

# STUDI GOLDONIANI

*Quaderni annuali di storia del teatro  
e della letteratura veneziana nel Settecento*

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

*Direttore*

GILBERTO PIZZAMIGLIO  
(Università Ca' Foscari di Venezia, Italia)

*Vicedirettori*

ANNA SCANNAPIECO (Università degli Studi di Padova, Italia)  
PIERMARIO VESCOVO (Università Ca' Foscari di Venezia, Italia)

*Comitato scientifico*

ROSSEND ARQUÉS (Universitat Autònoma de Barcelona, España) · FRANCESCO COTTICELLI (Università degli Studi Federico II, Napoli, Italia) · EMANUELE DE LUCA (Université Côte d'Azur, Nice, France) · LUCA D'ONGHIA (Università degli Studi di Siena, Italia) · ANDREA FABIANO (Sorbonne Université, Paris, France) · ANGELA FABRIS (Universität Klagenfurt, Österreich) · VALENTINA GALLO (Università degli Studi di Padova, Italia) · PAOLOGIOVANNI MAIONE (Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Caserta, Italia) · MARZIA PIERI (Università degli Studi di Siena, Italia) · GIANLUCA STEFANI (Università degli Studi di Firenze, Italia) · FABIO SOLDINI (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi) · VALERIA TAVAZZI (Università di Roma "La Sapienza", Italia)

★

*Comitato di garanzia*

CARMELO ALBERTI (Università Ca' Foscari di Venezia, Italia) · ROBERTO ALONGE (Università degli Studi di Torino, Italia) · ANNA LAURA BELLINA (Università degli Studi di Padova, Italia) · ILARIA CROTTI (Università Ca' Foscari di Venezia, Italia) · SIRO FERRONE (Università degli Studi di Firenze, Italia) · RICCIARDA RICORDA (Università Ca' Foscari di Venezia, Italia) · CHIARA SQUARCINA (Fondazione Musei Civici di Venezia, Italia) · ROBERTA TURCHI (Università degli Studi di Firenze, Italia)

*Segreteria di direzione e redazione*

Casa di Carlo Goldoni, San Polo 2794, I 30125 Venezia

★

Fondazione Musei Civici Venezia

con la collaborazione di

CISVE, Centro Interuniversitario di Studi Veneti,  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università  
degli Studi di Padova, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali  
e Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari  
di Venezia, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni,  
Teatro Stabile del Veneto

★

«Studi goldoniani» is an International Double-Blind Peer-Reviewed Scholarly Journal.  
It is Indexed in ERIH PLUS (European Science Foundation).  
The eContent is Archived with Clockss and Portico.

ANVUR: A.

★

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione e alla casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa · Roma, Serra, 2009<sup>2</sup> (ordini a: [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)).  
Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla pagina «Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

# STUDI GOLDONIANI

*Quaderni annuali di storia del teatro  
e della letteratura veneziana nel Settecento*

XXI · 13 N.S. · 2024



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA · EDITORE  
MMXXIV

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

<https://studigoldoniani.libraweb.net>

★

Rivista annuale · *A Yearly Journal*

★

*Amministrazione e abbonamenti*

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, [fse.roma@libraweb.net](mailto:fse.roma@libraweb.net)

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Print and/or Online official subscription prices are available at Publisher's  
web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)*

I pagamenti possono essere effettuati con versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (American Express, Carta Si, Eurocard, Mastercard, Visa)

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 21.07.1999

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

★

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, [academia.edu](http://academia.edu), ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, [academia.edu](http://academia.edu), etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.*

★

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2024 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

★

ISSN PRINT 2280-4838

E-ISSN 2281-4698

## SOMMARIO

### STUDI

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Premessa</i>                                                                                                                   | 11  |
| ANDREA CHEGAI, <i>Teatro di Sant'Angelo e questioni di identità nel sistema spettacolistico veneziano</i>                         | 13  |
| GIANLUCA STEFANI, <i>Gli impresari del Sant'Angelo nel primo Settecento</i>                                                       | 27  |
| ILARIA CONTESOTTO, <i>Il ruolo delle magistrature veneziane nella giurisdizione teatrale: Vivaldi impresario al Sant'Angelo</i>   | 41  |
| GIADA VIVIANI, <i>Antonio Vivaldi al Sant'Angelo: il contributo dell'orchestrazione alla costruzione di una identità teatrale</i> | 57  |
| GIOVANNI POLIN, <i>Il Teatro Sant'Angelo e l'opera negli anni '40: strategie impresariali e drammaturgiche a confronto</i>        | 87  |
| ALESSIO BERGAMO, <i>Sotto un altro cielo (una lettura della Trilogia della villeggiatura)</i>                                     | 113 |
| FABIO SOLDINI, <i>Lettere a Carlo Gozzi (di capocomici, attori, attrici ed altri) e lettere di Carlo Gozzi. Aggiornamenti</i>     | 129 |

# SOTTO UN ALTRO CIELO (UNA LETTURA DELLA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA)

ALESSIO BERGAMO

RIASSUNTO · Nell'articolo è presentata un'analisi drammaturgica della *Trilogia della villeggiatura* basata su principi analitici usati nella scuola stanislavskiana (con particolare attenzione alle teorizzazioni di Anatolij Vasil'ev sulla struttura ludica del dramma) e tesi a dirigere il gioco comico degli attori. Usando principalmente le categorie di "avvenimento" e "conflitto" si individuano alcuni punti di forza della struttura drammatica della *Trilogia*. In particolare: il senso dell'avvenimento principale (individuato in una scena che si svolge fuori dalla vista degli spettatori e connesso al concetto di Giudizio) e il rapporto tra due categorie conflittuali concorrenti (e cioè la Villeggiatura – intesa come qualcosa di più ampio del semplice periodo passato in villa – e il Principio di realtà). Si individua inoltre la presenza di una struttura narrativa che sembra parodizzare quella di un dramma sacro.

PAROLE CHIAVE · avvenimenti di partenza e conclusivo, struttura ludica del dramma, giudizio, precipizio, parodia di dramma sacro.

ABSTRACT · *Under another sky (an interpretation of the Trilogia della villeggiatura)* · The article presents a dramaturgical analysis of the Holiday Trilogy based on analytical principles used in the Stanislavskian school (with particular attention to Anatoly Vasil'ev's theories on ludic structures of drama) and aimed at directing the actors' comic interpretation. Using mainly the categories of 'event' and 'conflict', a number of strong points of the dramatic structure of the Trilogy are identified. In particular: the sense of the main event (identified in a off-stage scene and connected to the concept of Judgement) and the relationship between two competing conflictual categories (i.e. Holidaying - understood as something broader than simply spending time at the villa - and the Principle of Reality). We also detect the presence of a narrative structure that seems to parody sacred drama.

KEYWORDS · Beginning and Concluding Events, Ludic Dramatic Structure, Judgement, Precipice, Parody of Sacred Drama.

alessio.bergamo@unical.it, Università della Calabria, Italia; lessio.bergamo@abafr.it, Accademia di Belle Arti di Frosinone, Italia.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202411701007](https://doi.org/10.19272/202411701007) · «STUDI GOLDONIANI» · XXI · 13 N.S. · 2024

[HTTPS://STUDIGOLDONIANI.LIBRAWEB.NET](https://studigoldoniani.libraweb.net)

SUBMITTED : 9.9.2024 · REVIEWED : 2.10.2024 · ACCEPTED : 11.12.2024

## PREMESSA METODOLOGICA

LA lettura che viene qui presentata è il frutto di uno studio che, oltre a consultazioni storiografiche e comparazioni con altre opere di Goldoni, si è avvalso di un lavoro di prove svolto seguendo il cosiddetto *Metodo dell'analisi mediante l'azione*. Viene definito così un processo che alterna ipotesi analitiche e verifiche pratiche eseguite dagli attori mediante scene che si svolgono in improvvisazione.<sup>1</sup>

Nella versione originale di questo metodo i conflitti e i relativi impulsi all'azione degli attori venivano cercati nella situazione iniziale della pièce, o avvenimento di partenza, cioè nei conflitti che si creano tra personaggio e circostanze date. Negli anni '80 e '90 Anatolij Vasil'ev ha apportato una sorta di capovolgimento copernicano nei processi applicativi di questo metodo, proponendo di cercare questi impulsi nell'avvenimento finale.<sup>2</sup>

La proposta analitica che segue, che è stata elaborata durante un percorso di lavoro che aveva come scopo ottenere dagli attori un determinato tipo di presenza scenica<sup>3</sup> nel materiale goldoniano, tiene fortemente conto della lezione di Vasil'ev.

<sup>1</sup> L'elaborazione sistematica di questo approccio al testo letterario risale agli ultimi anni di sperimentazione di Stanislavskij, in particolare al lavoro nello Studio operistico-drammatico (1935-1938) mentre la sua diffusione è dovuta in particolare all'azione di Marija Knebel', pedagoga e regista di grandissima importanza nella storia del teatro sovietico e sua allieva e collaboratrice nello Studio. Questo metodo, detto anche 'degli *etjud*' (come venivano definite queste scene in improvvisazione) ha avuto una grande importanza nel teatro russo e sovietico, segnando l'azione di registi quali Aleksej Dmitrevič Popov, Georgij Tovstonogov, Anatolij Efros, Petr Fomenko e Anatolij Vasil'ev. Per una biografia di Marija Knebel' e una ricognizione storica sulla sua collaborazione con Konstantin Sergeevič Stanislavskij cfr. ALESSIO BERGAMO, *Marija Knebel' e «L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione»*, «Biblioteca teatrale», n. 86-87, aprile-settembre 2008, Roma Bulzoni, 2009, pp. 87-132. Nel libro della stessa MARIJA KNEBEL, *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, Milano, Ubulibri, 2009, vengono illustrate le premesse storiche e il funzionamento pratico di questo tipo di approccio.

<sup>2</sup> Cfr. ANATOLIJ VASIL'EV, *A un unico lettore*, Roma, Bulzoni, 2001; ID., *L'école des maîtres. Libri di regia 1995-1999*, I, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 11-213; ANATOLI VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, Editions P.O.L., 1999.

<sup>3</sup> Trattandosi di un metodo di lavoro elaborato da Stanislavskij, suo scopo principale è far sì che l'attore veda il ruolo come una partitura di impulsi all'azione e, conseguentemente, che la sua presenza scenica non sia improntata all'illustrare quanto avviene, al rappresentare il percorso dei personaggi (teatro di rappresentazione), ma all'agire, al far accadere (teatro di reviviscenza). Le modifiche apportate da Vasil'ev, con lo spostamento del centro gravitazionale dalla situazione iniziale dell'opera a quella finale, cambiano la natura di

## IPOTESI ANALITICA

L'*avvenimento finale* della *Trilogia* è un momento complesso e contraddittorio. Grazie alla «violenta risoluzione» (RDV III, 12) presa da Giacinta, i due protagonisti si salvano dal «precipizio», dalla caduta (immagine, questa, che attraversa con insistenza tutto *Il ritorno dalla villeggiatura*), si uniscono in matrimonio e vanno a ricominciare la loro vita a Genova. Una vita che comincerà senza liquidità finanziaria e che sarà prospera esclusivamente nella misura in cui Leonardo saprà amministrare i beni fondiari che la moglie gli porta in dote. I soldi, se ci saranno, compariranno pian piano e, soprattutto, dopo che Leonardo avrà ripagato Fulgenzio del prestito che questi gli ha fatto per coprire i debiti contratti a causa della sua rovinosa villeggiatura.

La decisione di operare questo cambiamento da parte di Giacinta arriva in una scena particolare, perché si svolge dietro le quinte, mentre il pubblico sta vedendo un'altra scena, quella in cui Ferdinando legge la lettera di Sabina e prende un'altra «risoluzione» (RDV III, 11), che definirà ironicamente «eroica» e che è simmetrica e contraria – si vedrà poi perché – a quella che sta prendendo fuori scena Giacinta: andare a vivere a Montenero con la sua amante Sabina, dove godrà della donazione che quella gli ha promesso. Gli avvenimenti si svolgono così: il padre di Giacinta, Filippo, con al seguito il fidanzato di lei Leonardo e l'amico di famiglia Fulgenzio, irrompe in casa di Costanza dove la compagnia di ormai ex villeggianti si è riunita e sta cercando di rinnovare i divertimenti della villeggiatura (ovviamente senza riuscirci perché la situazione è talmente compromessa per tutti che di qualsiasi cosa si parli si tocca un nervo sco-

questo agire. In questa nuova situazione quello che muove l'attore all'azione non è più ciò che muove il personaggio (il suo conflitto con le circostanze) ma ciò che muove l'autore: il conflitto tra il desiderio che si arrivi ad una determinata conclusione e la necessità, per arrivarci, di andare in scena per far ripercorrere al personaggio le sue peripezie. Questo comporta che l'attore piuttosto che *rivivere* gli accadimenti che coinvolgono il personaggio si metta con essi in *relazione di gioco* (da qui la definizione coniata dallo stesso Vasil'ev di «struttura ludica del dramma»). Tanto più che in questa sistematica per conclusione non si intende tanto lo scioglimento drammatico, quanto lo spazio in cui si condensa il senso, il portato di una determinata opera. Uno spazio, quindi, che è collocato su una dimensione totalmente diversa rispetto a quella nella quale si muovono i personaggi e che consiste vuoi in una posizione di *Weltanschauung*, vuoi nel gusto di evidenziare una problematica esistenziale, vuoi nella volontà di mettere a nudo dei paradossi sociali o comportamentali, vuoi in un'urgenza politica, vuoi nell'attrazione per un'immagine poetica e così via con innumerevoli varianti.



perto). Chiede in maniera abbastanza brusca a Costanza di poter parlare in un posto riservato con Giacinta. Quella li invita ad accomodarsi nella «sala» attigua e Filippo esce accompagnato dalla figlia, dal fidanzato e da Fulgenzio. Quando i quattro rientreranno Giacinta avrà preso la sua risoluzione e il dramma si avvierà allo scioglimento.

È il caso di soffermarsi su dei particolari che conferiscono a questa scena nascosta una caratteristica abbastanza inequivocabile. Riporto alcune parti di queste scene:

## SCENA DECIMA

FILIPPO, LEONARDO, FULGENZIO e detti.

FIL. Servo di lor signori (*tutti si alzano*) [...] Giacinta, con licenza della padrona di casa, avrei bisogno di dirvi una parolina. [...] Se ci favorisce una camera, le dico due parole e poi torniamo qui (*a Costanza*).

Cos. Se comandano si ponno favorire in sala.

Nell'ordine escono Filippo, Giacinta, Leonardo e Fulgenzio... e Tognino che va a spiare cosa si diranno. Segue

## SCENA UNDICESIMA

VITTORIA, GUGLIELMO, COSTANZA, ROSINA, FERDINANDO

GUGL. (*Mi par di essere al punto di dover sentire la mia sentenza*. Chi sa ancora ch'ella non sia favorevole?)

Durante tutta la scena, mentre gli altri ridono alla lettura che Ferdinando fa della lettera disperata di Sabina, Guglielmo si dimostra distratto o comunque nient'affatto preso o divertito da quanto accade e Vittoria lo richiama ad un più appropriato contegno mondano.

VITT. Signor Guglielmo, dormite?

GUGL. Signora no, non dormo

E più avanti

VITT. Dormite, signor Guglielmo?

GUGL. Signora no

E infine

VITT. Signor Guglielmo, dormite?

GUGL. Non signora.

VITT. Non ridete di queste cose?

GUGL. Non ho voglia di ridere.

VITT. (Oh che satiro!)

Ros. Oh! Eccoli: il congresso è finito.

GUGL. (Sono in ansietà di sapere) (*s'alza*)

VITT. Pare che ora vi risvegliate (*a Guglielmo*)

GUGL. Credetemi, che non ho mai dormito (*tutti si alzano*)

SCENA DODICESIMA

GIACINTA, FILIPPO, FULGENZIO, LEONARDO E DETTI.

FIL. Siamo qui, scusateci, signora Costanza

L'azione fisica che incornicia l'undicesima scena, indicata dalle didascalie che abbiamo evidenziato, è già di per sé abbastanza eloquente per dare a questo colloquio fuori scena una caratteristica ben precisa: quella della riunione della camera di consiglio in tribunale.<sup>1</sup> Non bastasse, Goldoni aggiunge la parola «congresso», pronunciata da Rosina, che evidentemente è iperbolica rispetto ad un colloquio familiare e, ancor più evidente, la battuta di Guglielmo che ci suggerisce come qualcuno in quella stanza stia emettendo una «sentenza» che lo riguarda.

Di questo orizzonte giudiziale fa sicuramente parte il trasferimento a Genova che viene così a configurarsi come qualcosa che sta tra una condanna al confino e una romanzesca opportunità di cominciare di nuovo tutto da capo. È un trasferimento salvifico e indispensabile, visto che è la stessa Giacinta a dire «Se seguitata la strada incautamente calcata, chi sa in qual precipizio sarei caduta?»<sup>2</sup> Cangiando cielo, si ha da cangiar sistema!». Del fatto che nella «sala» di Costanza, attigua alla scena, sia stato emesso un Giudizio che Giacinta ha accettato e fatto suo, testimonia anche la frase che rivolge al pubblico e con cui conclude la *Trilogia*: «Se aveste occasione di ridere dell'altrui cattiva condotta, consolatevi con voi stessi della vostra prudenza, della vostra moderazione». Quanto è successo prima della scena nella sala di Costanza, e a cui la «sentenza» ha posto rimedio, quindi, rientrava nell'ambito del *cattivo*, del *male*.

<sup>1</sup> Da notare che nelle precedenti scene, all'entrata di Vittoria e Guglielmo, come a quella di Ferdinando e Tognino, Goldoni non scrive nessuna didascalia («si alzano» o «si alza») che indichi l'obbligo da parte degli attori di compiere quest'azione. Il confronto con la scena della seduta in tribunale del terzo atto de *L'avvocato veneziano* sembra rinforzare l'impressione che queste didascalie rimandino ad un'ambientazione giudiziaria e alla precisione dei suoi rituali prossemici. Tra le nutrite e dettagliate didascalie troviamo anche, qui ripetuto due volte, all'entrata e all'uscita della corte il «tutti si alzano» del finale della villeggiatura. Cfr. CARLO GOLDONI, *L'avvocato veneziano*, III, 2.

<sup>2</sup> Il «precipizio» di cui parla Giacinta probabilmente non è solo di carattere economico. Nella sua analisi della *Trilogia*, attenta tanto alle condizioni materiali dei personaggi quanto alle loro più o meno cosce pulsioni, Roberto Alonge legge in alcune battute di Giacinta, la sua fantasia, o forse il suo aperto progetto, di intessere una relazione extraconiugale col futuro cognato, approfittando della familiarità che si creerà tra loro dopo le doppie nozze. ROBERTO ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 166-169.

L'accento è posto quindi sul giudizio. Ed è un accento forte, sottolineato, evidenziato. Ma il giudizio qui, non è il corollario di un finale moralistico in cui la virtù trionfa. Nella *Trilogia* il Giudizio è un avvenimento disposto sulla linea tematica trasversale al dramma. Qualcosa a cui i protagonisti arrivano inevitabilmente correndo lungo una linea che li porta verso il «precipizio» e che ribalta a 180° la loro traiettoria. O almeno quella di tre di loro: Giacinta, Leonardo e Guglielmo. A parte una poco convincente battuta,<sup>1</sup> Vittoria non rientra in questa svolta, così come non vi rientrano le altre due coppie che si formano, cioè la coppia Tognino e Rosina, il cui matrimonio viene definito da Giacinta «un maritaggio che può essere criticato», e la coppia Ferdinando e Sabina, la cui unione si prefigura come parodistica<sup>2</sup> e per lei disastrosa (un «precipizio», verrebbe da dire). Rottura di simmetria, questa, tipica della *Trilogia*, che se da una parte tende alla simmetria, dall'altra parte ha sempre porzioni del disegno che a questa sfuggono, che tendono ad essere scalene, anzi fluide, refrattarie ad una geometrizzazione. Rottura paradossale, peraltro, perché se avviene, ed è radicale, al livello del sistema valoriale che muove i personaggi, rispetta invece pienamente una simmetria formale che prevede che le commedie si concludano con i matrimoni di tutte le coppie in gioco.

Da notare che la parola Giudizio non ha necessariamente a che fare solo con i tribunali. Altrimenti detto in quella stanza non solo viene emesso un Giudizio, ma torna anche ad attivarsi la capacità di giudizio che nei quattro giovani orfani<sup>3</sup> evidentemente era assai scarsa. Ma cosa non sono capaci di giudicare i nostri eroi (cioè i 4 innamorati più Filippo, Sabina, Costanza, Rosina e Tognino)? E perché non ne hanno la capacità?

<sup>1</sup> La battuta è «Signor Guglielmo, non forzata, come voi parete di esserlo, ma del miglior cuore del mondo vi do la mano» (*RDV* atto III, 13) ed è poco convincente perché corona un dialogo con Guglielmo dal quale si evince chiaramente che Vittoria non vuole prendere atto di quello che sta succedendo e delle ragioni profonde che hanno spinto il suo futuro sposo a chiederle finalmente la mano. L'insistita richiesta di Vittoria a Guglielmo, durata sino alla battuta precedente, di sentire da lui parole d'amore, sono infatti ancora da inscrivere nel suo rapporto di rivalità con Giacinta. Per un'attenta analisi di questa rivalità e dei suoi meccanismi, ispirata alla teoria del desiderio mimetico di René Girard, cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Passione e vanità (In villeggiatura con René Girard)*, in *Parole. Musica. Scena. Lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>2</sup> Con effetto verosimilmente comico il personaggio di Sabrina era affidato all'alto e magro Giuseppe Lapy.

<sup>3</sup> A differenza degli altri tre Giacinta è orfana solo di madre (altra asimmetria), ma sia nel padre che nella vecchia zia la capacità di giudizio e la prudenza latitano grandemente, come diversi personaggi non mancano di notare a più riprese.

A tutti e nove manca la capacità di commisurare i loro progetti e i loro atti al principio di realtà. Principio di realtà al quale, per la cerchia di personaggi che abita quest'opera, vengono indicate delle bitte molto salde a cui ancorarsi. Quali sono?

Innanzitutto quanti soldi si hanno a disposizione e di che dimensione e in che condizione legale e fisica è il patrimonio; poi l'onorabilità dei comportamenti, e quindi la attitudine ad onorare la parola data e, in particolare, i contratti scritti;<sup>1</sup> la fedeltà agli impegni economici presi; l'illibatezza prematrimoniale della sposa e l'irreprensibilità del suo comportamento e della sua fama. Tali i parametri su cui vengono valutate le necessarie virtù sociali dei personaggi di questa *Trilogia*.

E perché i nostri eroi non riconoscono il principio di realtà? Perché si muovono in base ad altri principi che, appunto, entrano in conflitto col principio di realtà. Principi che sono il nocciolo, l'essenza della villeggiatura e che sono più difficili a definirsi, più magmatici, meno razionali del principio di realtà. In genere la sostanza è questa: in villeggiatura tutti vanno perché si figurano che lì potranno vivere una condizione che non è quella che vivono a Livorno ed è basata sul loro desiderio. Desiderio che ognuno declina in base alla propria personalità e alle proprie inclinazioni. O ancor di più in base ai propri modelli interiori. La villeggiatura insomma è per tutti loro una sorta di super-mondo, uno spazio-tempo particolare, separato e superiore da quello che si vive nel quotidiano in città. Lì la loro immagine virtuale, l'immagine disegnata dal loro desiderio, potrà acquisire una dimensione concreta, reale, tridimensionale. Le parole con cui se ne parla nelle *Smanie* illustrano in maniera eloquente come venga considerata: una sorta di paradiso da cuccagna (infantil/adolescenziale per i giovani, senile per Filippo) sospeso dal mondo reale, dalle sue compatibilità sociali e lavorative e dagli oneri che queste comportano, nel quale tutti avranno l'opportunità di poter ricoprire lo status sociale a cui aspirano e dove le sfortune sono bandite. Notevole peraltro il fatto che nelle *Smanie* relativamente al loro villeggiare, i personaggi usino verbi connessi al senso di necessità, di obbligo, di dovere.<sup>2</sup> Come se mostrare quella determinata immagine di sé al mondo dei villeggian-

<sup>1</sup> Tradire la parola data e attestata dalla firma nel contratto di fidanzamento tra Leonardo e Giacinta avrebbe potuto comportare anche conseguenze legali difficili da comporre per via pacifica, visto lo stato delle finanze di Filippo. Goldoni nei *Mémoires* ricorda una causa per rottura del contratto di fidanzamento nel quale era entrato come avvocato di parte, cfr. CARLO GOLDONI, *Mémoires*, parte I, cap. 50.

<sup>2</sup> Le si trovano in LEONARDO (I, 1; I, 2; I, 4; III, 1; III, 3), GIACINTA (I, 12), VITTORIA (II, 1).

ti costituisse una tappa fondamentale per la loro vita futura; insomma come se quest'immagine diventasse reale e valida anche nel loro mondo cittadino consueto, per il solo fatto, e solo a patto!, di essere stata vissuta ed esposta in villeggiatura.

È l'avvento, la diffusione, la condivisione sociale di questa costruzione immaginaria, di questo mito che attribuisce alla villeggiatura un simile peso nella vita sociale, a costituire l'*avvenimento di partenza* della *Trilogia*. C'è da dire che questo avvenimento di partenza colpisce per la sua gratuità. Goldoni ce lo presenta come un dato di fatto del costume degli eroi della *Tirolgia*. Nel testo non si accenna a nessuna ragione che possa spiegare il perché la villeggiatura abbia acquisito presso i cittadini di Livorno questa influenza quasi magica. Certo non è compito della pièce spiegarcelo, fatto sta che benché le caratteristiche della villeggiatura vengano presentate come delle assurdità ciò non di meno essa è divenuta un obbligo di costume nella società. E tanto più assurde sono le caratteristiche di questo obbligo di costume, tanto più sono un dato di fatto che se forse è criticabile (e lo criticano in diversi: Fulgenzio, Paolino, Bernardino) è anche inoppugnabile.<sup>1</sup> Come che sia, si diceva, tale è l'avvenimento di partenza: l'avvento dello pseudo obbligo sociale della villeggiatura.

Gli obiettivi perseguiti dai personaggi e connessi alla villeggiatura, però, entrano in conflitto con la realtà, con le circostanze concrete che caratterizzano la loro vita. E non solo perché non compatibili con la loro condizione socio-economica (a volte addirittura biologica)<sup>2</sup> ma anche perché non tengono conto delle differenti aspirazioni e condizioni degli altri personaggi, i quali, sebbene siano necessari alla realizzazione di quei desideri, spesso ne nutrono altri che sono di impedimento a quella realizzazione.

Il risultato sarà che tutte le *Smanie* consisteranno nel tentativo dei personaggi di raggiungere le condizioni indispensabili per vivere questa *super-vita* della villeggiatura conformemente ai propri desideri.<sup>3</sup> Que-

<sup>1</sup> Bartolo Anglani fa, a proposito della *Locandiera* (ma anche di altre commedie), un'osservazione simile a questa, afferma cioè che alcune fondamentali iniziative dei protagonisti non sono giustificabili in base ad una logica che tenga conto di un legame causale evidente. Da qui parte per una complessa e interessantissima ipotesi ermeneutica che mette al centro «la tentazione estetica, il gusto del gioco e dell'azione disinteressata» dei protagonisti. Aspetti che risuonano anche nel ruolo che i villeggianti della *Trilogia* attribuiscono al loro villeggiare. Cfr. BARTOLO ANGLANI, *Che cos'è questa crisi*, Roma, Aracne, 2015, pp. 381-395.

<sup>2</sup> Sabina spera ancora, ai suoi 65 anni, di avere dei figli con Ferdinando (*ADV II*, 5).

<sup>3</sup> Giacinta si propone di essere la prima tra le ragazze in villeggiatura. Vittoria si pro-

sto obiettivo, però, essendo in conflitto con diversi dati della loro realtà (come sempre: economici, sociali, personali), li spingerà a fare delle forzature che se da un lato permetteranno loro di raggiungerlo dall'altro li costringeranno a compromessi sgraditi e vincolanti.

Durante le *Avventure* il tentativo dei protagonisti (e dei nuovi villeggianti che vi compaiono) di godere la *super-vita* agognata, verrà costantemente frustrato dai compromessi che hanno fatto alla fine delle *Smanie* e che ora generano una serie di conseguenze che rendono non solo impossibile questo godimento, ma trasformano tutta la villeggiatura in una sorta di incubo grottesco e dissonante. Nel finale, per conferire a quest'incubo l'aspetto di un sogno, Leonardo si ridurrà semplicemente a barare. Lo *happy end* con cui si interrompe bruscamente la villeggiatura e durante il quale tutti felicitano Vittoria e Guglielmo per il fidanzamento e Leonardo per l'ormai vicina eredità dei beni dello zio Bernardino, è il trionfo del *fake*, cioè di un'immagine vittoriosa che copre una realtà che è invece il suo esatto contrario (Vittoria non si è ancora fidanzata con Guglielmo, questi non ha nessuna intenzione di farlo, e lo zio Bernardino è sanissimo).

Il *Ritorno* lascerà i nostri eroi a tu per tu con i costi devastanti dei compromessi che hanno fatto ne *Le smanie* e con gli sviluppi, anzi gli avviluppi, gli intrighi a cui questi compromessi avranno portato durante le *Avventure*. Nonostante il tentativo ostinato, disperato, di tenere ancora in vita quell'immagine virtuale di sé e del proprio destino che aveva dato inizio a tutta la vicenda e addirittura di prolungare la gaudente socialità festiva della villeggiatura, le circostanze del reale si abatteranno con tanta più violenza su di loro, per quanto sono state attivamente ignorate, nascoste, negate sino all'ultimo. Leonardo, poi Filippo, poi Giacinta, infine Guglielmo, trovandosi ormai sull'orlo del «precipizio» saranno costretti a cambiare radicalmente rotta.

L'*azione trasversale ludica* degli attori, quindi, tenderà ad esacerbare sempre di più questo conflitto con la realtà. Per farlo gli attori dovranno giocare a far impiegare tutte le risorse, tutta l'infinita pervicacia dei loro personaggi nel cercare di *saltar dentro* la proiezione ideale che hanno di sé. E quanto più a questo salto la realtà opporrà ostacoli insormontabili,

pone di essere tutto ciò che sarà Giacinta. Leonardo si propone di primeggiare a fianco di Giacinta e in posizione di maschile preminenza e autorità rispetto a lei. Guglielmo aspira a conquistare Giacinta. Filippo aspira ad una villeggiatura in cui regni l'armonia e la benevolenza.

quanto più, cioè, diverrà evidente che si tratta di un salto nel precipizio, tanto più dovranno far insistere i loro personaggi. Con tutti gli inevitabili corollari di frustrazione, disperazione, rabbia (per i personaggi) e comicità (per gli spettatori). Sino alla rottura finale che inverte la rotta e che comincia a prendere corpo nella scena tra Leonardo e Fulgenzio dell'inizio del secondo atto del *Ritorno* e poi, a cascata andrà a coinvolgere prima Filippo e, nel finale del terzo, tutti gli altri.

Questo è il meccanismo, la struttura evenemenziale e conflittuale base su cui si regge il dramma.

Vorrei però attirare l'attenzione su un modello narrativo che a mio parere innerva questo meccanismo.

Sebbene non mi risultino studi che attestano una diffusione di questo tipo di procedimento nell'opera di Goldoni e sebbene io stesso non abbia provato a fare una sistematica ricognizione del corpus goldoniano per verificare se l'uso di modelli simili sia diffuso, oso comunque indicarne la presenza al lettore. Innanzi tutto perché mi sembra sia piuttosto evidente e poi perché forse potrà servire da stimolo per qualche ulteriore riflessione. Di cosa si tratta?

L'avvenimento principale della *Trilogia*, quello finale, come abbiamo visto, ha le caratteristiche della ritualità civile di una camera di consiglio. Insomma, il ritorno del giudizio (e cioè il ritorno del principio di realtà al posto centrale che gli spetta nelle decisioni dei protagonisti) avviene con le modalità di un Giudizio. Queste modalità conferiscono a questo avvenimento il crisma di un livello superiore rispetto a tutto quello che succede prima, livello che produce un cambio drastico nell'atmosfera dell'atto. I pettegolezzi, le punzecchiature, le provocazioni, le risate sguaiate, le battute cifrate che hanno caratterizzato la scena a casa di Costanza, lasciano bruscamente il posto al monologo accorato, dolente, serio, decisivo di Giacinta. Questo *livello superiore* che caratterizza la misteriosa scena nella «sala» di Costanza getta retrospettivamente, a cascata, tutt'altra luce su quello che è successo nel complesso della *Trilogia*. Quegli avvenimenti a questo punto ci si squadernano davanti come un 'dramma sacro' risolto da un Giudizio.

Chiaro che un'affermazione simile mal si concilia con il materialismo di Goldoni, con il suo gusto di scrittore all'ironia e al sorriso sornione e, ancor di più, con il fatto che questo Giudizio riguardi soldi, proprietà e onore borghese e non salvezza eterna. Sarebbe quindi appropriato parlare di costruzione narrativa che parodizza un dramma sacro. Eppure, come che sia, dietro la vicenda dei villeggianti sembra proprio di intrave-



dere un modello narrativo di quel tipo. Sotto quest'ottica alcuni sviluppi della vicenda assumono un rilievo differente e i personaggi di Fulgenzio e Ferdinando salgono in primo piano, acquisendo un ruolo centrale.

Osservando così il comportamento dei villeggianti, possiamo vedere che nella misura in cui essi provano a rendere reali le magnifiche immagini ideali che hanno di se stessi, imponendole a forza sulla realtà, calpestando la loro evidente incompatibilità con il reale, il loro comportamento comincia a conformarsi non più come quello di chi ha un desiderio, ma come quello di chi ha un vizio. E dei vizi capitali i personaggi ci offrono una galleria quasi completa. Il sogno di Giacinta è soprattutto quello di primeggiare in società. Pur di realizzarlo nasconde la verità agli altri e a se stessa. Si avvale di un costante esercizio di manipolazione del prossimo, in particolare del padre e degli spasimanti (usando spesso per l'occasione argomentazioni capziose ed eloquio da avvocato),<sup>1</sup> e di questa sua capacità si gloria apertamente con Brigida: «GIAC. Oh poi io ho questo di buono, faccio fare alla gente tutto quello che voglio» (SPV I, 11). Nella battaglia con Leonardo, Giacinta ha come unico scopo quello di affermare questa sua supremazia e ostenta insensibilità rispetto alle gelosie e alle sofferenze del futuro marito.<sup>2</sup> Abbiamo insomma a che fare con una personalità che Vittoria definisce bene: «VITT. È superba come un demonio!» (SPV II, 12). Quella di essere al livello di Giacinta da parte di Vittoria, invece, diventa l'ossessione di un'invidiosa. E Vittoria da brava invidiosa perséguita l'oggetto della sua invidia, cerca di sottrarle il vestito, l'amante, di screditarla davanti al fratello fidanzato, di rubarle la scena (alla fine delle *Avventure* i complimenti per il fidanzamento, quello farlocco con Guglielmo, verranno fatti a lei e non a Giacinta, che si è da poco fidanzata – con tanto di contratto, peraltro). Giacinta, nella stessa scena in cui Vittoria la definisce superba, definisce Vittoria in maniera altrettanto inequivoca: «Le donne invidiose io non le posso soffrire» (SPV II, 12). La via di Leonardo per forzare il *gap* tra la realtà e il suo sogno di autorevolezza è invece quella dell'iracondo. Leonardo alza la voce di continuo, si fa brusco, intrattabile, offensivo. Litiga con la sorella, con la fidanzata, prende la spada per andare a chiarirsi con Filippo e Fulgenzio. Guglielmo è un seduttore, un Don Giovanni,<sup>3</sup> un avventuriere amoroso.

<sup>1</sup> Come nota anche ANNA SANSA, *Il tribunale e il teatro*, in *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di Piermario Vescovo, Roma, Carocci, 2019, pp. 177-197.

<sup>2</sup> GIACINTA (SPV I, 11; SPV III, 17).

<sup>3</sup> «Freddo e flemmatico» lo definisce lo stesso Goldoni nella sua prefazione a ADV.



Sin dal momento in cui compare in scena capiamo che ha ben chiaro il suo obiettivo: Giacinta (*SPV* I,9 «GUGL. Ah se potessi villeggiare coll'amabile sua figliola!»). E vediamo che ha già elaborato una precisa strategia per arrivarci: si presenta da Filippo con la scusa di salutarlo per la sua partenza, ma con l'intento, abbastanza trasparente, di farsi invitare in villeggiatura. Raggiunto questo obiettivo non si lascia impressionare dalla notizia della presenza di Leonardo ed elabora una strategia per aggirare il controllo della vecchia zia Sabina su Giacinta e trasformarla in una complice del suo disegno. Alla fine non recederà dal suo intento neanche di fronte al fatto concreto che sotto i suoi occhi Leonardo e Giacinta firmano una scritta di fidanzamento e, anzi, utilizza il viaggio in carrozza per Montenero da solo con Vittoria per sedurla e crearsi così una copertura, per poter corteggiare Giacinta con più tranquillità. Filippo infine è un accidioso. Aspira all'armonia tra le persone, all'innocenza, alla amichevole convivialità... ma si gira sistematicamente dall'altra parte ogni volta che per perseguire questi suoi ideali senza incorrere in guai finanziari o senza macchiare la reputazione della figlia, dovrebbe alzare la voce o litigare per imporre la sua volontà (anche lì dove ne avrebbe pieno diritto e piena possibilità). Finisce così per farsi mettere i piedi in testa da chiunque: in particolare dalla figlia, ma anche ampiamente da Ferdinando, da Tognino e addirittura dal cameriere del bar.<sup>1</sup>

A rendere particolarmente devastanti gli effetti di queste inclinazioni-vizi dei personaggi è il corto circuito che con esse crea il desiderio amoroso nelle *Avventure*. Desiderio di natura diversa perché, a differenza dei desideri generati dai vizi, è diretto ad un oggetto tutt'altro che fantasmatico ed è imperiosamente mosso da spinte extra-culturali, istintuali, profonde e fondate nel corpo. La vicinanza anche corporea tra Giacinta e Guglielmo (i due convivono nella stessa villa) associata all'incessante opera di seduzione di quest'ultimo, finisce per travolgerli. Per Giacinta, però, cedere alla passione significherebbe sciogliere un contratto di fidanzamento già sottoscritto, con l'aggravante di farlo a favore di un uomo

<sup>1</sup> Dall'elenco delle personificazioni dei peccati capitali, ne mancano due: gola e avarizia. Possiamo dire però che il vizio della gola sia piuttosto distribuito tra i villeggianti. In particolare ne soffrono Ferdinando (che però, vedremo dopo, è un caso a parte), Tognino e soprattutto Filippo (cfr. *RDV* II, 9; III, 1; III, 2). Relativamente all'avarizia, invece, c'è da dire che non è un vizio utile a questa storia di sperperatori. Un avaro, comunque, nella storia c'è, e infatti non fa parte della compagnia dei villeggianti. Si tratta dello zio Bernardino, la cui avarizia, peraltro, sembra contribuire non meno degli altri vizi a spingere gli eroi verso il precipizio.

che corteggia la sua futura cognata, il che a sua volta significa cedere la primazia sociale che con tanta arte si è conquistata, primazia che passa anche attraverso la nomea di ragazza onorata e saggia (sintomatico di questo conflitto interiore il fatto che, rispetto al suo innamoramento nei confronti di Guglielmo, Giacinta usi verbi quali «abbassarsi», «avvilirsi» *ADV* II, 1). Nomea che peraltro sarebbe irrimediabilmente compromessa nel caso Leonardo le muovesse causa per aver infranto il contratto di matrimonio. Il nuovo reale e potente desiderio entra insomma in una relazione di incompatibilità con l'immagine di sé, l'immagine dettata dalla superbia, che doveva trionfare nella villeggiatura. Questo nuovo desiderio che Giacinta non riesce a dissimulare, unito alla sua resistenza alle *avances* di Guglielmo, spingono questi ad insistere così tanto nella sua opera di seduzione da innamorarsi a sua volta, perdere la cautela e comportarsi sfrenatamente, inseguendo Giacinta nel boschetto, di fatto sotto gli occhi di tutti. La conseguenza è nota: verrà rincorso e sorpreso assieme a Giacinta da Leonardo e ... si ritroverà ad essere legato per la vita a Vittoria. Mettendo in crisi i fragili accordi conclusi alla fine delle *Smanie* questa passione finisce per rendere evidente anche il velleitarismo delle ambizioni di Leonardo e Vittoria... col risultato di spingerli a nuove forzature sulla situazione per rincorrerle. Insomma, l'amore fa la sua irruzione sulla scena della villeggiatura ma è un amore viziato, appunto, perché oppresso dal fatto che gli innamorati non riescono a viverse (o a rinunciarvi!) liberamente: l'orizzonte del loro desiderio è ingombro dell'immagine magnificata che hanno di sé. Dopo tutto quello che ci hanno investito, la vogliono rendere reale costi quel che costi e non arrivano a liberarsene.

Questo motore perverso trova una costante, e attiva, riserva di combustibile nell'azione di Ferdinando. Ogni interazione con lui, per i personaggi, ha l'effetto di spingerli a pompare ancor più quest'immagine magnificata. Ferdinando infatti dileggia sistematicamente e pubblicamente chi non è al livello della propria immagine. Con questo meccanismo stimola i suoi interlocutori ad allungare sempre più il passo per raggiungerla. L'allungamento del passo, però, avviene sul piano del reale, e ad un prezzo molto concreto e potenzialmente esiziale. In questo affresco del conflitto tra Giudizio e Villeggiatura, cioè tra Giudizio e Precipizio, quindi, Ferdinando ha la funzione di diavolo tentatore. E' colui che spinge i personaggi a correre verso il precipizio. E lo fa in un'atmosfera di generale benevolenza nei suoi confronti (perché diverte la compagnia e anima le serate con le sue maldicenze, le sue battute, il suo totale cini-

smo e i suoi sarcasmi) e con un tratto comportamentale essenzialmente mellifluo e complimentoso.

Simmetrico e opposto a Ferdinando è il personaggio di Fulgenzio. Duro, ostico, diretto, antipatico (in particolare a Giacinta e Vittoria), è lui che tira fuori tutta la compagnia dal pantano in cui si è messa trovando e indicando vie di uscita concrete, basate sulla realtà (sempre economica!). Personaggio che si presenta come sgradevole eppure è capace di altruismo, di umanità.<sup>1</sup> Un altruismo e un umanitarismo cauto e, probabilmente, anche lungimirante verso gli effetti benefici di ritorno, quelli cioè che questa azione avrà sulla sua propria tasca. Ma per questo, tanto più solido. Insomma svolge la funzione di angelo salvatore.

A completamento dell' 'affresco sacro' che stiamo disegnando, osserviamo che in *RDV* III, 11, mentre fuori scena si ha il Giudizio, sulla scena il pubblico ascolta Ferdinando che legge le parole con cui Sabina gli regala tutto ciò che ha purché torni da lei. Più che un regalo, sembra una liquidazione: la svendita di un'anima, visto che in questa maniera si mette totalmente alla mercé di Ferdinando. Ferdinando parte verso Montenero. Montenero (a sud di Livorno, cioè in direzione opposta a Genova) si va quindi configurando come un inferno per la povera Sabina: spogliata di tutto il suo, bene che le vada sarà ignorata da chi le ha preso tutto, male - sarà maltrattata e tormentata da Ferdinando, che oltre ad essere venale e cinico, la disprezza apertamente. A questa luce, retrospettivamente, Montenero si configura anche come l'inferno da cui si sono salvati, a caro prezzo, gli ex villeggianti; la patria del Moloch a cui hanno sacrificato la serenità per una villeggiatura i cui tratti principali erano il «fanatismo, la vanità e la superbia» (Giacinta in *RDV* III, 12).

La ritrovata solidità economica, la ritrovata onorabilità non rende per questo più allegro il finale. Per ottenerle i quattro giovani sacrificano l'unico desiderio che sino a quel punto ha avuto qualche base reale: l'amore. I due innamorati dovranno separarsi e le due coppie che andranno a formare saranno sì economicamente solide ma prive di amore. L'unico personaggio la cui soddisfazione nel finale sarà senza ombre è Filippo<sup>2</sup> (con un nuovo sovvertimento della consuetudine rispetto ai classici finali della commedia, dove i giovani trionfano a scapito dei vecchi). La conclusione, insomma, è dura e lascia nello spettatore una traccia di amarezza.

<sup>1</sup> In *RDV* II, 2 pronuncia una sua versione della celebre battuta di Terenzio: *Homo sum, umani nihil a me alienum puto*.

<sup>2</sup> FILIPPO (*RDV* III, 2).

Questo 'dramma sacro', ovviamente, è sottotraccia. E, come s'è già scritto, visto che non vi si parla di salvezza dell'anima, ma di soldi e onore, visto che alla fine nessuno va in bancarotta, visto che tutti si sposano e visto che si ride tanto, è più corretto parlare di parodia di un dramma sacro. Infatti, nonostante l'atmosfera finale del *Ritorno* sia caratterizzata da note di malinconia e gravità, la *Trilogia della villeggiatura* è comunque una commedia. Le manie dei villeggianti, il loro pervicace ficcarsi in vicoli senza uscita e sbatterci la testa cercando un'uscita che non c'è, sono effetto di una grande capacità ironica dell'autore e garantiscono risate e divertimento. Cosa di cui d'altronde l'autore è cosciente, come indica chiaramente la già citata battuta finale al pubblico di Giacinta: «se aveste occasione di ridere dell'altrui cattiva condotta...» (RDV III, 13).

Concludendo.

Il ritorno del giudizio salvando i personaggi da una deriva distruttiva di sé e degli altri che potrebbe causarne l'emarginazione ripristina l'ordine sociale e restituisce uno spazio di praticabilità alla proiezione di sé. E questa è la parte del finale che pertiene alla commedia. Quella che pertiene al dramma, invece, è che la restaurazione del principio di realtà avviene al costo di una castrazione di forze vitali (prima latenti ma poi spri-gionatesi, in termini antisociali, grazie alle circostanze createsi in quella sorta di pseudorealtà che è la villeggiatura). Nella vita dei protagonisti quindi si manifesta una dialettica irrisolvibile tra principio di realtà e forze vitali. Ignorare il primo porta all'autodistruzione, all'emarginazione sociale. Ignorare le seconde porta allo svuotamento, alla tristezza. Goldoni risolve la dialettica forzando la conclusione in una delle due direzioni: gli eroi non si autodistruggono e abbracciano il principio di realtà (per ora, almeno). Quanto alla tristezza.... Sono giovani, si vedrà.

Sotto un altro cielo la vita dovrà cambiare.

IMPOSTAZIONE EDITORIALE DI FABRIZIO SERRA.  
CURA REDAZIONALE DI VALENTINA PAGNAN.  
COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO DALLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Dicembre 2024*

(CZ 2 · FG 13)

