che tutte le imprese sono sottoposte al vaglio e all'autorizzazione del leader, quando non vengono da costui direttamente promosse, ma anche con un lungimirante orientamento liberale, che si manifesta in un accordo assai sapiente tra la distribuzione dei ruoli fra i collaboratori e le loro personali preferenze.

Il purismo gottschediano trova nella commedia un campo privilegiato di azione. Ancora ai primi del Settecento gli spettacoli comici, in Germania, prosperano nelle forme farsesche destinate al consumo popolare. In mancanza di qualunque codificazione, gli attori – agganciati con incarichi precari e facilmente revocabili alle compagnie itineranti e sottoposti all'arbitrio dell'onnipotente capocomico – mettono in scena rappresentazioni sregolate ed eterogenee, costruite su un repertorio di situazioni ricorrenti, variate in ragione della capacità di improvvisazione e del capriccio momentaneo. La coloritura regionale del linguaggio, la prevalenza della parodia e dello sberleffo, il ricorso alle maschere della commedia dell'arte, l'abbondanza di una gestualità sapida e iperconnotata, tutta incentrata sull'evidenza non equivocabile di rimandi alla sfera del corporeo e del primitivo – tutti questi aspetti appaiono a Gottsched bisognosi di un correttivo radicale.<sup>1</sup> La drastica campagna di normalizzazione che lo scrittore promuove sui palcoscenici tedeschi prevede innanzi tutto il rafforzamento delle misure di formazione e di professionalizzazione degli attori. Gottsched affida la realizzazione dei suoi programmi a compagnie gestite secondo criteri sempre più lontani dal dilettantismo delle *Wandertruppen* e guidate da dirigenti muniti, oltre che di talento imprenditoriale, anche di un gusto coltivato e di autonome capacità creative. La condizione necessaria per la modernizzazione degli spettacoli comici è la fissazione dell'intreccio in una sceneggiatura scritta, il che contribuisce all'innalzamento del livello linguistico dei testi, al superamento dei localismi e al contenimento dell'osceno. La tipizzazione legata all'uso delle maschere viene corretta mediante la soppressione di ogni riferimento alla commedia dell'arte e l'assorbimento, dentro il perimetro della messinscena, di fisionomie realistiche, vicine alla prassi delle relazioni sociali e conformi alle tendenze e alle condotte di un pubblico borghese.

Per Gottsched, in accordo con l'intenzione riprensiva che Aristotele, nella *Poetica*, pone alla base della categoria di «ridicolo», la commedia agisce come rivelatore di condotte incongrue e ostili al funzionamento ordinato della comunità. Il dispositivo comico presuppone il possesso, da parte dello spettatore, di una rappresentazione stabile e non patteggiabile del concetto di virtù e delle pratiche conformi a tale concetto. La risposta del pubblico, dinnanzi alle manifestazioni dell'inadeguatezza del personaggio comico, implica il distanziamento razionale dalle inclinazioni del personaggio stesso, le quali richiedono di essere riconosciute nella dubbiosità dei loro moventi e nell'insidiosità delle loro conseguenze. La dottrina morale che alimenta il congegno della finzione si basa sulla promozione di tutte le attitudini in grado di contribuire al mantenimento di un saldo ordine di ragione, il cui fondamento è evidentemente di natura teologica, ma il cui campo di azione concreta coincide con lo spazio sociale e con il sistema delle relazioni tra gli individui che operano in quello spazio. La condanna del vizio è accompagnata dalla sua stigmatizzazione, vale a dire dalla sua esposizione attraverso un sistema di segnali caratteristici destinati a isolare il personaggio negativo e a rilevare nel modo più lineare possibile la sua incorreggibilità, la sua ostinata resistenza a tutti i tentativi di risocializzazione intrapresi dai suoi vicini. L'unilateralità della maschera tradizionale, in questo senso, viene superata solo in apparenza: l'esigenza di connotare la difettosità delle figure con la nettezza necessaria a

<sup>1</sup> Su alcune ambiguità non risolte alla base di questo modello cfr. NICOLA KAMINSKI, *Nichts zu lachen? Komödie bei Gottsched*, in KEVIN LIGGIERI (hrsg.), *Fröhliche Wissenschaft? Zur Genealogie des Lachens*, Freiburg i. B. – München, Alber 2015, pp. 76-96.

garantire il loro riconoscimento finisce per reintrodurre proprio quello schema caratterologico che Gottsched aveva inteso sopprimere. La novità riguarda semmai l'indeterminatezza del travestimento su cui poggia la semantica della maschera, che viene superata di slancio: le costanti antropologiche che denotano l'identità della maschera associandola a una qualità generale della condizione umana vengono ancorate in forma pienamente leggibile a un ambiente storico-sociale definito e riprodotto con notevole vivacità di particolari. L'eternismo sotteso alle tipologie della commedia dell'arte è superato in Gottsched dal saldo incardinamento dei personaggi nel tempo presente, con la finalità – va da sé – di corroborare gli effetti deterrenti della messa in scena. Al modello pedagogico perseguito dalla commedia gottschediana fa capo una rappresentazione binaria dell'umano, distribuita in termini antitetici e polari fra portatori di vizi e di virtù.

Nella sezione sul genere comico della *Critische Dichtkunst*, uno dei trattati di poetica più influenti della prima metà del Settecento, apparso in quattro edizioni fra 1730 e 1751, Gottsched evoca come obiettivo eminente della commedia la combinazione di insegnamento razionale e diletto sensibile,<sup>2</sup> aderendo in ciò – è chiaro – a una linea poetologica consolidata, che lo stesso Gottsched adombra esplicitamente tramite il convenzionale riferimento alla coppia oraziana di «utile» e «dulse». La difesa della morale viene collegata al principio tipicamente aristotelico della priorità dell'intreccio sul carattere del personaggio. «Zu einer komischen Handlung nun», così Gottsched, «kann man eben so wenig, als zu tragischen, einen ganzen Character eines Menschen nehmen [...]. Es muß eine einzige, recht wichtige That genommen werden, dazu viele Anstalten gehören, ehe sie ausgeführet werden kann».<sup>3</sup> La coerenza della materia e l'evidenza logico-razionale del suo sviluppo sono le premesse dell'efficacia dell'opera dal punto di vista didattico; le scene devono essere congegnate in modo che la loro successione sia verosimile e facilmente comprensibile dal pubblico, mentre il personaggio deve essere strutturato in modo da subordinarsi all'armonia complessiva della costruzione, senza che aspetti particolari della sua identità prendano il sopravvento sull'equilibrio generale dell'edificio drammatico. Alle figure si richiede di agire in accordo con il loro significato morale e di non eccedere il limite implicito nella tipologia umana di cui sono portatrici. A Molière, per esempio, Gottsched rimprovera l'eccesso di connotazione dei personaggi, che finisce per ridurre il loro grado di naturalezza, incoraggiando soluzioni espressive aperte anche all'uso del triviale e dell'osceno – aspetti evidentemente incompatibili con la concezione monostilistica che Gottsched colloca a fondamento della retorica drammatica. Dove la vitalità di un singolo personaggio minacci di offuscare la trasparenza della sua valenza simbolica, è opportuno che l'autore, oltre a disporre gli opportuni correttivi, motivi con la massima accortezza questo scostamento dalla norma:

---

<sup>2</sup> «Die Komödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann». («La commedia non è altro che l'imitazione di un'azione viziosa, che per la sua natura ridicola può divertire lo spettatore, ma al tempo stesso anche edificarlo»). JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig, Breitkopf 1751, p. 643, ristampa anastatica Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962).

<sup>3</sup> «Come per una tragedia, anche per un'azione comica non è bene assumere un carattere umano nella sua interezza [...]. Bisogna individuare una singola azione particolarmente rilevante per la cui esecuzione sono necessari diversi preparativi» (*ivi*, p. 645).

Von den Characteren in der Komödie ist weiter nichts besonders zu erinnern; als was bey der Tragödie schon vorgekommen ist. Man muß nämlich die Natur und Art der Menschen zu beobachten wissen, jedem Alter, jedem Stande, jedem Geschlechte, und jedem Volke solche Neigungen und Gemüthsarten geben, als wir von ihnen gewohnt sind. Kömmt ja einmal was außerordentliches vor; z. E. daß etwa ein Alter nicht geizig, ein Junger nicht verschwenderisch, ein Weib nicht weichherzig, ein Mann nicht beherzt ist: so muß der Zuschauer vorbereitet werden, solche ungewöhnliche Charactere für wahrscheinlich zu halten; welches durch Erzählung der Umstände geschieht, die dazu etwas beygetragen haben.<sup>4</sup>

La concezione stereotipica del personaggio comico, applicata a una serie relativamente limitata di situazioni ricorrenti, comprime la discrezione ermeneutica dello spettatore, prestabilendo il meccanismo della ricezione e indirizzando l'attenzione dello spettatore stesso verso il riconoscimento di un insieme non modificabile di requisiti identitari. Il giudizio del pubblico non si forma dentro il circuito della rappresentazione, ma è implicitamente predisposto dalla fisionomia dei caratteri. Il dipanarsi dell'azione, da questo punto di vista, non istituisce che un dispositivo di conferma di previsioni e aspettative già preventivamente determinate dalla distribuzione di ruoli e competenze tra i personaggi.<sup>5</sup>

Questo programma di ridefinizione del genere comico, che aspira a regolamentare forme e contenuti della rappresentazione e a collocare in una posizione di dominio la figura del drammaturgo, si concretizza, tra l'altro, mediante la costituzione di un repertorio di testi congeniali all'impianto teorico della riforma, regolari nella struttura e coerenti nell'organizzazione della materia. La selezione di un canone di commedie volte a orientare il lavoro di attori e capocomici, in modo da sostituire gradualmente i consunti canovacci della tradizione secentesca con un ampio corpo di opere di pregio, occupa Gottsched dalla metà degli anni Trenta e trova il suo strumento più qualificato nella collezione pubblicata a partire dal 1741 con il titolo *Deutsche Schaubühne*.<sup>6</sup> La raccolta, che esordisce con traduzioni da altre lingue, si concentra progressivamente sulla produzione tedesca, accogliendo tragedie e commedie composte da autori in massima parte direttamente impegnati nel circolo gottschediano. Lo stesso Gottsched, che fa precedere ogni volume da

<sup>4</sup> «Circa i personaggi della commedia non c'è altro da rilevare rispetto a quanto si è già osservato a proposito della tragedia; bisogna cioè saper cogliere la natura e il modo di essere degli individui, attribuendo a ciascuno, in ragione dell'età, della classe sociale, del sesso e della provenienza nazionale le inclinazioni e le qualità del carattere che siamo soliti attenderci. Se qua e là ricorrono delle circostanze non comuni, per esempio un vecchio che non sia avido, un giovane che non sia scialacquatore, una donna che non sia sentimentale, un uomo che non sia risoluto, lo spettatore deve essere predisposto a ritenere verosimili questi personaggi inconsueti; cosa possibile mediante il racconto delle circostanze che hanno contribuito a tali sviluppi» (ivi, p. 649).

<sup>5</sup> Considerazioni generali sulla concezione di commedia nella poetologia gottschediana, in riferimento alle oscillazioni che si producono da un'edizione all'altra della *Critische Dichtkunst*, in STEPHAN KRAFT, *Das Lustspiel als Ideal ohne Muster. Zur inneren Dynamik des Komödienkapitels in Gottscheds "Critischer Dichtkunst"*, in LEONIE SÜWOLOTO e HENDRIK SCHLIEPER (hrsg.), *Johann Christoph Gottscheds "Versuch einer Critischen Dichtkunst" im europäischen Kontext*, Heidelberg, Winter 2020, pp. 89-104.

<sup>6</sup> Per una panoramica cfr. MARINA DOETSCH, *Konzeption und Komposition von Gottscheds "Deutscher Schaubühne". "Eine kleine Sammlung guter Stücke" als praktische Poetik*, Frankfurt am Main, Lang 2016.

una prefazione più o meno articolata nella quale espone le caratteristiche fondamentali delle opere presentate e fa il punto sullo stato di avanzamento del progetto nel suo complesso, attribuisce alle versioni una funzione propedeutica, nel senso che la loro diffusione dovrebbe generare tra gli scrittori tedeschi un'accensione di interesse per la scrittura teatrale, inducendoli a porre il loro talento al servizio di quella tradizione nazionale che soprattutto nel campo della commedia è ancora tutta da costruire. L'educazione del gusto presuppone, insieme all'addestramento del senso critico, anche la possibilità di dispiegare attivamente la creatività in un contesto favorevole all'esercizio di pratiche organizzate. La *Deutsche Schaubühne*, da questo punto di vista, intende innanzi tutto sostenere l'attività degli operatori teatrali, contribuendo al rafforzamento di quel tessuto di istituzioni, *media* e luoghi della messa in scena che a Gottsched appare come la condizione fondamentale per l'innesto di una moderna cultura degli spettacoli.

Come la *Critische Dichtkunst*, anche la *Deutsche Schaubühne* è strettamente legata alle teorie aristoteliche sulla finzionalità. Il piano iniziale, stando alla testimonianza di Gottsched, prevedeva che la raccolta esordisse con una versione commentata della *Poetica*, che avrebbe posto dei principi generali di riferimento, dai quali far discendere i criteri necessari sia alla composizione, sia al retto intendimento di nuove opere. La concomitanza di altri progetti molto impegnativi (per esempio la traduzione tedesca del *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle, che Gottsched congederà nel 1744)<sup>7</sup> impedisce la realizzazione del programma originario, per salvaguardare il quale Gottsched aveva rimandato l'uscita del primo volume, quello che avrebbe dovuto contenere la *Poetica* di Aristotele insieme alle sue annotazioni, anteponevogli il secondo e il terzo. Quando, alla fine del 1742, si decide a far comparire la prima parte della collezione, Gottsched inserisce a capo del volume, come una sorta di riparazione per l'assenza del trattato di Aristotele, un saggio in traduzione tedesca di Fénelon sul genere tragico e su quello comico. La vicinanza alle posizioni dell'autore francese riguarda in particolare l'evocazione di un classicismo incline a un ideale di geometrica razionalità, lontano dalla sovrabbondanza degli affetti e dall'eterogeneità dello stile che Fénelon attribuisce ai grandi autori del Seicento francese nel campo della tragedia (Racine e Corneille, su tutti) e a Molière in quello della commedia. Con la *Deutsche Schaubühne* Gottsched intende in effetti mantenersi distante sia dall'immaginosità barocca, che nella sua ottica non rappresenta che una deplorabile manifestazione di irrazionalità, sia dal piatto razionalismo di un classicismo puramente normativo, incapace di protendersi verso una comprensione globale dello spirito di formatività sotteso alle realizzazioni della cultura greco-latina. Se nell'ingenuità secentesca Gottsched identifica soprattutto una retorica destinata a suggestionare con forza la psiche dello spettatore, dissipando così la naturalezza necessaria all'innesto di una risposta estetica veramente significativa in termini universali-umani, la medesima diffidenza finisce per ricadere sull'angustia di un classicismo declamatorio, ridotto a un'immagine dell'uomo astratta e monodimensionale.

---

<sup>7</sup> Cfr. MARIE-HÉLÈNE QUÉVAL, *Johann Christoph Gottsched und Pierre Bayle – Ein philosophischer Dialog. Gottscheds Anmerkungen zu Pierre Bayles Historisch-critischem Wörterbuch*, in GABRIELE BALL, HELGA BRANDES e KATHERINE R. GOODMAN (hrsg.), *Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched*, Wiesbaden, Harrassowitz 2006, pp. 145-168.

## 2.

Luise Adelgunde Victorie Kulmus, la colta umanista figlia di un importante medico di Danzica che nel 1735, a ventidue anni, diventa moglie di Gottsched, prende parte ai lavori della *Deutsche Schaubühne* come traduttrice e come autrice di lavori originali.<sup>8</sup> Nel novero dei collaboratori direttamente impegnati nella costruzione della raccolta (gli altri sono Theodor Johann Quistorp, Adam Gottfried Uhlich e soprattutto Johann Elias Schlegel, l'unico tra questi ad affermarsi come intellettuale anche fuori dalla cerchia gottschediana), la Gottschedin – come è nominata secondo l'uso linguistico dell'epoca – presta il contributo quantitativamente più cospicuo. Restando al campo della commedia, pubblica tre lavori in cinque atti (*Die ungleiche Heirath*, nel quarto libro, *Die Hausfranzösin, oder die Mammzell*, nel quinto, e *Das Testament*, nel sesto) e un atto unico (*Herr Witzling*, sempre nel sesto volume). Inoltre, traduce il quinto atto della commedia *Les Opéra* di Saint-Evremond (1677), che appare col titolo *Die Opern* nel secondo volume, l'adattamento di *The Drummer, or, The hounded House* di Joseph Addison (1716), che nel 1736 Philippe Néricault Destouches aveva pubblicato come *Le Tambour nocturne: Ou Le Mari Devin* (la versione della Gottsched esce sempre nel secondo libro come *Das Gespenste mit der Trummel, oder der wahrsagende Ehemann*), altre due commedie di Destouches – *Le Dissipateur: Ou L'Honnête-Friponne* (1736), che si legge nella terza parte della *Deutsche Schaubühne* col titolo *Der Verschwender, oder die ehrliche Betrügerinn*, e *La Fausse Agnès: Ou Le Poète Campagnard* (1736), volta ancora nel terzo volume come *Der Poetische Dorfjunker* – e infine, nel primo libro, *Le Misanthrope* di Molière (1666), presentato al pubblico tedesco come *Der Menschenfeind*, e *L'Esprit de contradiction* di Charles-Rivière Dufresny (1700), tradotto col titolo *Die Widersprecherinn*.<sup>9</sup> Un carico di lavoro, come si vede, assai oneroso, sbrigato in un arco di tempo molto ristretto e nel quadro di una partecipazione pressoché ininterrotta alle campagne pubblicistiche del marito,<sup>10</sup> a tratti non senza la dolorosa sensazione di star dissipando i propri talenti in un mestiere ancillare, o comunque lontano dalla sua iniziale vocazione di erudita.<sup>11</sup> In particolare le tre commedie, che si distinguono per la loro fedeltà allo spirito

<sup>8</sup> Cfr., per un'introduzione al complesso della sua produzione, CORINNA DZIUDZIA, *Gelehrte Frau oder Briefe schreibende Gehilfin? Luise Gottsched und die sich wandelnde Rezeption*, in CORINNA DZIUDZIA, ALEXANDER MÜLLER e ANNETTE SIMONIS (hrsg.), *Im Archiv der vergessenen Bücher*, Heidelberg, Winter 2018, pp. 81-109.

<sup>9</sup> Per un profilo complessivo dell'attività di traduttrice cfr. HILARY BROWN, *Luise Gottsched the Translator*, Rochester, NY, Camden House 2012. Sul rapporto con la tradizione comica francese, in particolare, cfr. ROLAND KREBS, *L. A. V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie*, in MICHEL ESPAGNE e MATTHIAS MIDDELL (hrsg.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 1993, pp. 90-104.

<sup>10</sup> Cfr. GABRIELE BALL, *Moralische Küsse. Gottsched als Zeitschriftenherausgeber und literarischer Vermittler*, Göttingen, Wallstein 2000, in particolare pp. 171-200.

<sup>11</sup> Un aspetto della sua biografia su cui si sofferma INKA KORDING, *Einleitung*, in *Louise Gottsched – «mit der Feder in der Hand». Briefe aus den Jahren 1730-1762*, a cura di INKA KORDING, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, pp. 1-15.

della riforma gottschediana, si affermano rapidamente come la base di un rinnovamento del canone di genere, per l'ostinata ricerca di visibili linee di continuità logica nella configurazione dell'intreccio, per lo sviluppo di un'esercitata cultura della conversazione come base delle relazioni tra i personaggi, per la prontezza con la quale aderiscono ad alcuni discorsi che polarizzano fortemente la società tedesca dell'epoca. Uno statuto, peraltro, destinato a consumarsi in poco tempo e a infrangersi contro lo scoglio della commedia sentimentale introdotta in Germania pochi anni dopo da Christian Fürchtegott Gellert, che ridiscuterà alla radice i fondamenti della concezione di Gottsched, relativizzando il principio della fissazione tipologica dei caratteri e stabilendo tra le figure rapporti più mobili e meno definiti. Già nel 1767, nel capitolo XXVI della *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing si domanderà in relazione alla *Hausfranzösin* come sia stato possibile l'apprezzamento del pubblico nei confronti di un'opera che «non soltanto è vile, monotona e fredda, ma è anche e soprattutto sudicia, nauseante e offensiva al massimo grado».<sup>12</sup>

In *Die ungleiche Heirath* l'intreccio si dipana intorno alle trattative per il matrimonio di Philippine, la viziata e dispotica figlia dei signori Ahnenstolz. Costoro, come si ricava dal nome, nutrono un'insuperabile diffidenza per chiunque non appartenga all'aristocrazia e non possa certificare questa condizione facendo sfoggio di un nutrito albero genealogico. Esclusivismo e distinzione intridono a tal punto la vita degli Ahnenstolz da impegnarli in un conflitto privo di soluzione con alcuni loro parenti, gli Zierfeld, perché questi ultimi, durante un ritrovo mondano, hanno mancato di cedere il posto a sedere, come i codici dell'etichetta avrebbero loro imposto. Il litigio ha compromesso anche le nozze già programmate tra Philippine e il giovane Zierfeld, il quale è stato scavalcato da Willibald, un borghese provvisto di capitali ingentissimi e desideroso di consolidare la propria posizione sociale legandosi agli ambienti della nobiltà. Negli Ahnenstolz, la presenza di Willibald suscita sentimenti contraddittori: da una parte considerano con orrore l'idea che la figlia possa contrarre un legame con un uomo estraneo alla loro classe; dall'altra si ripromettono di sfruttare i capitali del promesso sposo per ripianare le loro finanze dissestate da un regime di vita al di sopra delle loro possibilità. La stessa Philippine, del resto, non ha alcuna intenzione di rinunciare a Zierfeld, a cui la lega prima di tutto un'albagia impermeabile alle norme del comune buon senso, e fa in modo che costui si introduca clandestinamente in casa Ahnenstolz, travestito da giardiniere. Le manovre dei due innamorati non sfuggono a Willibald, che comincia a nutrire diverse perplessità circa la sazietà dei propri piani, tanto più che la signora Ahnenstolz, un'ipocondriaca convinta di essere irrimediabilmente malata, non cessa di ricordargli l'indegnità della sua condizione, mentre l'unica persona dotata di ragionevolezza tra i futuri parenti (Amalia, la sorella della padrona di casa) gli consiglia di rinunciare, nel suo stesso interesse, a un'impresa che può portare solamente a un esito infausto. Il pregiudizio di classe, così Amalia, è inestirpabile anche negli individui più illuminati, che lo hanno interiorizzato senza esserne consapevoli e se ne lasciano guidare in tutti gli aspetti della propria condotta. Alla fine, Willibald riesce a liberarsi del legame con Philippine, che gli è ora-

<sup>12</sup> «Sie ist nicht allein niedrig, und platt, und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend» (GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di WILFRIED BARNER et al., vol. VI: *Werke 1767-1769*, a cura di KLAUS BOHNEN, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1985, p. 308).

mai divenuta insopportabile, rinunciando alle somme che aveva versato agli Ahnenstolz come anticipo sugli appannaggi futuri. Attratto dall'equilibrio e dalla sapienza di Amalia, rivolge a lei una proposta di matrimonio, ma la donna, coerentemente con i principi che già aveva avuto modo di esporgli, rifiuta e ribadisce che l'unione tra persone diverse per collocazione sociale, se pure è approvata dalla ragione, è destinata a essere respinta dall'ambiente circostante, e per questo a procurare l'infelicità dei contraenti. In assenza di un ordine nuovo, fondato sulle libere inclinazioni degli individui, è saggio e opportuno attenersi all'ordine preesistente, nel quale il singolo accetta di subordinarsi agli interessi della sua classe. Sfinito dai ragionamenti di Amalia, che a questo punto gli appare come l'altra faccia dell'egoismo degli Ahnenstolz, Willibald lascia il palazzo soffocando a stento un insulto.

La natura dei personaggi della commedia richiama l'opacità tipica delle fasi storiche di transizione da un sistema di pratiche non più sostenibili a un regime di norme e costumi che dovrebbe sostituire il precedente. L'aristocrazia rurale degli Ahnenstolz, fiaccata nelle sue basi finanziarie e ridotta alla difesa di un primato meramente simbolico, è con tutta evidenza avviata a un destino di consunzione e perdita di egemonia, ma la concorrenza del terzo stato è ancora troppo flebile per intaccare seriamente il suo dominio. Lungi dall'affermare senza esitazioni una morale autonoma e non bisognosa di conferme, Willibald ambisce a ottenere il riconoscimento della dissennata famiglia con la quale sta per imparentarsi, poiché intuisce in questa forma di accreditamento un capitale immateriale del quale non può privarsi, se vuole consolidare definitivamente la condizione di forza nella quale si trova per effetto della fortunata carriera imprenditoriale del padre. Le commedie di Luise Gottsched adombrano ripetutamente conflitti del genere, sciogliendoli in modo conforme alla concezione pratica di morale che sorregge tutta la costruzione gottschediana. Nella *Hausfranzösin* viene ridicolizzata la mania filofrancese che si impadronisce di una famiglia di benestanti borghesi, i Germann, i cui componenti sono ossessionati dal desiderio di liberarsi dell'abito ristretto e provinciale che associano alla loro identità di tedeschi. L'incertezza circa l'assetto identitario più favorevole al consolidamento della loro posizione spinge queste figure ad assorbire anche gli usi più bizzarri, se solo si presentano come espressione di raffinatezza e cosmopolitismo. Come nell'*Ungleiche Heirath*, peraltro, anche nella *Hausfranzösin* le deviazioni morali, prima ancora che essere affidate alla riprovazione del pubblico, sono stigmatizzate in modo esplicito da alcune figure detentrici di un punto di vista inequivocabilmente presentato come sano ed equilibrato. La fissazione esterofila è controbilanciata da un altro ramo dei Germann (costituito, come è stato fatto notare,<sup>13</sup> soltanto da individui di sesso maschile), nel quale l'esercizio della mercatura va di pari passo con la difesa del costume tedesco, rivendicato come una sorta di antidoto alle insidie della modernità e idolatrato in una forma di purezza arcaica e primordiale, non contaminata dagli artifici della civilizzazione. In *Das Testament*, che secondo una consolidata tradizione di giudizio rappresenta il

<sup>13</sup> Cfr. BARBARA BECKER-CANTARINO, "Wenn ich mündig, und hoffentlich verständig genug seyn werde...": Geschlechterdiskurse in den Lustspielen der Gottschedin, in G. BALL, H. BRANDES e K. R. GOODMAN (hrsg.), *Diskurse der Aufklärung*, cit., pp. 89-106 e GABY PAILER, *Multi-Layered Conflicts with the Norm: Gender and Cultural Diversity in Two Comedies of the German Enlightenment*, in GABY PAILER et al. (ed.), *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam – New York, Rodopi 2009, pp. 141-154.



vertice più maturo della scrittura comica della Gottsched,<sup>14</sup> l'avvedutezza degli anziani si scontra con il dissennato sciupio al quale appaiono dediti i più giovani. L'avventatezza degli eredi, che è condannata come un'inaccettabile manifestazione di disorientamento morale, impone alla protagonista, che in cuor suo è già disposta a congedarsi da qualunque abitudine mondana, un inopinato prolungamento della vita attiva, che la porta a lasciare il letto in cui giace malata per accettare un nuovo legame matrimoniale. Nell'*Ungleiche Heirath*, questo modello polare, basato sull'opposizione tra personaggi connotati secondo caratteristiche inconciliabili, a differenza che nelle altre due commedie è in ogni modo mitigato dal fitto tessuto di ambiguità che si stende sulle figure e sulle loro relazioni. È vero che il vecchio Ahnenstolz si getta senza remore sulle ricchezze di Willibald e adopera la retorica della distinzione come uno strumento di pressione per tenere il futuro genero in uno stato di inferiorità; il divertito cinismo del padrone di casa, però, nasconde una profonda consapevolezza circa la vanità delle glorie umane, intuita con una lucidità alla quale lo stesso Willibald, nel suo sforzo di acquisire tramite le nozze lo stigma della promozione sociale, non è in grado di pervenire. Quest'ultimo del resto, se da una parte proprio con la sua aspirazione all'accumulo di privilegi sembra inclinare a una discussione degli ordini gerarchici tra aristocrazia e borghesia, dall'altra con la sua incapacità di valutare rettamente l'entità del danno che l'ingresso nella famiglia di Philippine gli procurerebbe finisce per esercitare una funzione di sostegno proprio nei confronti di quegli stessi equilibri che mira a mettere in discussione. Amalia infine, che si distingue fra tutti i membri della nobiltà per il limpido intendimento del vuoto di sostanza che si va irrimediabilmente spalancando al fondo dei codici di condotta praticati dalla sua classe, non arriva a trarre dalla critica dell'esclusivismo aristocratico una pratica di vita conforme e, per quanto comprenda senza perplessità il valore individuale di Willibald, si guarda bene dall'allacciare una relazione con lui perché sente la forza del pregiudizio come preponderante e incontrastabile.

Se tutta la logica della commedia gottschediana poggia sull'idea che l'insegnamento morale del teatro si comunichi con potenza tanto maggiore quanto più netta è la ripartizione tra i personaggi di disposizioni del carattere inequivocabilmente connotate in senso positivo o negativo, e se tale ripartizione, per essere efficace, richiede all'autore e allo spettatore una specie di preliminare adesione a una dottrina caratterologica definita, *Die ungleiche Heirath* altera questo schema presentando figure dalle inclinazioni miste e ambivalenti. La tematizzazione così esplicita dell'identità sociale dei personaggi, anziché vincolarli a un destino sovraordinato, coincidente con quello del ceto a cui appartengono, porta l'intreccio a svilupparsi di preferenza in uno spazio intermedio, segnato da una strategia di patteggiamento tra interessi contrastanti più che da pratiche di conflitto frontale. L'ammaestramento del pubblico, in un contesto del genere, presuppone non la riprovazione del vizio, ma il riconoscimento delle tecniche di comportamento più adatte a governare fasi di transizione, contraddistinte in quanto tali dalla permeabilità dei confini tra le formazioni sociali. La concezione tipicamente gottschediana secondo cui il riso del pubblico sanziona prima di tutto l'incongruità di pratiche non adeguate alle norme codificate dalla comunità (pratiche talmente difettose da spingere il personaggio comico in una condizione di marginalità e irrilevanza

<sup>14</sup> Cfr. CAROLINE VOIGT, *Das Testament, ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen*, in HEIDE HOLLMER e ALBERT MEIER (hrsg.), *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, Beck 2001, pp. 112-113.

nella quale è esposto, prima che alla riprensione del pubblico, al dilleggio dei suoi vicini) appare qui non applicabile nella sua forma canonica, perché le fisionomie degli individui – più che corrispondere a un sistema di paradigmi prestabiliti – si precisano e prendono definitivamente corpo attraverso il progressivo sviluppo della vicenda rappresentata. La priorità dell'azione sul carattere, il principio fondamentale della *Poetica* di Aristotele che Gottsched assorbe come cardine irrinunciabile della sua poetologia, e che in altre commedie di Luise Gottsched resta scarsamente sviluppato,<sup>15</sup> nell'*Ungleiche Heirath* trova piena attuazione perché si presta a rappresentare con grande congenialità il quadro mutevole e instabile delle relazioni sociali in un'epoca soggetta a trasformazioni radicali. Dall'insieme delle mosse e delle contromosse intraprese per acquisire vantaggi sui propri competitori, per affermare i propri principi o per rintuzzare le iniziative degli altri, così come dalle retoriche che accompagnano le azioni dei personaggi, ora per asseverare una posizione di dominio, ora per ridimensionare le pretese dei concorrenti, si costituisce il quadro di una società sottoposta a vivaci smottamenti, ma al tempo stesso ancora molto lontana dall'assumere un assetto stabile e duraturo.

Le schermaglie che vedono la signora Ahnenstolz impegnata nel tentativo di persuadere gli interlocutori della gravità delle sue condizioni di salute, per esempio, hanno sì la funzione di alimentare l'inguaribile malcontento della donna, la quale sembra sprofondare senza rimedio in una malinconia divorante, che prosciuga ogni sua energia vitale, ma mirano anche e soprattutto ad assicurare alla padrona di casa una piena capacità di controllo rispetto all'imprevedibilità dei legami e delle alleanze che si vanno organizzando intorno alla questione del matrimonio di Philippine. La costante esibizione di uno stato patologico permette alla malata immaginaria di sottrarsi al gioco delle dissimulazioni, degli inganni e delle dilazioni nel quale sono immersi tutti gli altri personaggi, sterilizzando, insieme al dinamismo di questo stesso gioco, anche le insidie che implicitamente ne derivano. L'egemonia e il controllo sociale, se non si prestano più a essere imposti affermativamente, possono tuttavia ancora essere custoditi imbrigliando le aspirazioni degli antagonisti e presidiando i luoghi e le dinamiche del confronto tra detentori di bisogni contrapposti. Le interminabili tirate nelle quali la signora si dilunga in minuziose analisi del proprio malessere, dolendosi della leggerezza con cui tutti gli altri considerano le sue malattie, costituiscono del resto anche uno strumento scenico di sicuro effetto comico, amministrato dalla Gottsched attraverso una progressiva intensificazione dei lamenti e una descrizione sempre più dettagliata della sintomatologia da cui il personaggio crede di essere affetto:

*Frau v. Ahnenstolz.* Ach! mein lieber Gemahl! ich bin ganz todt krank! Ich wache dreyviertel auf zwölfe auf; oder vielmehr, ich stehe nur auf, denn es ist seit gestern Abends um zehne, kein Schlaf in meine Augen gekommen: und da weis ich nicht, wie mir ist. Ich bin ganz ohnmächtig, matt, hinfällig. Das Gesicht verdunkelt sich, der Puls bleibt außen; kurz ich denke, mein letzter Augenblick ist vor der Thüre. Indem

<sup>15</sup> Nella *Hausfranzösinn* le vicende sempre più gravi che si verificano nella famiglia Germann, e che mirano a convalidare la condanna morale dei personaggi, non stanno in alcuna plausibile relazione con gli eccessi del culto filofrancese a cui si dedica in particolare il giovane Franz. La paradossalità dei cupi accadimenti che arrivano a mettere in pericolo la vita della sorella del protagonista riflette la debolezza di costruzione di una commedia nella quale l'ostinata unilateralità del carattere (vale a dire il difetto morale meritevole di riprensione) finisce per fare premio sullo sviluppo dell'azione e per rendere del tutto incoerente il comportamento delle figure.

so tritt meine Kammerjungfer ins Zimmer und sagt, der Tafeldecker hätte schon eine Stunde mit den Arzeneyen, die ich ordentlich dreyviertel und sechs auch eine halbe Minute, auf eilf Uhr einzunehmen pflege, auf mich gewartet. Da sahe ich, wo mein böser Zustand herkam. Ich hätte ein Kind des Todes seyn können, ehe ich ein Wort davon gewußt hätte.

*Hr. v. Ahnenstolz.* Ich dächte doch, Gretchen! daß du mir heute noch so ziemlich gesund aussähest.

*Frau v. Ahnenstolz.* Ach! mein lieber Gemahl! hast du denn nicht gehört, daß der Schäfer, unser Hausarzt, immer sagt: keine Krankheiten wären gefährlicher als die, wobey die Patienten eine frische Farbe haben? Die Schwindsucht insonderheit hat dieses an sich, daß die Leute dabey aussehen, als wenn sie Bäume aus der Erde reißen könnten. Und es ist doch lauter nichts! lauter nichts! Meine Lunge ist schon verzehret! Die erste Leiche im Dorfe, das werde ich seyn.<sup>16</sup>

Il nucleo dell'azione, eccettuate poche scene tipicamente riservate al personale di servizio (i cui dissapori intenzionalmente sovraccaricati rappresentano una sorta di commedia nella commedia), coincide con il definirsi e il rapido dissolversi dei patti che devono disciplinare le nozze di Willibald e Philippine. Il ritmo movimentato della vicenda è segnato sia dall'intrigo ordito dalla ragazza e da Zierfeld, il giovane aristocratico di cui è innamorata e che infine riuscirà a sposare, sia dal precisarsi della consapevolezza di Willibald circa l'insostenibilità dell'unione alla quale si accinge fidanzandosi con la figlia degli Ahnenstolz. Di fronte alle ripetute recriminazioni della futura suocera, che intravede ovunque improprietà e malagrazie nel suo comportamento attribuendole alla sua origine borghese, Willibald è portato a difendere la purezza dei propri sentimenti per Philippine, leggendo negli argomenti della donna l'espressione di una ristrettezza d'animo provocata dalla cecità del senso di appartenenza sociale. Costantemente ricacciato nell'angustia della sua provenienza di classe, Willibald ha buon gioco nell'invocare un'ottica razionale e universale, in base alla quale il valore degli individui richiede di essere determinato in base alla forza dell'inclinazione alla virtù. Sottoposto alle esorbitanti richieste finanziarie degli Ahnenstolz, che gli sciorinano un catalogo di obblighi talmente onerosi da rischiare di ridurlo in miseria, può facilmente denunciare l'ipocrisia dei nuovi parenti, i quali sono ben lieti di sfruttare il suo patrimonio, ma non sono disposti a riconoscere la dignità di quanti han-

<sup>16</sup> «*Signora von Ahnenstolz.* Ahimè caro marito, sono terribilmente malata! Mi sono svegliata alle dodici meno un quarto, anzi mi sono soltanto alzata, visto che da ieri sera alle dieci non ho chiuso occhio: non so dire quanto mi sento male. Sono confusa, senza forze, dolorante. Il mio viso è privo di colore, il polso non batte più; insomma, credo sia arrivata la mia ora. Poi entra nella stanza la mia cameriera e dice che il domestico mi sta aspettando da un'ora con le medicine che sono solita prendere sempre alle undici, a spron battuto e senza un minuto di ritardo. Ecco la causa del mio malessere. Sarei potuta restare stecchita prima di pronunciare una sola parola.

*Signor von Ahnenstolz.* Eppure, Gretchen, proprio oggi mi sembri abbastanza in salute.

*Signora von Ahnenstolz.* Ahimè caro marito, non hai sentito che secondo il nostro medico, Schäfer, le malattie più pericolose sono proprio quelle nelle quali il paziente ha un aspetto sano? Soprattutto la tubercolosi ha questa caratteristica: chi è malato sembrerebbe avere la forza di sradicare un albero dal terreno. Eppure basta un niente! Un niente! I miei polmoni sono già corrosi! Morirò prestissimo, ecco la verità!» (LUISE ADELGUNDE VICTORIE GOTTSCHED, *Die ungleiche Heirath, ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten*, vol. IV, Leipzig, Breitkopf 1743, pp. 69-184, qui p. 80, ristampa anastatica Stuttgart, Metzler 1972).

no accumulato quel denaro con la propria capacità di operare rettamente.<sup>17</sup> Willibald accredita se stesso come il portatore di una concezione del matrimonio sganciata dagli obblighi di classe e fondata sul trasporto del cuore, nonché sull'apprezzamento dell'eccellenza del partner. Durante il primo incontro con Philippine, questa visione incentrata sul disinteresse personale e sull'incisività delle passioni si infrange contro un principio contrario: ammettendo di sposarsi per volontà della famiglia e senza un desiderio reale, la ragazza presenta il vincolo nuziale come un fatto di mera utilità pratica, destinato a permettere ai contraenti il godimento di alcuni privilegi, anche indipendentemente dall'esistenza di una inclinazione reciproca. Mentre Philippine, intenzionata a conferire al colloquio un registro privo di qualunque intonazione sentimentale, orienta la discussione su questioni irrilevanti e convenzionali, Willibald rivendica il diritto di argomentare in ragione del proprio sentimento:

*Hr. Willibald.* Ach mein gnädiges Fräulein! martern sie mich mit solchen gleichgültigen Fragen nicht! Erlauben Sie mir, daß, da ich das Glück haben soll, Sie morgen als meine Braut zu sehen, ich diese schöne Gelegenheit nicht versäume, Sie ohne Zeugen von der unverstellten und starken Zuneigung zu überführen, die Dero Reizungen in mir erregt haben.

*Frl. Philippine.* O! es braucht dieser Umstände nicht! Mein Vater will, daß ich Sie heirathen soll, und ich gehorche ihm; ohne mich um Ihre Empfindungen zu bekümmern.

*Hr. Willibald.* Diese sind aber das Hauptwerk bey einer jeden Heirath, und müssen es auch seyn, wofern die Ehe gut gelingen soll.

*Frl. Philippine.* Das glaube ich kaum. Ein jeder hat seine Ursachen warum er heirathet, und diese gründen sich immer auf den Eigennutz; er sey nun beschaffen wie er wolle.<sup>18</sup>

Le disincantate osservazioni di Philippine colgono nel segno. L'appassionata perorazione di Willibald è tutt'altro che immune da una retorica della galanteria che ha la funzione di occultare il calcolo utilitaristico del guadagno che egli stesso, a dispetto di tutte le sue assicurazioni, può attendersi dall'ingresso in una famiglia di antico lignaggio. Il capitale simbolico che la ragazza promette di portargli in dote è più elevato delle perdite finanziarie provocate

<sup>17</sup> «Ich gebe es zu, daß es billig sey, bürgerliche Gecken, die sich für Edelleute ausgeben, und der Welt ihre Vorältern für Ahnen aufdringen wollen, auf alle mögliche Art ihres Ursprunges zu erinnern. Wer sich aber, wie ich thue, für nichts anders ausgiebt, als was er ist; und wen man auch aus ganz andern Ursachen annimmt, als weil er von altem Geschlechte ist: den sollte man mit solchen Vorwürfen verschonen. Oder man hätte seinen Bürgerstand eher bedenken sollen» («Credo anch'io che sia giusto ricordare in tutti i modi possibili la loro origine a quei bellimbusti borghesi che si presentano come aristocratici e pretendono di spacciare per nobili antenati i loro progenitori. Censure del genere, però, dovrebbero essere risparmiate a chi, come me, si presenta solamente per quello che è, e che oltretutto viene accolto per ragioni assai diverse dall'antichità del suo albero genealogico. Oppure si dovrebbe far caso prima alle circostanze della sua nascita». *Ivi*, pp. 145-146).

<sup>18</sup> «*Willibald.* Gentile signorina, non mi dia il tormento con queste domande insignificanti! Poiché domani avrò il beneficio di sposarLa, mi permetta di non sprecare questa bella opportunità e di manifestarLe senza testimoni l'affetto autentico e vibrante che le Sue attrattive hanno suscitato in me.

*Philippine.* Lasci stare queste cerimonie! Mio padre vuole che La sposi e io obbedisco, senza curarmi dei Suoi sentimenti.

*Willibald.* I sentimenti però sono la cosa principale quando ci si sposa; non possono non esserlo, se il matrimonio deve riuscire.

*Philippine.* Non lo credo affatto. Ognuno ha i propri motivi per sposarsi, e sono sempre fondati sull'egoismo. La natura del singolo individuo non conta nulla» (*ivi*, pp. 104-105).

dall'accordo con il vecchio Ahnenstolz. L'insistenza sulla natura affettiva del fidanzamento si rivela in breve tempo una strategia di autorappresentazione intesa a ridimensionare proprio quella finalità egoistica che Philippine invece si spinge a intendere in maniera tanto limpida. Una strategia tanto più pervasiva e tanto più profondamente interiorizzata, quanto più inconsapevolmente appare declinata nelle parole del promesso sposo, il quale non nutre alcun dubbio circa la linearità della propria condotta, protesta vivacemente contro le osservazioni della ragazza<sup>19</sup> e arriva ad ammettere la prospettiva di un profitto personale solo quando si trova dinnanzi alla lucida intelligenza di Amalia. Se Willibald, a colloquio con Ahnenstolz, è ancora portato a idealizzare le ragioni alla base del vincolo che si appresta a contrarre e vagheggia «eine höhere Tugend»<sup>20</sup> come possesso distintivo della nobiltà, il pragmatismo di Amalia supera di slancio tutte le sue resistenze e lo induce a confessare la natura reale delle sue aspettative. Finché si guarda al carattere di Philippine, così Willibald, nulla la rende preferibile a una ragazza borghese. La sua appetibilità risiede nel senso di distinzione associato alla sua collocazione sociale, che è ancora così potente, anche in una fase di drastica contrazione del prestigio aristocratico, da trasmettersi a chiunque stia in relazione con lei. «Ich [hatte] mir die Grille in den Kopfe gesetzt [...], mich durch ein Fraülein über meines gleichen zu erheben»<sup>21</sup> – questa la desolata ammissione di Willibald, incalzato dalle stringenti obiezioni di Amalia.

Le ambizioni di Willibald illuminano molto chiaramente quella disposizione dei ceti emergenti al patteggiamento e al compromesso, che alcuni studi epocali di Norbert Elias<sup>22</sup> hanno collegato ai sommovimenti e ai processi di modernizzazione che travagliano il quadro delle relazioni sociali nella Germania del Settecento. L'assimilazione di costumi estranei agli usi della propria classe qualifica Willibald come un attore ancora incerto sui propri bisogni identitari e sulle modalità più efficaci per soddisfarli. Il contatto con un corpo sociale tradizionalmente egemone, anche se minacciato da segnali di declino, deve esercitare in questo senso una funzione di stabilizzazione e di consolidamento. Il duplice scacco che il personaggio deve registrare, dovendo rinunciare sia a Philippine, sia soprattutto ad Amalia, indica la capacità di resistenza degli ordinamenti che egli prova a scardinare. Alla fine, su tutto l'intreccio si impone un regime di sostanziale conservazione e i rapporti sociali continuano a svolgersi secondo criteri di omogeneità e di endogamia. La contestazione dell'irragionevolezza dei ceti dominanti, intrapresa da Willibald con una certa decisione, si rivela una pura e semplice mossa discorsiva, poiché la finalità concretamente perseguita dal giovane borghese presuppone la disponibilità a stringere un'alleanza con quegli stessi ceti, al limite anche in una posizione del tutto subordinata.

<sup>19</sup> «Ich kann für meine Person keinen Eigennutz bey meinen Absichten erkennen, als daß ich mit derjenigen Person beständig zu leben, und sie bis ins Grab zu verehren wünsche, die ich für die vollkommenste ihres Geschlechts halte». («Per quanto mi riguarda, non scorgo alcun egoismo nelle mie intenzioni, se non il desiderio di vivere per sempre in compagnia della persona che stimo come la più perfetta del suo sesso, venerandola sino alla tomba». *Ivi*, p. 105).

<sup>20</sup> «Una virtù superiore» (*ivi*, p. 131).

<sup>21</sup> «Mi ero cacciato in testa il bizzarro proposito [...] di innalzarmi sopra i miei simili mediante una ragazza di famiglia nobile» (*ivi*, p. 149).

<sup>22</sup> Soprattutto *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basel, Haus zum Falken 1939.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALL, GABRIELE, *Moralische Küsse. Gottsched als Zeitschriftenherausgeber und literarischer Vermittler*, Göttingen, Wallstein 2000.

BECKER-CANTARINO, BARBARA, "Wenn ich mündig, und hoffentlich verständig genug seyn werde...": Geschlechterdiskurse in den Lustspielen der Gottschedin, in GABRIELE BALL, HELGA BRANDES e KATHERINE R. GOODMAN (hrsg.), *Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched*, Wiesbaden, Harrassowitz 2006, pp. 89-106.

BROWN, HILARY, *Luise Gottsched the Translator*, Rochester, NY, Camden House 2012.

DOETSCH, MARINA, *Konzeption und Komposition von Gottscheds "Deutscher Schaubühne". "Eine kleine Sammlung guter Stücke" als praktische Poetik*, Frankfurt am Main, Lang 2016.

DZIUDZIA, CORINNA, *Gelehrte Frau oder Briefe schreibende Gehilfin? Luise Gottsched und die sich wandelnde Rezeption*, in CORINNA DZIUDZIA, ALEXANDER MÜLLER e ANNETTE SIMONIS (hrsg.), *Im Archiv der vergessenen Bücher*, Heidelberg, Winter 2018, pp. 81-109.

ELIAS, NORBERT, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basel, Haus zum Falken 1939.

GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig, Breitkopf 1751, ristampa anastatica Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962.

GOTTSCHED, LUISE ADELGUNDE VICTORIE, *Die ungleiche Heirath, ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten*, vol. IV, Leipzig, Breitkopf 1743, pp. 69-184, ristampa anastatica Stuttgart, Metzler 1972.

KAMINSKI, NICOLA, *Nichts zu lachen? Komödie bei Gottsched*, in KEVIN LIGGIARI (hrsg.), "Fröhliche Wissenschaft". *Zur Genealogie des Lachens*, Freiburg i. B. – München, Alber 2015, pp. 76-96.

KORDING, INKA, *Einleitung*, in *Louise Gottsched – «mit der Feder in der Hand»*. *Briefe aus den Jahren 1730-1762*, a cura di INKA KORDING, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, pp. 1-15.

KRAFT, STEPHAN, *Das Lustspiel als Ideal ohne Muster. Zur inneren Dynamik des Komödienkapitels in Gottscheds "Critischer Dichtkunst"*, in LÉONIE SÜWOLTO e HENDRIK SCHLIEPER (hrsg.), *Johann Christoph Gottscheds "Versuch einer Critischen Dichtkunst" im europäischen Kontext*, Heidelberg, Winter 2020, pp. 89-104.

KREBS, ROLAND, *L. A. V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie*, in MICHEL ESPAGNE e MATTHIAS MIDDELL (hrsg.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag 1993, pp. 90-104.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di WILFRIED BARNER et al., vol. VI: *Werke 1767-1769*, a cura di KLAUS BOHNEN, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1985.

PAILER, GABY, *Multi-Layered Conflicts with the Norm: Gender and Cultural Diversity in Two Comedies of the German Enlightenment*, in GABY PAILER et al. (ed.), *Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion*

in *Traditional and Modern Media*, Amsterdam – New York, Rodopi 2009, pp. 141-154.

QUÉVAL MARIE-HÉLÈNE, *Johann Christoph Gottsched und Pierre Bayle – Ein philosophischer Dialog. Gottscheds Anmerkungen zu Pierre Bayles Historisch-critischem Wörterbuch*, in GABRIELE BALL, HELGA BRANDES e KATHERINE R. GOODMAN (hrsg.), *Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched*, Wiesbaden, Harrassowitz 2006, pp. 145-168.

VOIGT, CAROLINE, *Das Testament, ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen*, in HEIDE HOLLMER e ALBERT MEIER (hrsg.), *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, Beck 2001, pp. 112-113.



### PAROLE CHIAVE

Luise Adelgunde Victorie Gottsched; teatro; commedia; Settecento



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Maurizio Pirro è professore ordinario di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Milano. Dirige la rivista «Studi Germanici» e fa parte del collegio direttivo della rivista «Euphorion». Ha pubblicato, oltre ad articoli, edizioni e traduzioni di testi, monografie su Salomon Gessner, Stefan George, la relazione tra arte e vita nel fine secolo, il romanzo tedesco del Secondo dopoguerra.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MAURIZIO PIRRO, *Strategie della distinzione sociale nella commedia Die ungleiche Heirath di Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.