

## INTRODUZIONE

Goldoni, Trilogia della  
villeggiatura,  
L'esilio

Le tre commedie che compongono la trilogia della villeggiatura furono rappresentate al teatro di San Luca di Venezia durante l'autunno del 1761: *Le smanie per la villeggiatura* e *Le avventure della villeggiatura* in ottobre, *Il ritorno dalla villeggiatura* alla fine del mese successivo, dopo il giorno di Santa Caterina (25 novembre), che segnava il ritorno dei veneziani in città dalle loro ville o case di campagna. Come vedremo, già questa calcolata coincidenza fra il tempo della favola e il tempo della vita, cioè fra gli eventi rappresentati nell'ultima delle tre commedie e quelli che si svolgono fuori del teatro, è significativa.

Le tre *Villeggiature*, che non ebbero al loro primo apparire sulla scena un grande successo, furono poi stampate insieme nel tomo xi dell'edizione Pasquali del teatro goldoniano (Venezia, 1773), ciascuna preceduta da una prefazione che l'autore mandò allo stampatore da Parigi, dove si trovava fin dal 1762.

Quando scrisse queste commedie della villeggiatura Goldoni aveva cinquantaquattro anni, ed era al culmine della sua carriera di commediografo e della sua arte. Nel 1759, dopo un infelice soggiorno di parecchi mesi a Roma come direttore del teatro di Tordinona, era tornato a Venezia e

aveva scritto in una impressionante sequenza i suoi maggiori capolavori: *Gl'innamorati* (1759), *I rusteghi* e *La casa nova* (1760), prima delle tre *Villeggiature*, *Sior Todero bron-ton* e *Le baruffe chiozzotte* nell'ultimo anno di permanenza a Venezia prima di recarsi a Parigi come poeta del Théâtre italien.

Con l'eccezione del grande affresco di vita popolare delle *Baruffe chiozzotte*, le commedie del periodo 1759-1762 che ho appena ricordato riportano sulla scena il mondo dei borghesi veneziani già rappresentato al tempo della "riforma" a cavallo degli anni quaranta e cinquanta: ma mentre lì, nei lavori di dieci anni prima, Goldoni appariva solidale coi suoi mercanti, fiducioso nella loro capacità di darsi una cultura più ragionevole e moderna di quella autoritaria ed elitaria dei patrizi, ora, mentre è sul punto di lasciare Venezia, egli vede i personaggi delle sue ultime commedie in preda a una crisi: troppo chiusi, dispotici in famiglia e diffidenti delle novità e degli altri gli uomini maturi o vecchi; troppo frivoli, imprudenti e nervosi i giovani e le donne. Ma questa incertezza sulla consistenza e sul futuro della sua propria classe da parte del borghese Goldoni è correlativa a (e compensata da) uno straordinario affinamento della sua arte di commediografo. Fondato dapprima sulla costruzione di "caratteri" secondo la grande lezione dei francesi e di Molière in particolare – il bugiardo, il giocatore, il maldicente, l'avarò e così via –, il suo teatro si allarga alla rappresentazione di ambienti e di gruppi familiari o professionali (come negli stessi anni auspicava Diderot)<sup>1</sup>, in cui ogni individuo condiziona ed è condizionato da tutti gli altri. Nella fase finale della sua carriera veneziana, quella delle *Villeggiature* di cui ci stiamo occupando, l'ambiente come dato iniziale viene sollecitato da un evento specifico e ricorrente che ne accelera i riflessi e i riti, e

lo mette alla prova: la "pericolosa" tentazione del Carnevale per le timorate ma giovani mogli e figlie dei rusteghi, un dispendioso trasloco da un appartamento all'altro per la famiglia di un borghese snob nella *Casa nova*, l'incertezza fra armistizio e ripresa delle ostilità per gli ufficiali della *Guerra*, la partenza per la campagna in obbedienza alla moda stagionale della villeggiatura, che, come nota l'autore nella prefazione delle *Smanie*, è diventata «una passione, una mania, un disordine [...] l'ambizione ha penetrato nelle foreste: i villeggianti portano seco loro in campagna la pompa e il tumulto delle città, ed hanno avvelenato il piacere dei villici e dei pastori, i quali dalla superbia de' loro padroni apprendono la loro miseria».

Città di canali, d'acqua e di pietra, fin dalle sue remote origini Venezia aveva intrattenuto un rapporto speciale e ambivalente col proprio *Hinterland*, con la terraferma che cominciava dove finiva la sua laguna. Da quella terra i veneziani erano fuggiti per salvarsi fra le isole dalle invasioni. Più tardi, diventata una ricca repubblica marinara, Venezia aveva costruito lungo i fiumi che solcavano la pianura, Sile e Brenta, magnifiche residenze per la sua nobiltà. E quando, in seguito allo spostarsi a occidente dei grandi traffici dopo la scoperta dell'America, e alla pressione turca, era scaduta l'importanza economica del commercio marittimo veneziano, era invece cresciuta quella, economica e politica insieme, del dominio territoriale, che al principio del Cinquecento si estendeva fino alle città oggi lombarde di Bergamo e Brescia: campagne ricche di cereali, di vigneti e di legname, lavorate da contadini-sudditi ora fedeli alla Repubblica, ora insofferenti della loro miseria e ribelli.

Così, fin dalla grande stagione umanistica del Bembo e del Palladio, i letterati e gli artisti veneziani avevano guardato

SAN LUCA - CORALITA'

alla campagna con un misto di desiderio, di nostalgia e di perplessità: delizioso "altrove" in cui le ville sontuose e i piaceri campestri si trovavano inseriti in un complesso contesto economico e amministrativo e in una realtà demografica – potremmo quasi dire etnica – radicalmente diversi da quelli della capitale.

Nel Settecento i nobili veneziani, che erano ormai anche dei grandi proprietari terrieri, continuavano a usare d'estate e d'autunno le loro splendide dimore palladiane, invitandovi spesso gli intellettuali da loro protetti: Goldoni, fra gli altri, che aveva dunque l'occasione di rilevare sul posto, di prima mano, il contrasto fra il villeggiare agiato e per dir così naturale dei gran signori, e quello affannoso, perché spesso al di sopra delle loro possibilità, dei borghesi che cercavano di imitare i nobili.

Sui vecchi temi – fascino della vita in campagna e utilità dell'agricoltura – si innesta così una vena nuova, satirica e polemica. Invece di darsi una fisionomia propria, un'ideologia fondata sul lavoro, sulla ragione e su una cultura più europea, i borghesi vogliono "fare come i nobili" proprio in quegli atteggiamenti e costumi, lusso, ostentazione, vizi, che stavano minando l'egemonia del patriziato.

Fin da una delle sue prime commedie, *Momolo sulla Brenta* (riscritta e pubblicata più tardi col titolo significativo *Il prodigo*), Goldoni aveva esposto l'eccessiva ospitalità e i pazzi sprechi di un giovane veneziano in campagna, che lo conducono sull'orlo del discredito e della rovina. E due divertenti commedie dei primi anni cinquanta, *La castalda* e *La cameriera brillante*, sceneggiano i problemi e le difficoltà del mercante veneziano per eccellenza, Pantalone, che stanco dei traffici si dispone a fare il proprietario terriero con l'aiuto di un'abile governante, di cui finirà col diventare il docile marito.

Ma solo in due commedie della metà degli anni cinquanta l'autore intuisce e isola con precisione i momenti critici del fenomeno "villeggiatura", che saranno poi i nuclei drammatici delle *Smanie* e delle *Avventure* rispettivamente: l'affannoso trambusto e i «pazzi preparativi» che precedono la partenza per la campagna ne *I malcontenti* del 1754; la vita dissipata e alienata, «la folle condotta» che i veneziani tengono nelle loro ville di terraferma ne *La villeggiatura* del 1756. Già in quest'ultima commedia, prima che nella trilogia del 1761, assistiamo allo spettacolo di una campagna periodicamente invasa da superficiali gaudenti e spudorati scroccoli, che ignorano la natura («giorno e notte colle carte in mano. Vengono in villa per divertirsi, e stanno lì a struggersi a un tavolino», dice donna Florida nella prima scena). Ancora, come poi le nostre tre commedie, *La villeggiatura* è la storia di una giovane sensibile ed esigente che alla fine torna dalla campagna sofferente e sconfitta. In villa la protagonista donna Lavinia ha cercato a lungo di ridestare l'affetto o almeno i sensi del marito don Gasparo, gran cacciatore di selvaggina e di giovani contadine, e al tempo stesso di ricondurre al suo onesto servizio (secondo un costume proverbialmente noto della buona società italiana del Settecento) don Paoluccio, il cicisbeo al quale si era mantenuta fedele durante i due anni da lui trascorsi nel suo *grand tour* attraverso l'Europa. Alla fine, frustrata in entrambi i suoi progetti, la povera signora deve incoraggiare la candidatura a suo cicisbeo dell'introverso e goffo don Mauro, servente appena "licenziato" dalla vivace donna Florida, se non vuol tornare sola in città. Per i personaggi titolati e *blasés* della *Villeggiatura* la villa di don Gasparo e donna Lavinia è come un'isola nel mare deserto della campagna: un'isola che rappresenta per i suoi abitanti una provvisoria salvezza dalla noia (o dalla miseria,

nel caso di uno scroccone senza mezzi come il parassita don Ciccio, precursore di Ferdinando nelle *Smanie* e nelle *Avventure*). Comunque, i personaggi della *Villeggiatura* sono tutti nobili (con l'eccezione di due procaci contadinelle), e in campagna i nobili, se non altro, riescono qualche volta a risparmiare rispetto al loro *train-de-vie* cittadino: «Non vi è altra differenza, se non che in città vi vogliono dei zecchini, e qui con pochi paoli si fa figura», osserva uno di loro (III.3.7). Ma per i borghesi dei *Malcontenti* e della trilogia, che vivono delle loro attività professionali e non hanno grandi possedimenti, il macchinoso trasferimento autunnale in villa si dimostra anche economicamente un cattivo affare. Per di più, inviti a pranzo fra vicini, visite di cortesia, partite a carte espongono l'intimità dell'interno borghese a una prova di mondanità e di *savoir faire* a lungo andare non evitabile, ma evidentemente prematura e rischiosa per un ceto su cui Goldoni sta perdendo le sue illusioni. Nella grisaglia autunnale di una natura ignorata la *privacy* borghese, che già in altre commedie condizionava i personaggi come un vestito troppo stretto, minaccia di scoppiare e di lasciarli nella imbarazzante nudità dei loro sentimenti. Sarà questo uno dei grandi temi della trilogia. Una delle ragioni che resero memorabile l'adattamento scenico delle *Villeggiature* del 1761 ad opera di Giorgio Strehler (1954 e poi di nuovo 1978) fu la consapevolezza da parte del regista del carattere unitario della vicenda, cioè dell'indissolubilità delle tre commedie, e dunque della necessità di rappresentarle insieme in un'unica serata, anche a costo di tagli e suture filologicamente discutibili, ma teatralmente giustificabili: mentre ancora oggi parecchi critici le considerano separatamente, e – grazie soprattutto alla vivacità di Giacinta nelle *Smanie* – giudicano questa «la commedia più valida dell'intera trilogia»<sup>2</sup>. Eppure Gol-

doni non risparmia gli avvertimenti destinati a guidare lettori e spettatori, sia nelle prefazioni: «Ho concepita nel medesimo tempo l'idea di tre commedie [...] ho piacere di dar unito un quadro, che piacerà davvantaggio» (alle *Smanie*); «Quelle che tu ora doni al pubblico, non formano che una sola commedia, in nove atti divisa» (al *Ritorno*); sia nella struttura stessa delle tre *pièces*, moltiplicando i richiami tematici e le simmetrie. Per esempio, il ricorrere del *mariage* (vestito-casus belli fra Giacinta e Vittoria) intrecciato al motivo del matrimonio, fa del casuale nesso semantico sottolineato dal servitore Cecco fin dalle *Smanie* («... credo sia un vestito da sposa [...] ho inteso una parola francese che ha detto il sarto, che mi par di capirla»: 1.7.18 e 20) un patetico legame fra moda e destino, ed annuncia la trappola dei matrimoni senza amore che chiuderà la storia delle due fanciulle, conferendo valore di presagio allo scambio di battute tra fratello e sorella ancora nelle *Smanie*: «VITTORIA Io butterei volentieri ogni cosa dalla finestra. LEONARDO Principiate a buttarvi il vostro *mariage*» (II.2.24-25).

Strutturalmente rilevante in un altro senso è il fatto che la crisi sentimentale di Giacinta («sono stata una pazza [...] sono una pazza, e [...] le mie pazzie mi vogliono far sospirare [...] sono innamorata quanto può essere donna al mondo») scoppia nel secondo atto delle *Avventure* (1.6 e 12), cioè esattamente al centro della trilogia, innescando il tema del pentimento che dominerà la terza commedia: «Sconto bene il piacere della villeggiatura. Meglio per me ch'io non ci fossi nemmeno andata!» (Vittoria, 1.4.47)<sup>3</sup>. Parlando delle sue tre commedie nella prefazione alla prima, Goldoni scrive: «Nella prima si vedono i pazzi preparativi; nella seconda la folle condotta; nella terza le conseguenze dolorose che ne provengono. I personaggi princi-

pali [...] sono di quell'ordine di persone che ho voluto prendere precisamente di mira, cioè di un rango civile, non nobile e non ricco». Nelle *Smanie* la partenza di Leonardo per la villeggiatura è amareggiata dai debiti che egli lascia in città, dai capricci e dalle spese della sorella Vittoria, ma soprattutto dalla gelosia che gli cagiona la decisione di Filippo, suo vicino in campagna e padre di Giacinta da lui amata, di invitare con loro in villa il giovane Guglielmo. È stata Giacinta a insistere perché l'invito a Guglielmo sia mantenuto, anche dopo che lei si è promessa a Leonardo, per "guarire" quest'ultimo da una gelosia che la offende e che potrebbe aggravarsi dopo il matrimonio. Ma nelle *Avventure* Giacinta si innamora davvero di Guglielmo, e deve lottare contro di lui e contro se stessa per tener fede alla parola data a Leonardo. Nel *Ritorno*, per mortificare la propria passione e rendere la situazione irreversibile, la ragazza architetta un matrimonio fra Guglielmo e Vittoria, e sposa Leonardo. Questi, seguendo i consigli del mercante e amico di casa Fulgenzio, accetta in conto di dote una proprietà del suocero a Genova (l'azione è posta a Livorno e nel villaggio di Montenero, anche se tutti, dall'autore agli spettatori, pensano a Venezia e al suo territorio).

Contro questo sfondo e lungo questa trama i personaggi si abbandonano all'ambigua passione del villeggiare che percorre il loro piccolo mondo come una febbre o come una effimera ventata di follia. *Follie*

In campagna i padroni, avendo momentaneamente dimenticato i debiti contratti coi bottegai, si preoccupano soprattutto di far bella figura coi loro vicini e invitati. I servitori si fanno sgridare, ma si rifanno parlando dei padroni, bevendo la loro migliore cioccolata e amareggiando con le cameriere. Le vecchie cercano dei giovani corteggiatori, e questi si industriano per spillar loro quattrini e regali. Le

ragazze benestanti si pavoneggiano nei loro costosi vestiti di seta, le zie adescano dei mariti agiati per le nipoti senza dote. Al gioco, che può durare fino all'alba, c'è chi spera solo di arricchirsi, e chi si lascia continuamente distrarre dai propri roveli sentimentali. Dai tavolieri di gioco si passa alla tavola da pranzo, riccamente imbandita, attorno alla quale gli innamorati toccano appena cibo e gli scroconi sempre affamati mangiano per quattro.

Nessun commediografo del tardo Seicento e del Settecento – non i più taglienti e "cattivi" inglesi, da Congreve a Farquhar a Gay, non il più sottile e raffinato Marivaux – riesce come Goldoni a trasmettere al pubblico il senso esilarante di un movimento naturale e sorprendente insieme, spontaneo e armoniosamente regolato come un rondò mozartiano.

Parlando delle *Smanie* probabilmente per la prima volta fuori d'Italia nel 1813, Sismonde de Sismondi scriveva nella sua *Littérature du Midi de l'Europe*:

J'ai vu jouer, dans une villeggiature ruineuse, par une famille qui dissipait son patrimoine pour en soutenir le luxe, *Le smanie per la Villeggiatura* (La Fureur des Fêtes de campagne). Tous les acteurs se jouaient eux-mêmes; les exploits de leurs créanciers qu'ils avaient reçus dans la matinée ne leur permettaient pas de se faire illusion, et cependant ils voulaient se montrer si fort au-dessus d'une pareille gêne, qu'ils se plaisaient à se représenter sur leur propre théâtre<sup>4</sup>.

Sismondi ricorda l'aneddoto a illustrazione della sua tesi, che «la comédie, en peignant les vices et les ridicules, ne les corrige guère», ma noi siamo liberi di vedervi anche una prova del piacere che Giacinta e i suoi compagni procuravano anche a coloro (come gli stessi spettatori veneziani) che avrebbero dovuto adontarsene.

Eppure – e pensiamo di nuovo a certa musica del Settecento – corre e cresce per tutta la favola una vena di malinconia. Come i veneziani arrivano in campagna troppo tardi per godersi l'estate e incontrare davvero la natura, così Giacinta arriva troppo tardi all'amore di Guglielmo, quando è già fidanzata a Leonardo. Allo scialo del villeggiare (forse rimediabile, in omaggio alla convenzione del lieto fine) corrisponde lo spreco irrimediabile dei sentimenti della fanciulla, una specie di entropia del cuore.

Riferendosi specialmente, ma non soltanto, a Giacinta, Strehler ha osservato che «in definitiva la *Trilogia* risulta una commedia di stati d'animo»<sup>5</sup>, ma questi stati d'animo sono radicati nella complessità, e al tempo stesso plausibilità dei vari «caratteri», come direbbe Goldoni, e dei loro linguaggi. Si pensi all'uso dell'iperbole, che in *Giacinta*, almeno prima che si innamori, è sempre controllato, finalizzato a una vittoria dialettica sui suoi interlocutori, come quando parlando col padre «prevede» i pettegolezzi che una mancata conferma dell'invito a Guglielmo non eviterebbe di provocare: «non arriva domani, che voi ed io per Livorno e per Montenero siamo in bocca di tutti: si alzano sopra di noi delle macchine, si fanno degli almanacchi [...] mi vengono i sudori freddi» (*Smanie*, II.10.38 e 40); e segna invece, in bocca a Vittoria, esasperazione e impotenza: «se dovessi star qui, in tempo che l'altre vanno in villeggiatura, mi ammalerei di rabbia, di disperazione» (*ivi*, I.3.26).

Così varie figurine della trilogia, in apparenza frivole e innocue, vengono ad anticipare, pur nelle forme blande e discrete caratteristiche di Goldoni, certi inquietanti archetipi dell'immaginario romanzesco settecentesco. Nella ineccepibile freddezza di Guglielmo c'è in germe il seduttore di Laclos. Allo stesso modo, lo spregevole parassita Ferdinando anticipa almeno in un importante particolare,

il livore e il disprezzo con cui ripaga i suoi anfitrioni della loro ospitalità, l'immortale e tanto più lucido e geniale *neveu* di Diderot.

Tutti i caratteri delle tre commedie partecipano a un insieme, come strumenti di una buona orchestra o corde di un clavicembalo ben temperato: e bisognerebbe ricordarli uno ad uno. Mi soffermerò, prima di tornare a Giacinta, sui quattro uomini che influenzano direttamente il suo destino, i due «vecchi» Filippo e Fulgenzio, e i due spasimanti Guglielmo e Leonardo, e sulle loro manie.

Filippo, l'indulgente e debole padre di Giacinta, è portato ai piaceri della tavola e del gioco, ma ancora più forte è «quella passione ch'egli ha d'aver compagnia e di farsi mangiare il suo», come osserva il suo saggio amico Fulgenzio (*Smanie*, III.1.10); «... solo non ci posso stare. Amo la compagnia» (*ivi*, II.9.45); «se non villeggio, ci patisco. Se non ho compagnia, son morto» (*Avventure*, I.5.6).

«L'innocente divertimento della campagna» si trasforma così in una illusoria evasione, che è in realtà una nuova, elaborata costrizione: «in campagna è necessario aver della compagnia. Tutti procurano d'aver più gente che possono [...] chi ne ha più, è più stimato» (*Smanie*, I.4.9, Leonardo). Ma a differenza dei nobili, la cui vita era una perpetua rappresentazione pubblica, o dei contadini, per i quali solidarietà comunitaria ed elementare collettivismo costituivano una prima difesa dalla miseria, i borghesi non potevano rinunciare senza traumi a quella privatezza che era una loro peculiare condizione, anzi in sostanza una loro invenzione, sacrificare senza rimpianti sicurezza e intimità domestica sull'altare di una «libertà» e di una socievolezza che certo non erano più esorcizzabili, ma sul cui contenuto e sulle cui modalità essi erano incapaci di accordarsi.

Il dilemma di accedere alla dimensione della «conversazio-

ne" senza disgregare irrimediabilmente la coesione e i rapporti familiari si accentua nella condizione spaesante della villeggiatura. E per una specie di "ritorno del rimosso", la precaria soluzione che Filippo e Leonardo, Giacinta e Vittoria sembrano aver trovato a tale problema è quella di aggrapparsi disperatamente al codice delle convenienze e delle buone maniere. Le tre *Villeggiature* sono percorse da una minuziosa, affannosa casistica delle *bienséances*: dalla quantità di posate necessarie in villa («In campagna si vuol tenere tavola aperta. Convien essere preparati»: *Smanie*, I.1.13, Leonardo), alle lunghe discussioni su come disporre gli invitati ai tavoli da gioco (*Avventure*, II.8), al problema delle partecipazioni e delle visite da fare al ritorno dalla campagna («Mi ha fatto vedere una lista di trentasette case, alle quali prima del mezzogiorno ha da partecipare l'arrivo loro»: *Ritorno*, I.1.40, Cecco); «Converrà ch'io vada a farle una visita. Come ultima ritornata, converrà ch'io sia la prima a complimentarla»: *ivi*, I.2.34, Vittoria). Una conferma dell'intenzionale rilievo di tale comportamento ci viene del resto dal suo "rovescio", quando nel *Ritorno dalla villeggiatura* lo zio Bernardino, versione esasperata del borghese all'antica, imposta il suo feroce dileggio dei nipoti snob e spendaccioni su una parodia dei loro complimenti: «Oh signor nipote, la riverisco; che fa ella? Sta bene? Che fa la sua signora sorella? Che fa la mia carissima nipotina? Si sono bene divertiti in campagna? Sono tornati con buona salute? Se la passano bene? Sì, via, me ne rallegro infinitamente» (II.6.1), in un crescendo che illustra la vacua autosufficienza, cioè la non-referenzialità, del linguaggio alla moda. Da questo punto di vista, la trilogia si potrebbe leggere come un vero e proprio manuale di etichetta sceneggiato, e il libro da cui Giacinta spera di cavar la forza di guarire dalla sua passione per Guglielmo, *Rimedi per le malattie*

dello spirito (*Ritorno*, II.7.6), fa pensare a tutta una vasta letteratura, specialmente francese, sul protocollo e sulle buone maniere che correva per i salotti (un manuale di un certo Pons-Augustin Alletz, *Manuel de l'homme du monde...*<sup>6</sup>, è dello stesso anno delle nostre *Villeggiature*).

In questa diffusa e assillante preoccupazione dei villeggianti goldoniani per le convenienze si inserisce come caso particolare la *mania vestimentaria*, seguire la moda femminile e maschile non è solo un capriccio o un segno di frivolezza, ma una pratica rassicurante, un altro modo di "sentirsi in regola". Di qui i tanti elenchi declamati o mormorati come giaculatorie, che richiamano alla mente gli elegantissimi figurini dipinti da Giandomenico Tiepolo negli splendidi affreschi della villa Valmarana "ai Nani" presso Vicenza: «mantiglie [...] mantiglioni [...] cuffie da giorno [...] cuffie da notte [...] forniture di pizzi, di nastri, di fioretti» (*Smanie*, I.1.8); «cuffie, cuffiotti, cappellini, cappelloni [...] cappuccietti» (*ivi*, I.10.21); «la *polverina*, gli scappinetti colle fibie di brilli [...] colle calzoline di seta» (*ivi*, I.10.22); «una sopravveste di cambelletto di seta col suo cappuccietto» (*ivi*, II.12.39: e cfr. ancora *Smanie*, III.4.20 e *Ritorno*, I.5.10).

Rappresentante principale e maestro dell'arte delle convenienze si afferma Guglielmo, già nelle *Smanie* («Veramente quello che si fa dalla maggior parte si dee credere che sia sempre il meglio»: I.9.6), ma specialmente nel *Ritorno*:

[a Leonardo] Favorite dirmi in che cosa ho mancato [...] io non credo che un matrimonio fra due persone civili s'abbia a formare senza le debite convenienze (I.8.15 e 21);

[a Vittoria] ... parmi che il decoro vostro esiga questo rispetto [...] il nostro debito ci sprona egualmente a quest'atto di convenienza [...] ce n'è bisogno per quella massima di onestà, di deco-

ro, che io ho suggerita [...] So le mie convenienze, signora (II.4.9, 52, 57 e 66); [a Giacinta] Vuole la convenienza che quando si riceve una lettera, si risponda (III.8.27).

«Carattere freddo e flemmatico», come leggiamo due volte nella prefazione alle *Avventure*, «carattere che non arriva ancora a comprendere» ribadisce Leonardo nel *Ritorno* (I.9.1), Guglielmo sembra vivere tutto in questa dimensione delle convenienze un po' come l'Agilulfo cavaliere inesistente di Calvino in quella della cavalleria. Questa sua paradossale virtù gli acquista l'amore di Giacinta, e al tempo stesso lo rende enigmatico per lei non meno che per il pubblico, pallido Valmont *avant la lettre* di queste piccole *liaisons dangereuses*: enigmatico ma non insensibile, perché al contrario del personaggio francese l'impassibile Guglielmo si innamora davvero («Chi ha mai veduto caso più stravagante e più doloroso del mio?»: *Avventure*, III.4.25), ed è vittima di una crudele ironia quando la trappola delle convenienze si chiude proprio su di lui, cioè quando in una specie di penoso stupore si lascia convincere da Giacinta a salvare le apparenze dichiarandosi per Vittoria («ceda la passione al dovere»: *ivi*, III.4.12).

Rispetto a Guglielmo, Leonardo – l'uomo al quale Giacinta si unirà in matrimonio – rappresenta un caso più semplice. Nelle *Smanie* egli vive soprattutto, come sua sorella Vittoria, del puntiglio di “comparire” in villeggiatura. Più tardi, quando sospetta il sentimento di Giacinta per Guglielmo, reagisce con truculenza melodrammatica: «non soffrirò vilmente l'insulto [...] A costo di perdermi, di precipitarmi [...] Sì perfida, sì amico traditore, mi vendicherò, me la pagherete» (*Ritorno*, I.10.1), e insieme con verbosa irrisolutezza: «(Dovunque mi volga, non ravviso che sco-

gli, che tempeste, che precipizi). Andate; dite alla signora Giacinta... non so che risolvere... ditele quel che vi pare [...] Son fuori di me; non so quel che mi voglia. S'accrescono i miei timori, le mie angustie, le mie crudeli disperazioni» (*ivi*, II.3.25).

Tra il codice della buona creanza compuntamente recitato da Guglielmo, il velleitario registro metastasiano di Leonardo, e l'irresponsabilità di un padre che sembra rimbambire a vista d'occhio da una commedia all'altra, Giacinta si trova circondata da uomini che le sono palesemente inferiori, e di fronte a lei fanno la figura di ambigui manichini. Si tratta di un effetto voluto, che accentuando la solitudine della protagonista ne interiorizza il dilemma, e le lascia piena responsabilità delle sue scelte. Al tempo stesso, l'imbarazzante inadeguatezza del padre e del fidanzato lascia sgombro il campo, per così dire, all'unico contrasto profondo delle *Villeggiature*, che determina come vedremo la condotta di Giacinta, quello fra la ragazza e il vecchio amico di famiglia Fulgenzio.

Giacinta, che si definisce esattamente una «fanciulla saggia e civile» (*Avventure*, III.3.20), appartiene al gruppo delle borghesi goldoniane più evolute, come Giannina, la spigliata e studiosa olandese dei *Mercatanti* (1753); d'altra parte l'autore poteva contare sul temperamento di Caterina Bresciani, l'attrice destinata a impersonarla sulla scena, e che qualche anno prima aveva riscosso uno strepitoso successo sostenendo la parte della schiava Ircana nella trilogia persiana, perché una buona dose di emotività venisse a insidiare la lucidità e la flemma iniziale del personaggio. Così si potrebbe dire che la protagonista delle tre *Villeggiature* è una Giannina-Ircana *in situ*, cioè immersa in una realtà ben riconoscibile, ed equidistante dagli estremi ugualmente favolosi

della schiavitù persiana e dell'emancipazione nordica. L'arma principale di Giacinta è l'intelligenza, un'intelligenza che gli esegeti delle tre commedie hanno rilevato specialmente nelle scene delle *Smanie* in cui mortifica maliziosamente Vittoria (II.12), o convince il padre a fare il contrario di quello che aveva deciso, lasciandolo per di più pieno di ammirazione per la logica e il buon senso della figliola (II.10). Ma il tratto veramente distintivo di questa intelligenza, rispetto a quella di altre notevoli donne goldoniane come Mirandolina o siora Felice, è la lucidità introspettiva, per cui ad esempio, quando la cameriera Brigida alla quale Giacinta ha confidato il suo patema osserva che la colpa è di Filippo, che ha invitato Guglielmo a villeggiare con loro, la padroncina risponde: «Sì, è vero, vo studiando anch'io di dar la colpa a mio padre», ma insiste che se si è esposta alla tentazione la colpa in realtà è tutta sua, per «la maledetta ambizione di non voler dipendere» (*Avventure*, II.1.16).

Di fatto, la storia di Giacinta è un tessuto di comprensibili errori e di riflessioni autocritiche, in cui l'eroina si fa storica severa del proprio dramma: «Ho avuto fretta di maritarmi, più per uscire di soggezione che per volontà di marito. Ho creduto che quel poco d'amore ch'io sentia per Leonardo, bastasse per un matrimonio civile» (*ivi*, III.2.1). A questo primo errore, di sottovalutare la possibilità di un sentimento più forte, di credere che a una fanciulla "civile" basti sempre un matrimonio "civile", segue l'altro dell'invito a Guglielmo, per educare Leonardo alla fiducia e allontanare da sé quel fantasma della schiavitù femminile che, letteralmente, la ossessiona: «Se [Leonardo] principia ora a pretendere, a comandare, se gli riesce ora d'avvilirmi, di mettermi in soggezione, è finita; sarò schiava perpetuamente» (*Smanie*, I.11.17); «non sono nata una schiava, e non

voglio essere schiava... (*ivi*, II.11.1); «Non ha [...] da trattarmi villanamente, e da tenermi in conto di schiava» (*Ritorno*, I.5.16). Una volta innamorata dell'ospite, la ragazza teme di perdere «il decoro, la reputazione e l'onore», e precipita le cose, forzando praticamente Guglielmo a chiedere la mano di Vittoria.

In questa situazione si è visto un conflitto di tipo cornelianesimo e ci si è talvolta rammaricati che la soluzione tradizionale dei due matrimoni alla fine del *Ritorno* spezzi «la forza di questo motivo drammatico»<sup>7</sup>. Per difendere la conclusione della trilogia si potrebbe intanto osservare che le nozze senza amore fra Giacinta e Leonardo e fra Vittoria e Guglielmo obbediscono alla stessa, distorta logica della villeggiatura, per cui si va in campagna col freddo, si dorme di giorno e si veglia di notte, ecc. Non sarà un caso che l'unico matrimonio che si annuncia felice, alla fine della trilogia, sia quello fra Brigida e Paolino domestici rispettivamente di Giacinta e Leonardo, che nelle prime scene delle *Avventure* erano stati gli animatori di uno straordinario ricevimento offerto all'alba ad altri camerieri e cameriere loro colleghi, al tempo stesso goffa imitazione e spietata parodia dei costumi dei loro padroni appena coricati dopo una notte passata al gioco. In quelle scene, appunto, i servitori si erano mostrati, soli fra i personaggi delle nostre tre commedie, capaci di godersi davvero la campagna, di intrattenere un rapporto normale con la natura: «BRIGIDA A giorno la padrona mi ha fatto chiamare [...] l'ho messa a letto [...] e mi sono bravamente vestita. Ho fatto una buona passeggiata in giardino, ho raccolto i miei gelsomini, e ho goduto il maggior piacere di questo mondo. PAOLINO Così veramente qualche cosa si gode. Ma che cosa godono i nostri padroni?» (*Avventure*, I.1.6-7).

Ma la ragione più profonda del comportamento di Giacinta

ta si farà chiara quando avremo risposto alla domanda che sta veramente al centro della terza commedia: perché Giacinta non rompe il fidanzamento con Leonardo, usando col padre la sua brillante dialettica, e facendo leva sull'argomento, tanto più plausibile in un ambiente borghese e mercantile, che la situazione economica del giovane è molto più dissestata di quanto tutti pensassero? Con la consueta lucidità, la ragazza è perfettamente consapevole della onorevole scappatoia che le si offre, eppure la rifiuta:

... se mio padre fosse debole a segno di volermi sacrificare, sarei io obbligata ad acconsentire alla mia rovina? No, non sarei obbligata [...] Che cosa mi ha trattenuto finora dal recedere da un impegno che non è indissolubile, e preferire ad uno sposo sì poco amato, un oggetto amabile agli occhi miei? Non altro che il mio decoro, il giusto timore di essere criticata; qualunque trista avventura dell'infelice Leonardo non metterebbe al coperto la mia debolezza [...] Si ha da pensare, si ha da morire. Ma si ha da vincere, e da trionfare (*Ritorno*, II.11.6).

Proprio la stonatura della clausola eroica alla fine del lungo monologo – come se per un momento le inclinazioni melodrammatiche dell'interprete Bresciani prendessero il sopravvento sullo stile raziocinante di Giacinta – è la spia della difficoltà che quest'ultima incontra a trovare un linguaggio adeguato alla sua linea di condotta.

Un matrimonio con Guglielmo, che resta fin quasi alla fine alla sua portata, non implicherebbe veramente, date le circostanze, la perdita dell'onore o della reputazione, ma la farebbe semplicemente "rientrare nei ranghi" di un comportamento femminile medio, rassicurante per gli uomini, paternalisticamente teorizzato dai borghesi che la circondano. Più precisamente, la pubblica ammissione che la vicinanza e le attenzioni di un bellimbusto le hanno fatto

mutare sentimenti e pensiero varrebbe quanto dare clamorosamente ragione al "saggio" Fulgenzio, assertore della debolezza delle donne e vero antagonista di Giacinta nelle tre commedie. Fin dalle *Smanie* egli aveva ammonito Filippo: «Non si lasciano praticar le figlie. Capite? Non si lasciano praticare [...] È donna. Oh? oh mi dicevate: è prudente. Ed io vi diceva: è donna» (III.10.8); e nel *Ritorno* masserisce a beneficio di Leonardo la sua convinzione che le donne sono esseri infantili e fragili, bisognosi di guida, cioè dell'autorità maschile: «Quando non vi siano maggiori obbietti per concludere le vostre nozze, ella o per amore o per forza, sarà obbligata a venir con voi [...] Veramente la signora Giacinta è un po' capricciosa ed ostinatella [...] (Oh! libertà, libertà! Oh come in oggi si maritano le fanciulle!») (III.1.16, 18 e 20).

Non si tratta certo di fare di Goldoni un vero "femminista" *avant la lettre*: proprio a Venezia Pietro Chiari raccontava nei suoi romanzi storie di donne ben altrimenti decise a farsi strada da sole e a difendere la propria libertà di iniziativa. E se anche nelle commedie esotiche goldoniane troviamo qualche fanciulla nordica consapevole e fiera della sua emancipazione, le sue borghesi sono di solito chiamate a svolgere nell'ambito delle pareti domestiche le mansioni assegnate da sempre alla donna: occuparsi della casa, dei figlioli, del marito. Eppure, proprio nelle *Villeggiature*, Goldoni dimostra, direi quasi *more geometrico*, che la scelta della borghese italiana dentro gli orizzonti chiusi, quasi tribali, della sua famiglia e della sua classe andava da una eteronomia più o meno serenamente accettata a una sterile e dolorosa autonomia. A Leonardo che nel turbamento di Giacinta alla fine del *Ritorno* vede un «segno di poco amore» per lui e di decisione forzata, la fanciulla può orgogliosamente rispondere senza mentire: «No, forzata-

mente non mi conduco a sposarvi. Niuno potrebbe usarmi violenza, quand'io non fossi da me medesima persuasa» (III.12.22). Giacinta sacrifica la propria felicità alla propria immagine, o meglio rifiuta di concepire una felicità che implichi la banalizzazione di tale immagine: «E che vorresti tu ch'io facessi? Che mancassi alla mia parola? Che si lacerasse un contratto? L'ho io sottoscritto [...] È noto ai parenti, è pubblico per la città. Che direbbe il mondo di me? [...] Si tratta della riputazione» (a Brigida, *Avventure*, II.1.22).

Contratto, reputazione: in mancanza di meglio, fra il linguaggio del melodramma metastasiano e quello dei mercanti, Giacinta sceglie quest'ultimo. Trascurati ormai dal padre, i vecchi valori borghesi e mercantili vengono recuperati dalla figlia, che cerca di asserire la propria intelligenza e libertà di giudizio *all'interno* del sistema che essi rappresentano, non fuori e contro di esso, come in fondo le spericolate eroine del Chiari. Così la ragazza spera di forzare Fulgenzio al rispetto invece che alla paternalistica condanna. «Ringrazio il signor Fulgenzio del bene che dall'opera sua riconosco, e vi assicuro, signore, che non me ne scorderò fin ch'io viva» gli dirà (parlando seriamente e ironicamente al tempo stesso) nel commiato (*Ritorno*, III.ultima.23), un commiato in cui tutte le espressioni di tenerezza rivolte mentalmente a Guglielmo sono invece indirizzate ad alta voce al padre.

In questo senso, «Giacinta c'est moi» avrebbe potuto dire Goldoni, che leggeva e collezionava romanzi ma non ne scriveva, così come lei è innamorata di Guglielmo ma non lo sposa. Dobbiamo subito aggiungere che, ancora come in Flaubert, la complessità e la verità del personaggio sono direttamente proporzionali alla scarsa indulgenza, anzi all'antagonismo dell'autore, insieme fraterno e spietato nei

suoi riguardi, come ha scritto felicemente la romanziera Anna Banti<sup>8</sup>.

L'eccesso di intellettualismo che Goldoni presta a Giacinta si tinge di sfumature narcisistiche, per cui le si addice in fondo quello che Madame Roland scriverà di sé in attesa di essere condannata a morte e ghigliottinata: «dans des situations périlleuses je suis restée sage par volupté, lorsque la séduction m'aurait entraînée à oublier la raison ou les principes»<sup>9</sup>. «Io non la prenderei, se avesse centomila scudi di dote» osserva Fulgenzio dopo la grande «arringa» della fanciulla alla fine delle *Smanie* (III.15.28). E Goldoni rincalza nella prefazione alle *Avventure*: «La baldanza di Giacinta è mortificata [...] i pronostici di Fulgenzio verificati...». In un *unhappy ending* raro nel teatro comico del Settecento (ma non eccezionale nell'ultimo Goldoni), e tanto più notevole in quanto preparato da ben nove atti, l'autore guarda impassibile la sua creatura avviarsi al sacrificio («si ha da pensare, si ha da morire»), pietosa vittima in *mariage* e spolverina di seta di un super-ego al quale per ragioni diverse entrambi obbediscono. Ma proprio nel clima rilassato delle *Avventure*, quando il balletto dei convenevoli si fa più rapido, e la voce dei pettegolezzi più stridula, Goldoni concede alla sua protagonista una momentanea rivalta: «Lode al Cielo son sola. Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia aveva preparata una lunga disperazione, un combattimento d'affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla...» (III.ultima.41). Giacinta reagisce al distacco dell'autore rifiutandosi di collaborare: il che vuol dire, fuor di metafora metateatrale, che lo sfogo e il ricupero patetico-edonistico della situazione in chiave metastasiana («V'è nel lagnarsi e piangere/V'è un'ombra di

piacer») è ricusato come facile letteratura sotto gli occhi del pubblico.

In circostanze che le impediscono di conciliare la propria femminilità e la propria intelligenza, Giacinta sa di dover pagare per aver deciso di comportarsi più "da uomo" degli uomini che la circondano, e va incontro alla sua sorte senza illusioni, con gli occhi aperti e asciutti. Dove stanno, potremmo chiederci, il fondamento e il vantaggio della sua scelta? Dato il contesto veneziano e *middle-class*, la sua sconfitta appare tanto ineluttabile e amara quanto la rinuncia della tenera e inflessibile Princesse de Clèves quasi un secolo prima, o la malinconica acculturazione dell'ingenuo urone di Voltaire qualche anno dopo: sono questi "eroi" francesi i veri fratelli di Giacinta; e l'animata ma non festosa registrazione del sacrificio del suo più moderno personaggio sull'altare di una Ragione ancora troppo borghese ci aiuta a capire, nelle sue sfumature, l'illuminismo di Goldoni.

È possibile che Giandomenico Tiepolo avesse visto a teatro, prima di partire col padre per la Spagna nel 1762, o avesse letto più tardi, le tre *Villeggiature* di Goldoni. E forse se ne ricordò quando, verso la fine del secolo e della sua vita, affrescò le pareti della sua villa di Zianigo presso Mirano Veneto. Uno dei dipinti più suggestivi rappresenta tre personaggi visti di spalle: una giovane donna in cuffia da passeggio e gran gonna gialla, e ai lati due uomini, uno col tricorno "antico regime", l'altro con l'enorme cappello a stajo sfoggiato dagli elegantoni di fine Settecento. I tre misteriosi villeggianti di Tiepolo si allontanano verso un orizzonte di colline lontane, come Giacinta che da Livorno (o Venezia) va verso Genova, fiancheggiata dal prosaico marito Leonardo e dal fantasma dell'amato Guglielmo, o come lo stesso Goldoni, che in quel medesimo 1762 avreb-

be lasciato Venezia per Parigi. Ma il viaggio di Giacinta e di Goldoni era anche un viaggio verso il futuro del teatro europeo, dove in altre case borghesi e in altri giardini stavano ad aspettare le donne di Ibsen e di Čechov.

FRANCO FIDO

<sup>1</sup> Cfr. D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), in Id., *Ceuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 153.

<sup>2</sup> C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, a cura di N. Mangini, Roma, Barjes, 1959, p. xxx.

<sup>3</sup> Per altre simmetrie strutturali cfr. *ivi*, p. xxvi.

<sup>4</sup> J.C.L.S. de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l'Europe*, troisième édition, 1829, vol. II, pp. 377-378.

<sup>5</sup> C. Goldoni, *Trilogia della villeggiatura*, a cura di L. Lunari, con un saggio di G. Strehler, Milano, Rizzoli, 1982, p. 344.

<sup>6</sup> *On Connaissance générale des principaux états de la société et de toutes les matières qui sont le sujet des conversations ordinaires*, Paris, Guillot, 1761.

<sup>7</sup> W. Binni, *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, p. 781, e cfr. più avanti nella stessa pagina: «Sicché la trilogia, così ricca di tipi e caratteri, così interessante per la matura acutezza psicologica dell'autore e per l'impostazione di una situazione drammatica per lui insolita, rimane poeticamente incompiuta e ben lontana dalla organica circolarità delle grandi commedie veneziane dello stesso periodo...».

<sup>8</sup> A. Banti, *Goldoni e la commedia «borghese»*, in *Studi goldoniani*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28 settembre-1 ottobre 1961), a cura di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol. II, pp. 455-463 (in part. p. 462).

<sup>9</sup> *Mémoires de Madame Roland*, a cura di P. De Roux, Paris, Mercur de France, 1986, p. 253.