

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Roberto Alonge

La trilogia della villeggiatura di Massimo Castri: grandezza del regista e miseria dei critici

Abstract

La trilogia della villeggiatura non apparteneva al canone dei capolavori goldoniani (che era sostanzialmente composto da *La locandiera*, *I rusteghi*, *La casa nova*, *Le baruffe chiozzotte*, *Sior Todero brontolon*); con la sua messinscena del 1954, Strehler è stato il primo a rivalutarne tutta la densità espressiva. Da qui, passando per la realizzazione di Mario Missiroli, si giunge all'allestimento di Massimo Castri, un vertice assoluto dell'inventività fantastica del regista. Che risalta ancor più in confronto con la piccolezza dei critici letterari e degli specialisti goldoniani.

The Holiday Trilogy did not belong to the canon of Goldoni's masterpieces (in substance, it was made by *The Mistress of the Inn*, *The Boors*, *The New House*, *The Chioggia Scuffles*, *Grumpy Mr. Todero*); in 1954, with his staging, Strehler was the first to re-evaluate its wealth of concept. From here, passing through the work of Mario Missiroli, we arrive to the staging of di Massimo Castri – the top of the fantastic creativity of this director, which is prominent, in comparison with the pettiness of literary critics and Goldonian specialists.

Parole chiave

Goldoni, Castri, Trilogia della villeggiatura

Contatti

r.alonge@unito.it

Comincio dalla seconda parte del mio titolo (“miseria dei critici”). Cosa voglio dire? Goldoni, si sa, è il primo intellettuale italiano che vive del prodotto del suo lavoro intellettuale. Scrive commedie per l'industria dello spettacolo, e dunque produce in quantità *industriale*. I suoi capolavori non sono moltissimi, forse si possono contare sulle punta delle dita di una sola mano, e certamente *La trilogia della villeggiatura* è uno di questi pochissimi capolavori. Ebbene, non è stata la critica goldoniana a individuare e a

valorizzare la trilogia, bensì Giorgio Strehler, che la mise in scena nel 1954 in un allestimento memorabile.

Ovviamente oggi tutti i critici concordano sulla densità espressiva dell'opera, anche Bartolo Anglani, specialista goldoniano serio e puntuto, che però non rinuncia a cavillare sul fatto che Strehler realizza la trilogia come controcanto del *Giardino dei ciliegi* di Čechov: quello alle soglie del grande trauma storico della Rivoluzione sovietica, e questo alle soglie del grande trauma storico della Rivoluzione francese. Anglani ha naturalmente buon gioco a protestare, e a irridere l'errore storiografico, visto che la trilogia goldoniana è del 1762: «Mancano quasi trent'anni alla Rivoluzione francese, che al massimo dovrebbe vedere il "tramonto" dell'aristocrazia, e già siamo al tramonto della borghesia?», si domanda, ironico. In realtà, è vero, ha ragione Anglani, Strehler violenta i dati cronologici, sposta il 1762 alle soglie del 1789, ma chisseneimporta, se il risultato finale è la scoperta di un capolavoro?

Peraltro occorre tener conto del fatto che i protagonisti della trilogia sono borghesi solo per lo stato civile, non risultano propriamente inseriti nella dinamica e fattiva economia borghese. Non sono cioè portatori dei valori borghesi, e tendono piuttosto a scimmiettare il modo di vivere aristocratico. Sicché la sconfitta storica prossima ventura del 1789 (più *ventura che prossima*, a essere onesti...) colpisce l'aristocrazia ma anche quel ceto sbrindellato e velleitario per il quale lo stesso Anglani – bravissimo comunque a porre domande e a formulare risposte – ha coniato la formula di borghesia "cripto-nobiliare".

Dove voglio arrivare? A dire una cosa che dovrebbe essere ormai di larga condivisione, almeno all'interno degli studi sul teatro, forse un po' meno nel campo dell'italianistica un po' antichetta (per usare un aggettivo proprio della trilogia...), e cioè che il regista mette in scena un testo, filtrandolo attraverso la propria sensibilità, la propria cultura, i propri fantasmi, ma che – proprio così facendo – quando è un regista geniale, riesce a evidenziare qualcosa che è *nel testo*, fa emergere insomma dimensioni fino a quel punto nascoste del testo, ma presenti, da sempre oggettivamente presenti all'interno del testo, anche se fino a quel punto non messe in luce dagli studiosi. Il lavoro del regista, insomma, come equivalente del lavoro del critico. Il critico elabora la sua interpretazione con la riflessione teorica, il regista con un sistema di immagini.

E passo alla trilogia che Castri realizza – con tre distinti spettacoli – nel biennio 1995-1996. *Le Avventure della villeggiatura* per Goldoni si svolgono parzialmente all'aperto, in un "boschetto", ma Castri allestisce un cortile di una casa dai muri altissimi, come una prigione. Perché i suoi villeggianti, la villeggiatura non se la godono, la natura nemmeno la vedono, tutti chiusi in casa a giocare a carte e a mangiare. Un cortile immerso nell'atmosfera calda dell'estate, con le ombre cariche disegnate dal sole, il frinire delle cicale, l'abbaiare lontano dei cani. Sprigiona un clima di desiderio erotico che coinvolge più personaggi, e che corrisponde peraltro allo spirito goldoniano. L'inizio del terzo atto delle *Avventure* presenta infatti una costruzione di evidente corrispondenza: in III, 1 i servi Brigida e Paolo, parlando degli amori dei loro padroni, si dicono il loro amore; in III, 2, monologo di Giacinta; e in III, 3 scena capitale fra Giacinta e Guglielmo, sorpresi poi, in III, 4, dal sopraggiungere di Leonardo, furioso di gelosia.

Queste quattro scene si svolgono sullo sfondo del "boschetto", che ospita dunque le *avances* dei servi e quelle dei padroni. Castri costringe tutto all'interno della struttura claustrofobica del cortile, ma potenzia ulteriormente il clima di eros: si baciano

leggermente Brigida e Paolo, al termine del loro duetto; e si baciano passionatamente Giacinta e Guglielmo all'inizio del loro duetto (entrambi i baci non previsti dal copione). Ma, per di più, fra le due scene Castri introduce un movimento mimico di Tognino e Rosina che si inseguono, si toccano, e finiscono per andare ad amoreggiare dietro un grande lenzuolo steso nel cortile. E di lì, non visti, spiano i vari movimenti di Giacinta, Guglielmo e Leonardo. Leonardo, a sua volta, a un certo punto, si nasconde dietro una porta che conduce in casa, sicché il bacio e il dialogo passionale fra Giacinta e Guglielmo è doppiamente spiato, da Tognino e Rosina da un lato, e da Leonardo dall'altro lato.

Naturalmente questo impianto da *interno*, questo gusto dell'origliamento e del *voyeurismo* possono sembrare una forzatura, se applicate a Goldoni, una maniera di Castri, semmai, di riaccostarsi ai suoi drammaturghi preferiti, a Ibsen, a Pirandello, dove indubbiamente il gioco dello spazio del salotto *insidiato* da sguardi e orecchie indiscrete è ben riconoscibile, in qualche modo canonico. Ma qui torna utile e puntuale il discorso metodologico cui accennavo in partenza: il regista legge il testo che allestisce, filtrandolo attraverso la propria cultura e la propria sensibilità, ma l'effetto finale (almeno quando il regista è di valore) non è per nulla una violenza indotta sul testo, bensì, tutt'al contrario, un felice camminamento che ci aiuta a scoprire qualcosa che è già nel testo.

Proprio nel monologo di III, 2 delle *Avventure*, cioè nel cuore delle quattro scene di questo passaggio di cui stiamo parlando, Giacinta dichiara: «Le cose sono a tal segno, che temo di non potermi nascondere. Cent'occhi mi guardano; tutti mi osservano. Leonardo è in sospetto. Vittoria mi teme. La vecchia è imprudente, ed io non posso sempre dissimulare». È una dichiarazione assolutamente trasparente. Goldoni situa queste quattro scene nello spazio aperto del "boschetto", ma sottolinea con energia la pressione voyeuristica e origliatrice che si è accumulata, da parte della intera comunità di villeggianti, nei confronti della coppia clandestina costituita da Giacinta e Guglielmo, come se il contesto ambientale fosse, appunto, quello dell'interno, e non giù quello dell'esterno, del boschetto («Cent'occhi mi guardano; tutti mi osservano»).

In verità, quando si parla di origliamento e di *voyeurismo*, si pensa subito – per mera pigrizia culturale – a Freud, alla *scena primaria*, all'impianto della casa borghese ottocentesca, dove la servitù spia i padroni, dove i figli spiano i genitori, e i coniugi si spiano fra di loro. Ritrovare tutto questo in Goldoni ci sembra, appunto, una piccola provocazione, una forzatura, ma si tratta – giustappunto – di pura pigrizia intellettuale. Nel finale del *Ritorno della villeggiatura*, quando ben quattro personaggi si ritirano in un stanza per decidere lo scioglimento finale, Tognino dichiara apertamente che andrà a collocarsi in un posto da dove potrà origliare la misteriosa discussione a quattro. E nelle *Smanie della villeggiatura*, in I, 6, sentiamo Leonardo che parla al servo Cecco sottovoce (*et pour cause*, sottovoce, trattandosi di cosa delicata) chiedendogli: «E di Guglielmo mi sai dir niente?». Leonardo ha spedito il servo in casa di Giacinta per carpire informazioni, per spiare i movimenti del rivale Guglielmo. Insomma, la realtà è sempre più articolata e complessa. Non è la consuetudine castriana con Ibsen e Pirandello a spingere il regista a far violenza a Goldoni. Semplicemente, è la sensibilità ai temi della grande drammaturgia europea fra Otto e primo Novecento che aiuta Castri a ritrovare nel settecentesco Goldoni qualcosa che, comunque, è già ben inscritto nella scrittura della trilogia.

E riflessioni analoghe possiamo fare allargando il tiro a considerazioni più ampie, di tipo strategico. È del tutto manifesto che la frequentazione castriana di autori come Ibsen e Pirandello, o di Euripide, dimostra che il regista è interessato al discorso del *dramma*, cioè a un tipo di scrittura teatrale in cui la dimensione *comica* ha uno spazio marginale. Ma è proprio questa fedeltà di Castri a sé stesso che gli consente lo scatto più nuovo e

vincente, sia pure lungo una linea parzialmente già battuta da Giorgio Strehler, prima, e da Mario Missiroli, poi, nelle loro precedenti messinscene dell'opera: la trilogia, formalmente, ha una struttura *comica*, ma si tratta di una semplice *cornice*, frutto della convenzione del genere teatrale cui Goldoni non può non fare riferimento. Ma in quella cornice comica pulsa una sostanza che è già tutta *drammatica*. Apparentemente il *plot* ruota intorno al fidanzamento tra Giacinta e Leonardo, insidiato da Guglielmo che ama, riamato, Giacinta. La passione d'amore (direi qui eccezionalmente *unica*, rispetto all'intera operosità goldoniana, dove l'amore ha sempre un tratto superficiale, sorridente ma poco coinvolgente) basterebbe – già di per sé – a introdurre un accento originalmente nuovo, appunto *drammatico*.

Ma c'è di più. Leonardo sembra inseguire una fidanzata che gli sfugge, ma in realtà insegue una dote di cui ha assolutamente bisogno per non essere travolto finanziariamente dalla sua situazione economica assai deficitaria. Lo vediamo bene in III, 3 delle *Smanie*, quando il suo servo Paolo entra in scena con il grembiule, intento a sbattere una pastella in un piatto. Anche qui, come sempre, Castri non inventa *ex nihilo*, ma parte dal testo; allorché il padrone gli ordina di pensare ai cavalli, il servo ribatte: «E il desinare?». La coloritura castriana accentua una dimensione non solo *paterna* ma addirittura *materna* del servitore: è lui stesso, con le sue mani, a preparare la cena per i suoi giovani padroni sventati, Leonardo e sua sorella Vittoria (sventati perché orfani, privi di una disciplina familiare). Castri sfrutta bene la presenza del grembiule per caricare di senso drammatico uno snodo che il testo lascia solo intuire. Leggiamo il testo:

PAOLO: Vuole che gliela dica? Si faccia servire da chi vuole, ch'io non ho abilità per servirla.

LEONARDO: No, Paolino mio, non mi abbandonate. Dopo tanti anni di servitù, non mi abbandonate. Si tratta di tutto. Vi farò una confidenza non da padrone, ma da amico. Si tratta che il signor Filippo mi dia per moglie la sua figliuola con dodicimila scudi di dote. Volete ora ch'io perda il credito? Mi volete vedere precipitato?

La battuta del servo è enigmatica: che cosa fa Paolo perché il padrone gli chieda ripetutamente di non abbandonarlo? Castri predispose una figurazione icastica forte: il servo posa il piatto e si toglie il grembiule, che piega e colloca su un baule. Dà cioè le proprie dimissioni da servo. Leonardo lo chiama "Paolino" (diminutivo intenzionalmente affettivo) e lo invita a sedersi accanto a lui. È un trucco del padrone per avere la solidarietà del servo. Il linguaggio di Leonardo è a effetto: «Si tratta di tutto» significa *Tutto è in gioco*, e «Mi volete vedere precipitato?» vale *Mi volete vedere in rovina?* È un dialogo drammatico, che fa capire bene come quello di Leonardo sia un matrimonio di interesse (come peraltro sempre, nel teatro goldoniano), e non certo d'amore.

Ma c'è anche un ultimo risvolto. Per far breccia nella resistenza di Paolino, Leonardo mente sapendo di mentire: dice che si tratta di una dote di 12.000 scudi, mentre invece la dote è solo di 8000 scudi. Leonardo aumenta del 50% per far colpo su Paolino, per metterselo dalla sua parte. Tanto più che Paolino, da maestro economo di casa, conosce bene il deficit finanziario del padrone. S'intende che il regista, a sua volta, ricama ed esplicita meglio questa bugia di Leonardo. Per Goldoni il servo replica immediatamente coinvolto («Caro signor padrone, la ringrazio della confidenza che si è degnato di farmi;

farò il possibile: sarà servita»), ma l'attore di Castri premette alla battuta una breve pausa interrogativa: «Dodici?». Non dice nemmeno: «Dodicimila scudi?», ma soltanto «Dodici?». A significare che è proprio l'entità straordinaria della cifra a convincerlo a collaborare con il padrone.

Nel complesso, un allestimento che smaschera quanto di apparentemente *gioioso* è nella trilogia, e mette a fuoco l'implacabile centralità del tema del denaro. Non solo sul versante di Leonardo, ma anche su quello di Filippo, il padre di Giacinta. Ha promesso al giovane 8000 scudi di dote, ma scopre, all'ultimo, di non averli, e di doverli prendere a prestito, se proprio gli toccherà onorare la parola data. Se alla fine acconsente a che la figlia sposi Leonardo, un giovane senza arte né parte, è proprio perché può dargliela in moglie senza dote, ma solo accordandogli una proprietà che a lui non rende nulla, e che Leonardo dovrà far fruttare con il proprio lavoro. Filippo è un egoista, un vecchio mondano, goloso impenitente, che la sua fortuna *se l'è mangiata*, metaforicamente e letteralmente, consumata nel corso di una infinita serie di villeggiature dispendiose.

Anche per Goldoni c'è una crudeltà di Filippo, che non esita a dichiarare che vivrà felice “come un paladino”, se solo riuscirà a liberarsi di Giacinta. I soldi che ha, senza pagare la dote, possono bastare solo per lui. Castri ha naturalmente un suo modo determinato per sottolineare l'egotismo del personaggio, la sua vorace avidità di cibo. Ricorre a uno strumento classico del lavoro teatrale, il gioco delle *controcene*. I personaggi dicono le battute previste dal testo, ma gli attori, dicendole, fanno delle cose particolari, si muovono nello spazio, inventano delle figurazioni, inseriscono piccolissimi intercalari. Nelle *Smanie* lo vediamo, durante la colazione, inseguire la figlia che si è permessa di rubargli un pezzo di *brioche*. Può regalare agli uccellini un po' di mollica, ma per la figlia non intende certamente *togliersi il pane di bocca*. Se parla con l'amico Fulgenzio (che solitamente gli impresta del denaro), lo fa presentandosi con il tovagliolo al collo e un bicchiere di vino in mano, perché – per lui – è sempre ora di mangiare.

Nel finale del *Ritorno* Giacinta, in piedi su una scala della casa, declama in modo straziante tutto il suo dolore a dover partire con il non amato promesso sposo, rinunciando per sempre all'amato Guglielmo, ma Filippo, in basso alla scala, ascolta impassibile la lunga tirata. Ascolta seguitando ininterrottamente ad attingere da un cartoccio dei dolci che instancabilmente ingurgita. Quando tutto è finito, e Giacinta e lo sposo sono usciti, l'ultimo *flash* è su Filippo che accartoccia l'involto ormai vuoto, e lo butta freddamente in un angolo. Un sigillo freddo, implacabile, che registra tutta la distanza siderale del padre egoista rispetto alla figlia sofferente.

Riferimenti bibliografici

- R. Alonge, *Ritratto di Giacinta*, in «Il Castello di Elsinore», n. 32, 1998, pp. 51-68.
- R. Alonge, *Massimo Castri*, in *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio (Settimana del Teatro, 7-12 maggio 2000)*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma, 2001, pp. 99-105.
- R. Alonge, *Il teatro di Massimo Castri. Parte 2*, Bulzoni, Roma, 2003.

- R. Alonge, *Goldoni: dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano, 2004.
- R. Alonge, *Il teatro dei registi: scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- R. Alonge, *Goldoni il libertino: eros, violenza, morte*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- R. Alonge, "Le retour de la villégiature", III, 2 dans le triangle Strehler-Missiroli-Castri, in «Il Castello di Elsinore», n. 66, 2012, pp. 105-113.