

QUADERNI  
DEL TEATRO STABILE  
DI TORINO

QUADERNO  
**30**

TURANDOT

# TURANDOT

ATTUALITÀ DI GOZZI

TEATRO STABILE TORINO  
C/o Studi

TEATRO  
STABILE  
TORINO

Centro Studi

C.S.

0631

I QUADERNI  
DEL TEATRO STABILE  
DELLA CITTÀ DI TORINO

N. 30

Direzione  
Aldo Trionfo/Nuccio Messina

# TURANDOT

ATTUALITA' DI GOZZI

EDIZIONI TEATRO STABILE TORINO

---

**Su Turandot**

---

**CARLO GOZZI**  
**e la riforma del Teatro**  
**visti da un goldoniano**

di Giuseppe Ortolani

L'Accademia dei Granelleschi sorta a scopo di scherzo a Venezia nel 1747, per opera d'alcuni giovani vogliosi di ridere poco cristianamente delle corbellerie d'un pretino vanitoso, a cui mancava più d'un venerdì, non ebbe da principio nessun intento che fosse utile alle lettere, come appare dalle memorie dello stesso fondatore e mecenate, nobiluomo Daniele Farsetti. Ma poiché la piccola brigata andò crescendo, ed era formata di poeti burleschi cresciuti in seno al rinnovamento letterario, iniziato, si può dire, col nuovo secolo nella Repubblica di San Marco dallo Zeno, dal Maffei, dal Conti, dal Vallisnieri, dal Fontanini, dal Lazzarini, dal Volpi e affermatosi sempre più con le varie ristampe a Venezia, a Padova, a Verona, degli autori classici italiani, è naturale si facesse tutrice del culto verso gli antichi scrittori toscani e dello studio del linguaggio fiorentino ne' secoli aurei.

Da poco erano morti in giovanissima età lo Sforza, il Verdani, i due Seghezzi, ma avevano trasmesso ad altri giovani, quali i Farsetti, i Gozzi, il Lastesio, il Forcellini, il Marsili, il Crotta, il Patriarchi, il Genari, il loro entusiasmo per le buone lettere. Tutti,

più o meno, erano *berneschi* cotesti verseggiatori, come a Milano e altrove, e s'illudevano di reagire al diguazzamento pastorale arcadico con una specie di richiamo al realismo e ad una più pura toscanità. Ma dopo qualche anno, diradatesi ormai le riunioni e la brigata stessa, e venuto a noia il prete *arcigranellone*, pochi soci, per suggerimenti di Gasparo Gozzi, usarono raccogliersi in un casinetto del Farsetti, presso San Marco, per leggere e commentare Dante. Della riforma del teatro comico per opera del Goldoni e del Medebach pare non si curassero né punto, né poco; e non parteciparono in comune alle battaglie de' *goldonisti* e *chiaristi* tra il 1753 e il '55. Solo Gasparo Gozzi, ch'era tra gli accademici il *Velluto*, e don Matteo Fiecco, ch'era il *Pendente*, allorquando l'osceño Baffo assalì con una epistola martelliana il *Filosofo* inglese, sorsero spontaneamente in difesa di Carlo Goldoni. E infatti da più di mezzo secolo il coro dei letterati inveiva contro le oscenità e mostruosità degli istrioni e s'augurava la ristorazione del teatro.

Ma Carlo, ch'era il sesto della figliuolanza di casa Gozzi, giovane d'ingegno sottile e mordace, cresciuto fra i quindici e i venti anni solitario e scontroso, cercando di supplire da sé alla mancanza d'istruzione e all'ignoranza del latino con lo studio ostinato e la imitazione degli scrittori toscani, schiccherando poemi e capitoli giocosi, nemico d'ogni novità che non fosse sua, geloso del suo amore per la poesia del Pulci e del Burchiello che sapeva a mente, e per la « purgata lingua d'Italia » che aveva succhiato dai libri con sforzo faticoso, già ostile alla vana impresa del fratello Gasparo e della cognata Bergalli nel teatro di Sant'Angelo, considerò fin da principio con animo avverso la *riforma goldoniana*, come un'« impostura ». E invero la commedia del Goldoni nulla chiedeva alla commedia letteraria toscana del cinquecento, da lui ammirata; né si giovava di allegorie a lui care, bensì attingeva scene e dialogo dalla vivente realtà.

Troppo era grande il contrasto fra l'ironia sprezzante di Carlo Gozzi e il riso schietto del Goldoni, pieno d'indulgenza e bontà per gli errori e i dolori degli uomini. L'egoismo e il pessimismo del Gozzi s'erano inaspriti nelle lotte economiche coi genitori e i fratelli, e negli interminabili litigi forensi per il riscatto dei beni familiari alienati. Egli aveva assistito allo sfasciarsi della ricchezza nella propria casa: era in lui il senso della scaduta gloria e potenza politica ed economica della sua Venezia, e il vago presagio d'una catastrofe prossima della società. Ora il Goldoni, sebbene cercasse di salvare e difendere nelle sue commedie il sacro istituto della famiglia contro gli elementi disgregatori del Settecento, indulgeva ai nuovi bisogni e, qualche volta, ai capricci della donna; e rivendicava, come poi il Parini, come il Manzoni, le umili virtù popolari contro certa nobiltà fradicia. Il Gozzi nessun'altra virtù riconosceva al popolo che la più completa sottomissione ai grandi. Tra la visione gretta ed egoistica del *Solitario* e il sorridente mondo della commedia goldoniana era fatale il dissidio.

Fu peggio quando di fronte al Goldoni si atteggiò quale secondo *riformatore* l'abate Chiari, scimmieggiando e romanzando. Al conte Carlo non parve vero d'avvolgere in una sola risata i due *riformatori*, quantunque fosse ben conscio dell'infinita distanza fra il giocondo pittore dei costumi veneziani e il ventoso sgorbiatore bresciano<sup>1</sup>. Le prime insolenze fece udire, com'è noto, nel libretto della *Tartana*, che uscì nel 1757<sup>2</sup>. Convien ricordare, per amore della verità,

<sup>1</sup> Solo molti anni dopo, nel 1780, mentre andava fatalmente avvicinandosi al giudizio dei posteri, accennando alla popolazione veneziana già divisa in due partiti teatrali, la chiamava « così indiavolata e cieca, che non discerneva nemmeno l'infinita superiorità del merito comico che aveva il G. sopra a quello del Chiari suo competitore » (*Memorie inutili*, parte I, cap. XXXIV).

<sup>2</sup> La *Tartana*, stampata a Parigi per cura del Farsetti in un piccolo numero di esemplari che « giunti a Venezia furono da lui regalati, e sparsi per la città » (*Memorie inutili*, l. c.) non destò,

come i primi anni nel teatro di San Luca fossero tra i più infelici per l'arte del Goldoni, costretto a cattivarsi il pubblico applauso con le *Ircane* e le *Peruviane* e col « campanello », diceva il Gozzi, dei versi martelliani: tuttavia in quegli anni creava pure tre gioielli di commedia popolare dialettale, le *Massere*, le *Donne de casa soa*, il *Campielo*.

Carlo Gozzi non fu mai un vero critico, bensì un polemista, come poi il Baretti. Cosa desiderasse di veder sul teatro, non seppe mai dire: ché nemmeno Molière lo soddisfaceva. Le sue critiche non procedono da qualche meditazione, bensì da impulsi polemicici, in cui gli scherzi e le villanie sostituiscono le buone ragioni. Ebbero perciò maggior effetto sui coetanei, nel grosso pubblico, mentre oggi non hanno più per noi che importanza storica. Si lagnò l'anno dopo il Goldoni, in un *capitolo* d'occasione, dei versi della *Tartana* « conditi - Col sale acuto della maldicenza », e fu come se gettasse un carbone acceso in una polveriera. Inviperito il *Solitario* preparò alte vendette e si trascinò dietro, in nome dell'offesa dignità della lingua toscana, tutto lo stuolo dei Granelleschi, ringiovanito ed agguerrito da nuovi bellicosi compagni, come l'abate Cherubini o *Chiribiri* e l'abate De Luca. Dispiace trovare in questa trista compagnia il De Luca, buono e promettente giovane d'origine cadorina, autore dei *Sermoni*, morto nel '62, a soli 25 anni, per gli strapazzi d'uno studio soverchio.

Fin dal 1750, nella prefazione al primo tomo delle *Commedie*, così importante per i criteri della sua riforma, il Goldoni accennava scherzando a quei super-

almeno sulle prime, quell'ammirazione o quel fermento che noi crediamo: eppure tra la poesia bernesca allora in voga, in cui si provarono da giovani il Baretti, il Parini, Gasparo Gozzi, ha un sapore originale questa del conte Carlo: meno limpida, meno facile, meno scherzosa, ma più incisiva e pungente. Ho detto poesia, ma furono piuttosto saggi, esercizi letterarii, dai quali pur troppo non uscì nessuna poesia. Buono, e a torto dimenticato, il *capitolo* di Carlo che s'intitola *Dell'autunno*, sulle villeggiature.

stiziosi cultori della « purgatissima lingua » che « ogni frase o parola men che toscana turba e travaglia », e faceva una confessione anche troppo esplicita, che dovette urtare la suscettibilità del Farsetti, del Gozzi e d'altri cento: « Quanto alla lingua, ho creduto di non dover farmi scrupolo d'usar molte frasi e voci lombarde, giacché ad intelligenza anche della plebe più bassa che vi concorre, principalmente nelle lombarde città dovevano rappresentarsi le mie commedie ». Non l'avesse mai detto! È vero che tre anni dopo il povero Goldoni, ristampando l'opere sue a Firenze, pregò l'abate Paperini di correggere le voci più impure, e nel '62, partendo per Parigi, cercò di affidare a Gasparo Gozzi le cure dell'edizione Pasqualli, ma il solo effetto si fu di veder qualche voce o forma d'uso comune sostituita da forme letterarie che male si adattavano alla semplicità e naturalezza del dialogo. Né solo a Venezia, ma a Bologna, a Milano e dappertutto, qualche *cruscante* dovette parlare con disprezzo delle commedie goldoniane.

Io credo che il Goldoni, introducendo nel *Torquato Tasso* il *Cavalier del Fiocco*, volesse colpire in genere i pedanti, non già direttamente l'accademia *granellesca*. Ai *pedanti* allude pure Pietro Verri (ossia *Midonte Priamideo*), difendendo nel suo poemetto della *Vera Commedia* (1755) il riformatore veneziano con questi poveri versi:

Goldoni, a te costoro mosser la guerra atroce;  
Proscritto dal Teatro voleanti ad alta voce,  
Perché a Terenzio, a Plauto, non eri tu simile,  
Né del teatro antico imitator servile;  
Perché talor fuggiati dall'affrettata penna  
Parola in Adria nata, o su la riva a Senna...  
Bello è il linguaggio, e piace, del toscano suol gentile;  
Ma se tiranno fassi, io l'odio e tengo a vile...  
Lacci servili e duri, di belle opre nemici,  
A trattener sol tesi alti ingegni felici...  
Arbitro è il popol tutto, a lui dispor sol lice  
E dar norma al linguaggio: il Venusin lo dice.

Ma in quella commedia che fu recitata nel carnevale del 1755 e tornò sopra le scene anche negli anni seguenti, qualche *granellesco*, e in particolare il Gozzi, si sentì preso di mira da *sior Tomio*:

Caro sior Cavalier, sibben son venezian,  
Mi me ne son incorto che no gieri toscan.  
Usa i toscani, è vero, bone parole e pure,  
Ma usar no i ho sentii le vostre cargadure (III, 9).  
Coss'è sto strapazzar? Tasè, sior boccazzevole,  
O ve dirò anca mi qualcosa in venezievole (V, 1).

E ancora da don Fazio:

E fra gli pazzarelli de tutti lo sovrano  
Saria chisso citrullo che chiacchiera toscano (V, 3).

Da troppo tempo il conte Carlo teneva chiuse in petto le *Ottave* della *Tartana* al Farsetti:

Farsetti, a che lasciate gli occhi e il fiato  
In su gli scritti antichi e buon toscani,  
Sudando al caldo, e al freddo abbrividato,  
Con la penna o la crusca fra le mani,  
Per formare uno stil netto e purgato  
Da' gergoni lombardi o veneziani,  
Se certi magri scioperon smarriti  
Oggi son gli elevati ed eruditi?  
Sienvi raccomandati e' nostri padri,  
Allacciate ancor l'elmo e il pancerone...  
Sbaragliate cotesti scrittor ladri,  
Poiché tanto al ciel piaccion l'opre buone...  
Per me nel coraggioso drappelletto  
Volentier me ne vengo alla battaglia...

Si capisce come lo rallegrasse il ritorno da Lisbona del Sacco e dei suoi compagni, dopo il tremendo terremoto, e come sulla fine del libretto ne invocasse la venuta a Venezia per mettere in fuga le *commedie regolate* e noiose, a parer suo, dei due *riformatori*: « Galoppa e vien per le più mozze vie ».

Ad inasprire la falange *granellesca* erano uscite sulla fine del '57 dai torchi veneziani, coi *rami* disegnati dal

Nazari e dal Novelli, le famose *Lettere Virgiliane* del gesuita mantovano, che non contenevano soltanto la cosiddetta censura di Dante, ma quasi tutta la poesia toscana mettevano al bando, insieme co' riboboli e gl'idiotismi fiorentini, e le accademie condannavano all'eterna mediocrità, e volevano chiusa per cinquant'anni la Crusca, insieme con l'Arcadia. Stizziti i *Granelleschi* stamparono un insulso *Parere* di Marco Forcellini contro il poemetto delle *Raccolte*, dello stesso Bettinelli, edito molti anni prima, e vi promise una chiacchiera Daniele Farsetti<sup>1</sup>, ed altra più lunga v'aggiunse Carlo Gozzi, menando colpi alla distesa<sup>2</sup>. Molto meglio s'applicò il conte Gasparo a scrivere la *Difesa di Dante*.

Intanto anche il buon *Goldoni*, perduta la pazienza, in un componimento intitolato *La Tavola Rotonda*, per le nozze d'un Contarini con una Venier, che si celebrarono nel carnevale del '58, sentì il bisogno, come tutti fanno, di burlarsi dell'insolente poeta della *Tartana*; e lo introdusse, con finzione comica, fra i vari commensali d'un allegro banchetto a cui partecipavano ospiti « di varie nazioni »:

Un Lombardo che affetta esser cruscante,  
Col riso in bocca e col veleno in petto,  
Ergesi intorno in aria di pedante,  
E favella così senza rispetto:  
« Vada prima a studiar Petrarca e Dante,

<sup>1</sup> Il *Mecenate* de' Granelleschi, principe de' *parolai*, rimpiangeva le vecchie commedie toscane « dove il fior della lingua s'apprende ». E facendo un solo mazzo del G. e del Chiari, esclamava: « ... Voi mi fareste dire, che vale più un verso d'un libriccino di fresco stampato, ch'è la *Tartana*, che tutti li tomi di *Commedie*, che tutto di si veggono andar attorno, e tante altre ribalderie di romanzi, o di favate martelliane ».

<sup>2</sup> Se la prende, in certo luogo, coi « peccatori torchi di Firenze » dai quali uscivano un tempo le opere di « chiarissimi » ingegni « perché avessero a servirci di norma e di fonti allo scrivere di noi poveretti, nati nel buio del dire », e ora si lordano stampando le commedie del Goldoni (si allude all'edizione paperiniana).

Chi vuol fare canzona, ovver sonetto;  
E chi vuol schiccherar brillanti ottave,  
Abbia dal Berni o dal Burchiel la chiave.  
Come si può soffrir che un uomo scriva  
Senza il conciossiaché, senza il quandunque?... »

Ed ecco cosa dice, alludendo più direttamente al Goldoni:

« Questi (soggiunse) che da voi si loda,  
Zeppi di barbarismi ha i scritti suoi,  
Il plauso, il grido, l'aiutar con froda  
Finor gli amici ad usurpar tra voi,  
Faccia baldoria pur, gongoli e goda,  
Abbia uno stuol di mecenati eroi,  
Vanti l'opre tradotte in più d'un suolo,  
Basto i suoi carmi a scorbacchiare io solo ».

Mentre i commensali in coro danno a costui del pazzo, il Goldoni modestamente confessa:

... Pur troppo il so che buon scrittor non sono,  
E che ai fonti miglior non ho bevuto.  
Qual mi detta il mio stil, scrivo e ragiono,  
E talor per fortuna ho anch'io piaciuto.  
Ma guai a me se il fiorentin frullone  
A sceverare i scritti miei si pone.  
Posso in comica scena impunemente  
Barbare frasi adoperar talora:  
Basta che dal comun di nostra gente  
S'intenda il frizzo e la sentenza ancora.  
Ma dovendo a poemì alzar la mente,  
E la lira accordar grave e sonora,  
Lo confesso ancor io con buona pace  
Al grand'uopo supplir non son capace<sup>1</sup>.

L'ira divampò questa volta con tanta violenza nell'animo del conte ipocondriaco, che mezzo secolo dopo, morto ormai da tempo il Goldoni, ardeva an-

<sup>1</sup> Un'altra volta, più avanti, torna in scena il Gozzi: « L'affettato Lombardo anch'ei voleva - I riboboli suoi versare a josa - Ma nessuno di noi soffrir poteva - Frasi che han d'uopo di commento e chiosa ». Tutti ridono, e quindi « Si levò dalla mensa, e rabbuffato - Partì il Pedante, e non ci disse addio ».

cora. Per vendicarsi il Gozzi, mentre armava in sua difesa il drappello giovanile dell'accademia dei Granelli, immaginò un sanguinoso libello che oggi si ritrova presso la biblioteca di San Marco, ricopiato per mano di Daniele Farsetti. Fra le varie scritte che lo compongono c'interessa, per conoscere le accuse del *Solitario* al Goldoni e alla sua pretesa riforma, certa finta risposta d'un amico a una finta *Lettera Fegejana*, in cui il commediografo implorava contro la *Tartana* consiglio ed aiuto.

« Fegejo, amico », dice con brutale sincerità il Gozzi camuffato, « ci vuol ben altro che lo studio della Medicina e de' Criminali » e « l'ascoltare gl'arringhi de' valenti Avvocati Veneziani » e « il ragguazzare così alla rinfusa li tomi delle Commedie Francesi e dell'Arte, quelli de' Romanzieri e de' Viaggiatori » per « formare una perfetta Commedia da dare a' torchi, e uscirne poi senz'essere vituperato ». Tu ti vai gonfiando per i grandi applausi del pubblico in teatro, ma « non avvien tuttavia la stessa cosa alle imprese dello stregone Zoroastro, e d'altre più mufate e strane e matte opere »? E « non rimbombano di plausi e di fischi e di romori le *Chiovere* » quando vi si danno le cacce de' tori? « Ma di grazia, chiariscimi. Qual è il linguaggio in cui scrivi l'opere tue? L'italiano, mi di' tu. Io ti rispondo, che chi s'allaccia la giornea per iscrivere in italiano, deve usare il puro toscano, altrimenti e' non sarà mai da essere nominato scrittore italiano. Le tue scritte sono un guazzabuglio di gergoni di tutti i parlari dell'Italia ». E qui racconta di Fiesole e d'Italo che ne fu re. I Romani, distrutta Fiesole, edificarono Firenze. « Doverai dunque portare in pace, Fegejo, s'io dirò che la vera Italia sia là dove Italo ebbe real seggio, e ch'essendo rimasta Firenze là dov'era Fiesole, li Fiorentini sieno li veri Italiani, che gli scritti loro hanno sempre data legge a coloro che vollero scrivere in italiano ». Ma tu « ascoltando alla rinfusa i parlari de' popoli del-

l'Italia, apparasti a sconcacare li quinterni, e scrivi un linguaggio corrotto ch'ammorba, perciò non potrai essere annoverato tra i veri scrittori italiani », come neppur l'autore del *Bertoldo*. Lo consiglia pertanto (povero Goldoni!) a leggere il Bembo, il Tolomei, il Muzio, il Dolce, il Varchi ed altri, e a studiare il vocabolario della Crusca che tiene « in palese » nel suo scrittoio, forse per ingannare i visitatori.

Ci furono già scrittori di commedie italiane, continua a insegnare l'amico « che rimarranno per sempre gloriosi nel mondo de' dotti »: come il Cecchi, il Grazzini, il Caro, il Machiavelli, Pino da Cagli, il Firenzuola, gli Intronati di Siena « e infiniti altri ». Questi dunque doveva prendere per modello il Goldoni. Che se tu dirai, ammonisce il Gozzi, che « arranchi, per dar diletto al numero maggiore », e non già ai dotti, non andrai dunque più « solfeggiando che tu se' il gran regolatore, il nuovo legislatore, lo incomparabile scrittor di Commedie ». (Di qui non si esce, pensa il *Solitario*: chi cerca e ottiene l'applauso, non può essere buon scrittore, perché il pubblico è guasto). Del resto i tuoi personaggi sono esagerati, i tuoi caratteri somigliano a quelli degli « Intermezzi buffoneschi musicali ». Non dico già « che tu non ci esponga nelle tue Commedie alcuna volta delle verità, come che stai spiando e registrando nelle famiglie gli altrui fatti per porli nelle scene, ma le persone che ci rappresentano quelle verità non sono poi uomini » (cosa saranno mai?) « e spesso non hanno naturalezza alcuna ».

« Come! » esclama con ceffo terribile Fegejo, « non son io sublime poeta? raro scrittore? benemerito riformatore del Teatro italiano? Non sarò immortale? non dovrò più istampare i miei versi? Non più comporre commedie? A che viene un diluvio di persone ad ascoltarle e a comperarle? A che si vuole a furore le repliche a universale richiesta, come leggesti mille volte nel cartellone a lettere sanguigne? ». « Salassa-

telo, date qualche calmante al Fegejo »: invoca l'amico. « Potresti essere riuscito buon poeta », così lo consola, « se avessi per tempo cominciato a dirozzarti l'ingegno collo studio de' buoni poeti, e avessi sudato sopra a quelli. Tu non facesti ciò, oggi se' vecchiotto, la fantasia l'hai incallita nel cattivo gusto »: non c'è più niente da fare. Continua pure a scrivere per il teatro: noi stessi verremo a picchiar le mani perché non ti manchi il pane « e anche perché ci rappresenti talora qualche fatto e qualche verità in modo che ci rallegra. Poco c'importerà la Commedia, sia mal pensata, peggio scritta, sregolata, dilombata, sciolta male, spropositata, e non si dilunghi gran fatto da quelle dell'arte »: ma non stampar più nulla per l'avvenire e non crederti un bravo autore.

Per convincere sempre più il Goldoni che il plauso popolare niente vale, così egli dice: « Fammi il piacere, Fegejo. Ponti un giorno, con gli occhiali in sul naso, assiso in sur un trespolo all'uscio della bottega del Pitteri libraio, là dove stai signoreggiando »; guarda quelli che passano, segna chi è atto e chi no a giudicare una buona commedia. Troverai trenta o poco più « intendenti da vero della buona poesia ». « ...Tu dei sapere che c'è un Teatro detto il Casotto del Borgogna, dove si fa la Commedia tre volte il giorno, e ogni volta un lago di teste empie quel Teatro, come sai », « Pulcinella assalito da una serpe e da un lupo, la Cecchina che fa de' balletti e spicca de' canzoncini, e altre somiglianti baie e intrecci da fraccuradi formano le Commedie » di quei burattini. « La folla grande è di ragazzi e di femmine, che fanno un picchiare di mani, e un ridere senza misura ». La tua *Ircana* è buona commedia in confronto di quelle del Borgogna, ma se la dai a rappresentare nel casotto, « il Borgogna se ne andrà fallito ». Così de' maggiori « intelletti » che applaudono a San Luca la tua *Ircana*, solo trenta starebbero fer-

mi se ivi si rappresentassero gli *Straccioni* del Caro, il *Corredo* e l'*Assiuolo* del Cecchi.

Il Molière fece talora « delle Farse difettosissime, caricate, senza proporzione o verità », che hanno « qualche somiglianza coll'opere tue », ma mostrò che « sapeva farne perfette, mettendo in scena il *Tartuffo* l'*Avaro*, il *Misanthropo* ». Quest'ultimo si rappresentò a San Salvatore nel 1746 « ridotto in buonissimo verso italiano ». « La commedia è tutta novità, tutta filosofia, sentenze, sali, spirito, verità, costume, filatura, condotta... Che avvenne? Alla metà dell'atto secondo s'udiva un grandissimo suono di sbadigliate, al cominciare del terzo rimase pressoché vuoto il Teatro, e li Comici durarono gran fatica a fare che i pochi rimasti (tratti venti, o forse meno, che n'avevano diletto) sofferissero di vederla giunta al suo fine ». E aggiunge ancora: « lo vidi rappresentare a Vinegia il *Signore di Porcognacco*, commedia dello stesso Molière, buffonesca, caricata e inverisimile » che non ha « la ventesima parte » di merito del suo *Misanthropo*: tuttavia fu ascoltata con maggior universale diletto dell'altra. Le tue, che sono ripiene di caratteri moderati, e di lorde lascivie; e peccano a esser peggiori del *Signore di Porcognacco* d'assai, piacciono alla moltitudine più di quello. Truffaldino che, quanto al fare delle commedie, è più di te spropositato, quando egli è sufficiente buffone, e vivace, e' ti ruba li concorrenti: dunque converrà, Fegejo, porre in sodo, che quanto più la commedia è cattiva, più universalmente piace ».

Fatto forte il Gozzi d'un sì gagliardo argomento: E però replica al Goldoni « la gran presa che hanno le opere tue non ti conferma per buon riformatore », né per « valente poeta comico », e men che meno per « esatto scrittore e letterato » d'Italia; e « per il battere delle palme non dei presumere né gonfiare, siccome fai per tuo grandissimo vitupero ». Degli applausi deve fare gran caso un principe: « il Fegejo,

se non altro non averà che mani in suo pro, e si morrà come il peto ».

La più importante fra queste scritture inedite del Gozzi, benché nulla c'insegni di nuovo, è quella che s'intitola *Il Teatro Comico all'Osteria del Pellegrino, tra le mani degli Accademici Granelleschi*.

Racconta il nostro autore come un giorno di carnevale si presentasse alla brigata granellesca, nell'osteria affacciata sulla piazza di San Marco, un mostro con quattro facce, di « statura bassa e grossa e buffa oltremodo » come appunto il Goldoni. Era questo il Teatro Comico *riformato*, il quale con una bocca contraffaceva le quattro maschere, con l'altra caricava i caratteri delle persone e le circostanze « di certe famiglie conosciute de' nostri giorni », con la terza fingeva personaggi eroici e costumi di paesi lontani, in fine con la quarta rifaceva i pettegolezzi e le baruffe delle lavandaie, dei gondolieri e delle baldracche. Queste bocche s'alternavano a mano a mano che il pubblico dava segni di noia. Quando il mostro s'accorse del *Solitario*, tentò di fuggire, ma un bicchiere di vino riuscì a trattenerlo, e cominciò il dialogo fra i due.

Canone assoluto per il Gozzi è questo: che non basta nascere con le attitudini alla poesia: per formare il poeta occorre lo studio. Il Goldoni non ha mai studiato. La buona poesia consiste « nel pensare e nello scrivere »; ma aggiungo, dice il *Solitario* al mostro, « che il pensar male e lo scriver male fa una mala poesia, e che pensando il padre tuo » (cioè il Goldoni) « pessimamente, e scrivendo gaglioffamente, è un pessimo e gaglioffo poeta ». Più sotto lo chiama « scrittore da fogna ». Quanto alla pretesa *riforma*, il teatro goldoniano sembra in apparenza *regolato*, mentr'è « corrotto » d'un'altra maniera. « Rida chi vi ha voglia, io sostengo » grida il *Solitario* « che in moltissime delle tue Commedie ci stanno inchio-

date delle Commediacce dell'arte, vecchie, che tu vuoi morte, rovesciate appunto come un paio di vecchie brache ».

Racconta poi come il Goldoni riuscisse a comporre la *Bona muger* che fa seguito alla *Putta onorata*. « Codesto nostro originale scrittore aveva un fencstrino rasente un altro della Betta, e stava in ascolto » a udire i bei parlari della Catteda lavandaia e della fante pettegola, « e con la penna e i fogli dinanzi spesseggiava a scrivere, ricopiando i dialoghi che qui si facevano filo per filo con le stesse parole che udiva da quelle tre femminette sopra le loro circostanze, d'un trivalissimo costume e senza alcuna poetica sostanza ». Solo v'aggiungeva in margine certi lazzi, come: « La Betta culla cantando, e la Betta canta cullando ». Un giorno, trovandosi in visita presso un cavaliere e una dama, marito e moglie « in odio tra essi », postosi a un tavolino « con de' fogli ch'egli s'aveva recato in una saccoccia, e col toccalapis, con permissione di que' signori, fingendo d'essere in fantasia e astratto, tenendo gl'orecchioni suoi molto ben tesi, andava scrivendo i dialoghi, che udiva fare a puntino ». « Che se mai » esclama rosso d'ira il conte *Solitario* « egli avesse inventati cotali Nobili di suo capo per aiutarsi nella sua rappresentazione, e per spassare e viziare la plebe alla temerità, contro a' ben nati, chi ci terrebbe ora, che non calassimo le brache come a poetastro pernizioso, e di mal esempio, e non gli dessimo cotali sferzate in su quelle naticacce sin che il sangue ne schizzasse a rigagnoli per correzione? ».

Altra materia « grande e scelta » gli offerse « un servo briccone ch'era quivi ». Passò quindi il nostro autore col suo toccalapis in una taverna, « sapendo per scienza che piace al numero maggiore cotesta sua poesia naturale di panche, sedie, tavole, altanelle ed altro, e ricopiando esattamente le parole che udiva dire alle puttane, a' mal viventi, a' gondolieri ed

altri, e le truffe e le baruffe, e le dissolutezze delle troie, e l'empietà de' figliuoli con l'arme sguainate contra a' propri padri, e gli ammazzamenti, tanto materiale ebbe in un'osteria, da farne sedici scene d'un finissimo studio ». Badate pure « a que' vaghi dialoghi che formano l'apertura dell'atto terzo da quel medesimo benemerito toccalapis diligentemente dalle bocche di tre gondolieri, un giorno ch'era il precettor nostro a una finestra sopra un tragitto ». Rinchiudosi poi nel suo scrittoio, « nido di tutte le Muse », distribuì fra sedici personaggi in sessantotto scene quel monticello di dialoghi, e ne formò la commedia, ridendosi dell'unità di luogo. Aveva egli mai letto il *Granchio* del Salviati, i *Morti vivi* del Forsennato, la *Clomira*, favola pastorale del Magagnati, e infinite altre commedie di scena stabile e di bellissimi intrecci, « regolate ed ottime »? Egli preferì « appigliarsi piuttosto alle regole delle mutazioni di colui che fa vedere la lanterna magica ». — Sostiamo un istante per domandarci: chi mai potrebbe presagire nel conte Gozzi del 1758, tenace custode della commedia cinquecentesca, sostenitore delle unità pseudoaristoteliche il prossimo autore delle *Fiabe*, esaltato dai romantici tedeschi? Passiamo oltre.

Le commedie, dunque, del Goldoni non sono propriamente commedie: se piacciono a teatro, piacciono in grazia de' canali, delle gondole, delle culle, delle bagascerie, in fine de' dialoghi che « contengono verità di discorso », benché siano « bassi, di mal costume, sfasciati e triviali », « E io ti dico » ribatte il Teatro Comico « che questo mio è studiare la natura ». « Sappi » replica il *Solitario* « che nelle tue minestre c'è solo la natura carnale e materiale, e non la natura dello spirito elevato, e ammaestrato dalle scienze all'utile delle genti, e alle composizioni sane, regolate e poetiche, e che se non hai altro fine che quello dell'intrattenere, non hai regolato il teatro, né riformate le Commedie dell'Arte ». Del resto le

tue commedie più applaudite, nel secondo anno vengono appena sofferte, e nel terzo muoiono fra gli sbadigli. Durano di più quelle degli istrioni, « che sono fanfaluche » per divertire la gente. « Io ti chiamerò riformatore, quando avrai riformati i cervelli e ridotti ad aver piacere delle Commedie buone, ordinate, sane ma sino che cerchi d'appagare solamente il popolo, come fai, con dialoghi sfasciati raccolti per le vie, per le botteghe e per le case, pe' campielli, pe' bordelli, per l'osterie, pe' tragitti » ecc. ecc. « non ripurgandoli dalle lascivie, dalle bassezze, dalle balordaggini e dal costume corrotto, io t'appellerò sempre impostore, innovatore di buffonerie, sconcatore d'immondezze ammassate » (chi lo crederebbe?); e sosterrò che le tue regole sono poi quelle de' comici, « di chiamare la gente al teatro, e d'ingravidare la cassetta all'uscio ».

Dopo averlo accusato di rubacchiare « le idee e le intere scene » agli autori francesi, spagnoli e italiani (non dice quali); dopo d'aver accennato ai « gran furti » fatti alle commediacce dell'Arte»; dopo d'aver celebrato le commedie del Caro, del Cecchi, del Salviati « le quali si conservano ancora come gioielli nelle librerie e si leggono e si apprezzano per essere ottime composizioni, per i sali, per le facezie, e per la bella forma con cui sono scritte »<sup>1</sup>, così consola il Goldoni: « Non piangere, Teatro Comico, sappi che t'apprezzo a tariffa per quanto pesi, e ti dico, che se tu avessi 45 anni meno, e ti mettessi a studiare regolatamente, il tuo cervello sarebbe forse atto a fare qualche buona commedia; ma non è più tempo, sei vecchiotto » (il Goldoni contava allora 51 anno), « il tuo bisogno è di farne troppe, e quel ch'è peggio, il plauso de' tuoi partigiani t'ha fatto impazzare ».

Continua tuttavia a strapazzarlo ancora, a tacciar-

<sup>1</sup> Bisogna perdonare, naturalmente, le « poche lascivie a quei secoli di libertà nello scrivere e nel favellare ».

lo delle tante disonestà che fanno « montare in lussuria gli ascoltatori » (chi oggi lo direbbe?), ad incolparlo di rinvilire « tratto tratto il carattere della nobiltà, data da Dio per essere soprastante, e impiegato alla correzione della plebe scostumata e viziosa »: finché il mostro, sfiatosi il vestito e levata la camicia, scopre agli Accademici una quinta bocca « nel mezzo della gran trippa », per amor della quale « e non per altro » era stata compiuta la gran riforma. Dopo di che i Granelleschi lo lasciarono rotolare giù per la scala.

Come il fratello Gasparo, così Carlo Gozzi ama l'allegoria, ma in lui lo scherzo diventa amaro e non contiene quella sottile occulta vena di sentimento che lo rendeva vivo e commovente. In questa fantasia satirica, come poi nella *fiaba* delle *Tre melarance*, predomina l'insolenza, ma non ci riesce ritrovare una critica seria del teatro goldoniano. Fin da ragazzo il Gozzi aveva studiato meccanicamente la lingua toscana, e aveva letto e riletto con ostinazione gli autori toscani, ma la sua cultura era molto scarsa, le sue letture assai meno vaste che non quelle del Goldoni, e lo stesso linguaggio che aveva appreso sul dizionario e sui libri gli era rimasto straniero (a differenza del fratello Gasparo), come un vestito goffo e non suo. Basta leggere le sue *Novelle*. Il Goldoni, ch'era stato in Toscana, aveva ragione di protestare che nessuno parlava a mo' del Gozzi.

Cattivo diventa il Gozzi, quando vuol dimostrare il mal costume della commedia goldoniana, per allarmare il governo veneziano, quando cerca di strappare al Goldoni la protezione de' patrizi, fingendolo nemico della nobiltà, quando si affanna a demolire il teatro goldoniano, come fosse un ammasso di materie triviali, indegne di sopportazione, da lasciare agli ignoranti, per distogliere il favore del pubblico. Più crudeli le allusioni alla fame del commediografo che aveva abbandonato i facili guadagni dell'avvocatura,

sedotto dal sogno dell'arte e dalla speranza di donare all'Italia la gloria della commedia che le mancava. Correano in fatti difficili anni per il Goldoni, logorato dalla terribile impresa, assalito da nuovi implacabili nemici, pensoso dell'avvenire. È vero ch'egli poté impedire, per mezzo del conte Widmann, sposo d'una Rezzonico, la stampa delle velenose scritte del Gozzi, ma furono lette ai soci Granelleschi e qualcuno ne prese copia, mentre l'autore meditava altre vendette.

Ci preme intanto di sapere quale fosse in quel tempo la riforma vagheggiata da Carlo Gozzi. In sulla fine del *Teatro Comico* ecc. il *Mecenate*, ossia S. R. Daniele Farsetti, interroga il *Solitario* come mai potesse ridursi « al buono » il teatro; ed ecco la precisa risposta:

« Eccellentissimo Mecenate, consolazion nostra, io vi dico essere tan indannajato e incrostato il Teatro e il buon gusto dalla pestilenza di questi infanciosati tutti marciume, ch'io veggo ormai impossibile risanarlo. Un solo rimedio ci scorgo, e sarebbe questo. Di bandire le Commedie dell'arte e le nuove riforme ugualmente, e chiudere i Teatri per tre o quattr'anni, per far venire una gran fame al popolo di vedere il Teatro di nuovo aperto. Le genti oggi corrotte ne' cervelli e nella volontà da codesti appagatori di lordure, avrebbero allora desiderio ardente di rappresentazioni come si fossero, piuttosto che rimaner senza. Si potrebbe quella volta nuovamente riaprire il Teatro dopo lunga fame con delle Commedie e delle Tragedie scritte da saggi, prudenti, addottrinati e regolati Poeti... Noi vedremo il popolo godere del buono, assuefarsi e guarire a poco a poco del cervello ravviluppato e guasto. Voi vedete ricetta, ch'è la mia, d'impossibile medicina, sicché, fuori del fare il debito nostro con gl'avvisi e con le ammonizioni, nulla ci resta, e temo che averemo a soffrire sempre maggiormente, che dove la Commedia dovrebbsere

un utile insegnamento, e correttrice de' mali costumi, ella allettando gli ascoltatori co' perniciosi esempi, riduca il mondo un bosco di ladroni, di traditori, di sfrenati, di miscredenti, di lussuriosi, i quali usciti appena dal Teatro, riscaldati dalle cose udite e vedute, vadino ad isfogar con le brutalità la natura, per se medesima, inclinata al male, solleticata e spinta al peggiore ».

Il Gozzi dunque pativa fin d'ora di nera ipocondria, ma non aveva in testa nessunissima idea, poiché la chiusura de' teatri non pare fosse una vera e propria riforma, né il mezzo migliore per sanare i cervelli umani o per creare la morigerata, regolata e addottrinata commedia. Dove poi si trovassero i « saggi, prudenti, addottrinati e regolati poeti », il Conte Carlo non ce l'ha mai voluto o saputo dire. Intanto la commedia dell'Arte, che pareva vinta per sempre e bandita dalla riforma del Goldoni e del Chiari, faceva ritorno, dopo cinque anni, a Venezia, dov'era, si può dire, nata; e la compagnia Sacchi, reduce in Italia da Lisbona, dopo il famoso terremoto, prendeva di nuovo possesso, nell'ottobre del 1758, del teatro di San Samuele, con gran gioia del Gozzi. I Veneziani, avidi sempre di novità, corsero ad applaudire il reduce *Truffaldino*, e il grande *Tartaglia* Agostino Fiorilli, e il *Pantalone* D'Arbes, e il *Brighella* Atanasio Zanon, e la vecchia Marta Davia e la *Serva* Adriana Sacchi, ch'erano fra i più bravi comici d'Italia.

Il Goldoni sulla fine del novembre si sottrasse al pettegolezzo veneziano e partì volentieri per Roma, dov'era salito al solio pontificio il Rezzonico, accarezzando nel segreto dell'animo non so quali speranze.

## Le fiabe come scommessa

di Carlo Gozzi

Il Goldoni, quantunque avesse confessato pubblicamente di non aver studiato a' buoni fonti e d'essere un cattivo scrittore, non rifiniva però di deridere la coltura dello scrivere.

Armatosi in sua difesa di quegli elogi che qualche merito dona e la impostura cerca con tutti i mezzi, soccorso da de' fautori che l'ammiravano e cercavano d'imitarlo con delle commedie, con una spossatezza sventuratissima, e che essendo unicamente nuvoloni di vuote parole poste in dialogo, chiamavano me semplice « parolaio », si era trincerato nel dire che l'enorme concorso popolare veduto alle sue opere teatrali decideva della essenzialità del suo vero merito, che altro era una critica sottile di parole ed altro le cose approvate e acclamate da' popoli ne' pubblici teatri.

Sembra impossibile che ad un uomo il quale si vantava studente accurato de' popoli e della natura, che aveva veduto un immenso terribile partito in concorso a lui avverso, suscitato dalle opere snaturate e bestiali del Chiari, suo critico e suo scenico competitore, uscisse di bocca una così debil prova del suo vero merito

A quella sua proposizione, che sembrava a' mal pratici della umanità una torre inespugnabile, opposi quel sonetto bernesco:

Dottor, se incontra qualche tua commedia,  
non dir per questo ella sia buona mai;  
perché se incontra una del Chiari assai,  
tu di' ch'ella è cattiva, e ch'ella tedia;  
e se a qualche altra il popol non t'assedia,  
stolto e ignorante non lo chiamerai;

o s'una al Chiari casca non dirai:

– Ciò fu perché ella è una fola, un'inedia. –

O tu vuoi che il concorso sia buon segno,  
o l'abbandono un tristo segno sia,  
o il popolo a decider non sia degno.

Perdio, Dottor, di qua non fuggi via.

Rispondi e aguzza quanto vuoi l'ingegno:  
o tu, o il Chiari, o il popolo è in pazzia.

Se astratto e in balordia  
rispondi: – È sempre buon segno il concorso, –  
viva il Goldoni, il Chiari, il Sacchi e l'orso.

Ma forse perché cento consimili mie composizioni d'argomenti scherzevolmente ed efficacemente trattati, con le quali fui invero un martirio a quel buon uomo, erano pur chiamate tuttavia con disprezzo da lui e da' suoi partigiani eco della di lui voce, frivole e non curabili maldicenze uscite dall'animo d'un uomo torbido, invidioso e cattivo, e perché egli citava sempre ostinatamente il concorso popolare per autenticità del merito delle sue teatrali produzioni, espressi un giorno, senza rimordimento del mio cuore, che il concorso in un teatro non decideva che le opere sceniche sue fossero buone, e che io m'impegnava di cagionare maggior concorso delle sue orditure colla fiaba dell'*Amore alle tre melaranze*, racconto delle nonne a' lor nipotini, ridotta a scenica rappresentazione.

Delle risa incredule e beffegiatrici accesero il mio puntiglio e mi fecero accingere a quel cimento bizzarro.

Composto e letto da me il mio strano apparecchio a' nostri dotti accademici granelleschi, benché le loro risa sulla lettura mi facessero un buon pronostico, essi medesimi però nel fine mi scongiurarono, anzi mi pregarono a non esporre quella fanciullaggine, adducendo che sarebbe fischiata e che poteva pregiudicare il decoro accademico con tanto onore sino a quel punto sostenuto.

Risposi che conveniva assalire l'intero pubblico sul teatro per cagionare una scossa di diversione, ch'io donava e non vendeva il mio tentativo di nobile vendetta all'accademia vilipesa a torto, e che le loro signorie, intelligentissime di coltura, d'esattezza e di buoni libri, conoscevano molto male il genere umano e i nostri simili.

Donai alla compagnia comica del Sacchi la mia originale stravaganza scenica e fu esposta nel teatro in San Samuele in Venezia nel carnevale dell'anno 1761.

La novità d'una tal fola, inaspettata, ridotta ad azione teatrale, che non lasciava d'essere una parodia arditissima sull'opere del Goldoni e del Chiari, né vuota di senso allegorico, ha cagionata un'allegra rivoluzione strepitosa e una diversione così grande nel pubblico, che i due poeti videro come in uno specchio la loro decadenza.

Chi avrebbe predetto che quella favilla fiabesca dovesse debilitare l'andazzo dell'opere sceniche ch'erano prima tanto ammirate, e rialzare sopra a quello l'andazzo, acclamatissimo per tanti anni, d'una mia serie successiva di fiabe fanciullesche? Così va il mondo.

(da « Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e da lui pubblicate per umiltà », 1797).

## Le dieci fiabe di un conservatore

di Ernesto Masi

*L'Amore delle Tre Melarance* (il cui argomento ognuno può rifarsi in mente coi ricordi della propria fanciullezza) fu la prima fiaba posta in scena da Carlo Gozzi, la sera del 25 Gennaio 1761. Con essa la gran lotta combattuta dal Gozzi contro il Chiari e più particolarmente contro il Goldoni, era portata sopra tutt'altro campo. Il pubblico era direttamente chiamato a seder giudice fra i contendenti. La faccenda si faceva seria ed è qui che molto probabilmente va collocato l'aneddoto, dal Gozzi narrato confusamente nelle *Memorie* e nel *Discorso* sulle poesie satiriche, cioè l'improvvisa apparizione d'un messo, che lo chiamava al Palazzo del Patrizio Zuan Donà, in quel momento Inquisitore di Stato. Per quanto l'esser chiamato in privato e non alla *Bussola di S. Marco* (il che significava trattarsi di ammonizione officiosa e non ufficiale) dovesse in certo modo tranquillizzare il Gozzi, pure confessa, in una delle due narrazioni, che l'idea ch'egli aveva « di quel gran Signore » e « del tremendo Tribunale » lo scosse, e nell'altra narrazione che prima di presentarsi fece un breve esame di coscienza, che lo confortò colla certezza di « non aver delitti », dei quali dover render conto, e non dimeno quando fu dinanzi al

Donà dimostrò « nel viso qualche interna confusione ». Il Donà era un vecchio magistrato integerrimo e severissimo. Ciò rende poco credibile quanto il Gozzi racconta del loro colloquio, vale a dire che si riducesse ad una conversazione tutta scherzosa e amichevole sulle polemiche col Goldoni e col Chiari e che il grave Inquisitore di Stato conchiudesse, animandolo a continuare quella guerra in difesa del buon gusto letterario, purché « non veniate alle pugna » (così il Gozzi nelle *Memorie*) ovvero, purché « le controversie stieno nelle penne soltanto » (così nel *Discorso*). Ma il Donà non si sarebbe incomodato per tale cagione, né per tale cagione avrebbe fatto al Gozzi quella po' po' di paura colla sua improvvisa chiamata. Non mi sembra quindi arrischiata la congettura che il Donà volesse piuttosto interrogare il Gozzi sulla rappresentazione teatrale, che stava apparecchiando, e forse lo rendesse responsabile dei disordini che potessero mai avvenire. Il Gozzi l'avrà persuaso che l'*Amore delle Tre Melarance* non superava in violenza di polemica tutte le sue satire anteriori. Tant'è vero che le *Melarance* furono rappresentate (...).

Mettendosi a scrivere le *Fiabe*, il Gozzi si propose altresì di soccorrere la Compagnia Comica del Sacchi, colla quale durò « per quasi venticinque anni » (circa dal 1756, che la Compagnia tornò da Lisbona, al 1781) nella più stretta intimità. Egli la descrive a lungo e con molta arguzia nelle *Memorie*. In un suo *Ditirambo* uscito poco prima della rappresentazione delle *Melarance* rivelava già questa sua gioconda familiarità, proverbiando i Comici e le Comiche degli altri teatri di Venezia, ed esaltando il *Truffaldino* Antonio Sacchi, la *Smeraldina* Adriana Sacchi Zanoni, il *Brighella* Atanagio Zanoni, il *Tartaglia* Agostino Fiorilli, il *Pantalone* Cesare Darbes, la *Beatrice* Antonia Sacchi e Ignazio Casanova e Gaetano Casali, principali attori ed attrici della Compagnia

Sacchi, i grandi esecutori delle *Fiabe* del Gozzi. L'*Amore delle Tre Melarance* riportò di fatto un trionfo clamorosissimo. Ma quanto al punto principale della polemica col Goldoni, che cioè qualunque novità, anche le ciancie delle nonne e delle serve, basta per attirar folla al teatro, forseché è a questo soltanto che il Gozzi andò debitore del suo trionfo? L'*Amore delle Tre Melarance* è la sola fiaba, della quale abbia scritto poco più che l'orditura, lo scenario, il *canevas*. E questo pure ci è rimasto in una forma insolita, in quella d'un racconto (e perciò il Gozzi lo chiama *Analisi Riflessiva*), in cui, oltre al sunto della rappresentazione, trovan luogo le sue chiose e via via le impressioni del pubblico, all'incirca come nelle odierne *Appendici Teatrali*. Nelle altre *Fiabe* le sole parti a soggetto sono, e non sempre, quelle delle *Maschere*. All'ardimento, alla licenza, alla facil vena degli attori estemporanei, alla gioconda irregolarità della Commedia dell'Arte, alle trasformazioni, ai meccanismi, e alle decorazioni di scena, che già prima di lui e del Goldoni facevano la delizia del pubblico Veneziano, a tutti questi ammennicoli di buon successo, dai quali neppure il Goldoni era riescito del tutto ad emancipare il teatro, il Gozzi ridiede vita tutt'ad un tratto, ma valendosene di cornice ad una satira feroce contro il Goldoni ed il Chiari, oggetto allora fra quel pubblico di dispareri e parteggiamenti fierissimi. Che parte ha in questo primo trionfo del Gozzi la ingenuità della fiaba popolare? Piccola davvero! Nella mente del Gozzi le trivialità di essa sono per sé medesime una parodia dei *Campielli*, delle *Massère*, delle *Baruffe Chiozzote* del Goldoni, ma il grosso pubblico avrà colto ben poco di tale finezza. Se non che nel *Mago Celio* è raffigurato il Goldoni, nella *Fata Morgana* il Chiari; il *Principe Tartaglia*, ossia il pubblico Veneziano, sta morendo per indigestione di versi martelliani; *Truffaldino*, ossia la Commedia dell'Arte, è il solo che

riesca a guarirlo, facendolo ridere, e tutta la lotta è tra il *Mago* e la *Fata*, l'uno che protegge, l'altra che perseguita il Principe; la lotta durata tanto tempo fra il Goldoni ed il Chiari, i quali si strapazzano a vicenda sulla scena, l'uno in istile avvocatesco, l'altro in soprapindarico. Tutta questa parodia è in realtà potente ed ingegnosa ed è essa, e non altro, che diede causa vinta al Gozzi. Ha ragione il Tommasèo, che questa fiaba del Gozzi « è la più sua » e così pure l'Ugoni, che gli rimprovera di non essersi sempre attenuto a questo genere, il più conveniente all'ingegno e all'umore di Carlo Gozzi. In sostanza la commedia popolare, con cui intese opporsi al naturalismo del Goldoni e al romanzesco sentimentale del Chiari, non gli si ripresentò a tutta prima, se non sotto forma di commedia allegorica, e come continuazione sulla scena della polemica combattuta già cogli opuscoli, i sonetti e le satire (...).

I partigiani del Goldoni, fingendo di dar poco peso alla satira, arrecavano tutto il trionfo delle *Tre Melarance* allo spettacolo scenico. Il Gozzi spostò allora alquanto la sua tesi. Non volle più dimostrare che ogni ciancia è buona per attirar folla al teatro, bensì che l'artificio scenico, l'invenzione, lo stile possono dar grandezza a qualunque argomento, per quanto puerile. La seconda tesi era assai più giusta della prima ed accostava un po' più il Gozzi al fine via via poi sempre più maturatosi nella sua mente, di rialzare cioè e ringiovanire con arte le tradizioni del teatro, alle quali il mestierismo dei comici ed il corrotto gusto del pubblico aveano quasi tolto ogni luce ed ogni vigore. Incominciava subito così a delinearsi la contraddizione, in cui l'arte poetica del Gozzi sta con lo spirito e coi propositi della sua critica. Ma non è questa, come vedremo, la sola, né la maggiore delle contraddizioni del Gozzi (...).

Al riaprirsi del teatro in Ottobre Carlo Gozzi diede la sua seconda fiaba: *Il Corvo*, drammaticamente

forse una delle più forti di tutte. È tolta, come la prima, dal *Cunto de li Cunte* del Basile, e fu rappresentata prima a Milano, quindi a Venezia il 24 Ottobre 1761. « Chi leggerà la Fola del Corvo in quel libro, scrive il Gozzi, e vorrà confrontarla colla mia rappresentazione, vorrà far cosa assolutamente impossibile ». Eppure è invece possibile tanto, che a confrontarla si vede che il Gozzi ha con grandissima abilità drammatizzata la fola del Basile, ma, se si toglie la catastrofe, ha di suo inventato ben poco. Il Tommasèo su codesto attingere del Gozzi da novelle orientali e popolari d'Italia e dal teatro spagnuolo, scrive: « Meno osò di suo che il Goldoni » ed ha ragione. Basti pel *Corvo* riferire l'argomento della fola del Basile: « Gennariello pe dare gusto à Miluccio Re de Fratta-Ombrosa fratiello suo fà lungo viaggio, e portatole chello, che desiderava, per liberarelo da la morte, è condannato a la morte; ma per mostrare la 'nnecenzia soia, diventanno staoa de preta marmora, pe strano socciesso, torna a lo stato de 'mprimmo, e gaude contente ». Il Gozzi non ha variato che « lo strano socciesso ». Nel Basile per ridar vita alla statua occorre il sangue dei figli del Re ed esso gli immola. Nella fiaba del Gozzi invece occorre il sangue della sposa, ed essa si uccide per placare la collera del padre suo Norando, il negromante, contro i due fratelli. In questa trovata c'è veramente il poeta drammatico. Ma il Gozzi si vanta assai più d'esser riuscito a fare del Negromante un carattere e avverte: « Scorgerà il mio lettore in qual aspetto nobile e differente da tutti gli altri goffi maghi delle *consuete commedie dell'arte* io abbia voluto porre i negromanti, ch'entrano nelle mie Fiabe ». Eccolo dunque a tentare coll'ingegno una quasi impossibilità artistica, quella di fare ciò, che nell'arte comica si dice un *carattere*, in esseri sottoposti alle leggi fatali della magia. Di più, eccolo costretto subito nella seconda Fiaba a restringere il più possibile

le parti lasciate all'improvvisazione dei comici ed a passare dalla prosa al verso, «condotto non solo, dic'egli, dal capriccio, ma dalla necessità e dall'arte. In alcune circostanze di passione e forti, scrissi le scene in versi, sapendo, che l'armonia in un dialogo ben verseggiato dà della robustezza a' rettorici colori e nobilita le circostanze ne' serii personaggi». Per tal guisa, ridotta quasi a nulla l'improvvisazione, cercata la *commedia di carattere* persino nella *Fiaba*, e nei momenti migliori del dramma scartata la prosa pel verso (sia pure non martelliano), il Gozzi è già ben lontano da' suoi primi propositi, e costretto egli stesso a trasmutare profondamente le vecchie tradizioni della commedia popolare e della commedia dell'arte; le tradizioni, che avea voluto raccogliere e difendere contro il Goldoni, «il più fiero combattitore, com'ei lo chiamava, della commedia nostra improvvisa, che l'Italia abbia avuto». Checché sia di ciò, il *Corvo* è una delle sue fiabe meglio congegnate; v'ha scene potenti, lo stile ed i versi sono qua e là talmente superiori a quelli dell'altre fiabe, che non sarei lontano dal credere vi fosse passata sopra, come in altri suoi drammi, la mano del conte Gasparo. V'è introdotta anche qui, per amore o per forza, la satira letteraria. La Scena VII dell'atto terzo è, per confessione del Gozzi, una parodia del Chiari, che s'ostinava a voler far parlare le *Maschere* in versi (...).

Notevole è pure nel Negromante del *Corvo* (come in altre *Fiabe* del Gozzi), ch'egli subordina al concetto antico del fato (dal Cristianesimo trasformato in Provvidenza divina) anche la potenza dei Maghi. Non sempre la potenza magica rappresenta il principio del male, come pura forza demoniaca, che s'oppona e contrasta al principio del bene e con esso divide il governo delle umane vicende. Più spesso il Mago agisce esso pure in forza d'una condanna e per questa via il Gozzi sottomette in certo modo al con-

cetto cristiano dell'espiazione della colpa anche la capricciosa forza della Magia. Ma la soluzione di quei grandi involuppi magici, intorno ai quali si ravvolge la *Fiaba*, non è sempre nel Gozzi artisticamente felice. Nel *Corvo*, per esempio, col suicidio della sposa la tragedia giunge al suo punto massimo. Anna Radcliffe ne' suoi spaventosi romanzi spiega all'ultimo come effetti naturali i misteri delle sue fantasmagorie e scema essa pure l'effetto artistico, che aveva prodotto. Ma che dire del Gozzi, il quale, per opera del Mago fa risuscitare la morta sposa del Re Millo e ai meravigliati del prodigio fa rispondere dal Mago stesso:

Tai ricerche si fanno? È il verisimile  
Al proposito nostro? E lo trovate  
Forse in qualch'opra, in cui vi par vederlo?

La satira letteraria s'intrude così nel momento più inopportuno e guasta e raffredda inutilmente tutta la poesia del sacrificio di quella donna. Ma è appunto l'effetto, ch'egli vuole ottenere. All'ultimo ride sul naso del suo pubblico e dice:

Provato abbiám, se falsa illusione  
Ha sugli animi forza...

Era dunque una burla e non più. Ma essa serve di risposta a quelli, che credono avere il Gozzi presa dal popolo la fiaba e recatala sulla scena in tutta la sua candida ingenuità.

Al pari di quella del *Corvo*, le altre fiabe del Gozzi sono tolte (lo dice espressamente egli stesso) dal *Cunto de li Cunte*, dalla Posilipeata di Massillo Repone, dalla Biblioteca dei Genj, dalle Novelle Arabe, Persiane, Chinesi, dal Gabinetto delle Fate, dal Teatro Spagnuolo, ma con molta maggiore varietà e libertà di scelta, ch'egli non abbia adoperata nel *Corvo* (...).

Non ignorava Carlo Gozzi che le portentose Novelle da esso adoperate e che con molta proprietà chiamò *fiabe*, sono di origine mitologica e che in esse « come in un ossuario (scrive Vittorio Imbriani) fur depositati alla rinfusa gli scheletri scompaginati di credenze antichissime ed in cui ravvisi personificazioni dei fenomeni naturali e delle passioni umane, e la manifestazione fantastica di quel panteismo spontaneo, che fu forse il primo pensiero religioso della nostra razza ».

Ma una volta fermate codeste *fiabe* nella forma drammatica e nei fini particolari dell'arte poetica del Gozzi poco gioverebbe sapere, per esempio, che la principessa addormentata dell'*Augellin Belverde* significava nell'antica fiaba, da cui in parte deriva, la Terra addormentata dall'Inverno, e lo sposo, che verrà a ridestarla, rappresentava il sole primaverile, e via dicendo. Di certe frangie, fatte alle sue *Fiabe* dagli ammiratori, il Gozzi stesso si dichiara inco-sciente. In esse « scopersero, scriv'egli, delle profonde allegorie, e molte di quelle, ch'io non m'era né meno sognate ». E altrove: « Vi trovarono delle bellezze, ch'io non aveva vedute ».

La terza fiaba del Gozzi fu il *Re Cervo*, rappresentata il 5 Gennaio 1762. E qui debbo fermarmi per un momento alla questione della cronologia delle *Fiabe*. Nella migliore edizione delle *Fiabe* (l'edizione Colombani del 1772) il Gozzi ha stampata per terza la *Turandot* con la data del 22 Gennaio 1761, e per quarta il *Re Cervo* con la data del 5 Gennaio 1762, e di più dice espressamente che il *Re Cervo* fu la quarta Fiaba e che « successe alla *Turandot* ». Per buona sorte nell'edizione Zanardi del 1801 si corregge da sé, dice che il *Re Cervo* fu la terza e sopprime il: « successe alla *Turandot* ». S'aggiunga che nelle *Memorie* dopo aver parlato della rappresentazione del *Corvo*, dice espressamente: « volli battere il ferro mentre era rovente e la mia terza fiaba inti-

tolata il *Re Cervo* ribadì la mia proposizione... » vale a dire, ribadì che anche le più assurde meraviglie di magie, e incanti e trasformazioni potevano con arte ed eloquenza ridursi ad opere di verità ed efficacia drammatica. E poiché gli avversari continuavano ad attribuire i trionfi del Gozzi ai meccanismi della scena, allora passò egli alla fiaba spoglia affatto « di magiche meraviglie », cioè alla *Turandot*. È dunque messo fuori d'ogni dubbio che l'ordine cronologico dell'edizione del 1772 è sbagliato, che il *Re Cervo* è la terza e la *Turandot* la quarta delle *Fiabe* del Gozzi. Resta ora un ultimo punto oscuro, la data assegnata dal Gozzi alla prima rappresentazione della *Turandot* e da lui ripetuta in tutte due le edizioni, la data del 22 Gennaio 1761. Se questa fosse la vera, non solo la *Turandot* precederebbe il *Re Cervo*, ma ancora il *Corvo* e l'*Amore delle Tre Melarance*, che, come s'è visto, fu rappresentata il 25 Gennaio 1761. Ora è certissimo che l'*Amore delle Tre Melarance* fu la prima fiaba del Gozzi, siccome è parimenti certo che il *Corvo* ed il *Re Cervo* precedettero la *Turandot*. È dunque da conchiudere che il Gozzi ha scritto il 22 Gennaio 1761 *more veneto* (pel quale l'anno non cominciava che al Marzo) e che quella data equivale perciò al 22 Gennaio 1762.

Due invenzioni burlesche primeggiano veramente nel *Re Cervo*. L'una è il prologo personificato nel Cigolotti, cantastorie famoso di Piazza S. Marco e della Riva degli Schiavoni. « Nel 1762 a Venezia, scrive Filarete Chasles, tutti conoscevano il Sig. Cigolotti colla sua berretta rossa e intignata, le calze paonazze e piene di buchi, il suo vecchio abituccio nero ereditato da un abate galante, la faccia squalida, la barba lunga ed arruffata. Tali l'aspetto ed i connotati del favoleggiatore favorito dal popolo: grammatico, critico, erudito, poeta, per lo più mezzo brillo, diligentissimo nel far notare al popolo i bei motti toscani e le eleganze letterarie, delle quali in-

ammirati. Scendevate all'albergo di San Pantaleone, fiorava i suoi racconti, sempre ascoltati e sempre ed ecco il Cigolotti a darvi il benvenuto con un sonetto; prendevate moglie e il Cigolotti faceva il vostro epitalamio; vi portavano l'olio santo, e il Cigolotti preparava subito l'epicedio per voi e l'epitafio per gli eredi. Uomo grave e di mansueti costumi, soggiungerò con dolore ch'ei fu perseguitato e senza che la storia se ne ricordi. Il Senato di Venezia esiliò un bel giorno le cortigiane, l'imprudente Cigolotti prese a difenderle, il popolo a ripetere i suoi versi ed il Cigolotti fu bandito come Omero, Camoens e Dante... e morì in esilio ». Or bene il Gozzi piglia su questo cencioso eroe della piazza, e collegandolo fantasticamente all'azione della Fiaba, ne fa il *Prologo* del suo *Re Cervo*. Sfrutta così, in molti altri luoghi delle sue Fiabe, celebrità ridicole o ignobili del tempo, e usanze particolari e indicazioni di luoghi e di persone allora notissime con una libertà e a volte con una licenza singolare. Notevole è pure che il popolo nelle *Fiabe* del Gozzi non sia mai rappresentato più degnamente di così. La bollente fievolezza dei *Titta Nane* del Goldoni poco gli andava a sangue. Altra macchina burlesca del *Re Cervo*, che il Gozzi deriva dalle novelle orientali, è la statua donata al Re da un mago, la quale ride ogni volta che una donna mentisce dinanzi ad essa. Il Re, volendo ammogliarsi, interroga prima dinanzi alla statua la donna che gli è proposta, e già n'ha passate in rassegna duemila cento quarantotto, senza che posi mai la terribile ilarità della statua. Sopravviene alla fine Angela, la figlia di Pantalone, e la statua non ride più. Angela è una La Vallière pantalonesca, che ama l'uomo nel Re, una delle poche delicate figure di donna, che il Gozzi abbia disegnate. I prodigi, le trasformazioni del *Re Cervo* sono tante e cosiffatte, che non s'intende alla lettura, come siansi potute eseguire con sufficiente illusione scenica. Il Re si cambia

in Cervo, poi il suo spirito entra nel corpo d'un altr'uomo, tanto vecchio e deforme, quant'egli era giovane e leggiadro e, ciò non ostante, l'amore di Angela lo indovina e lo scopre sotto alla mutate sembianze. È questo un forte abbozzo drammatico, guardato alquanto dal Gozzi, che lo ricaccia ben tosto nel circolo magico della fiaba. Tutto il resto è più spettacoloso che fantastico e, per dar pure un senso a tutte quelle metamorfosi, si volle vedere un apologo politico in quel Re mutato in bestia da un ministro infido e perverso; ma è una di quelle intenzioni, che il Gozzi non confessò.

Era accusato, come dissi, di fondarsi tutto sui prestigi delle macchine e delle fantasmagorie. A tale accusa volle rispondere colla *Turandot*. È una principessa Chinese, che costretta a scegliersi uno sposo, non consente a dar la sua mano, se non a chi saprà risolvere tre enigmi da lei proposti, pena la vita a chi, presentatosi, non li risolve. Già molti hanno lasciata la testa a questa prova, allorché il dramma incomincia. La scena è a Pekino e la fiaba si svolge a traverso un caos di costumi, di cerimonie e di usanze bizzarre e feroci, contro le quali s'arrovella inutilmente l'onesta coscienza di Pantalone, primo Ministro, che, con Tartaglia, Brighella e Truffaldino, ministri ancor essi, governa l'impero. Il fondo del dramma è poetico assai, non v'ha dubbio. Non v'ha prestigio di magia. Ma una forza misteriosa ed estraumana governa ad ogni modo tanta stranezza di eventi e di personaggi, e questa e la mescolanza delle vecchie *Maschere* italiane a personaggi tragici, rinnovata dal Gozzi (le quali *Maschere* hanno veramente l'aria di esiliati in China, non riusciti ad *acclimarsi*) formano un contrasto così nuovo e stridente, che spiega la fortuna grandissima di questa fiaba. Di quella mescolanza il Goethe ha molto lodato il Gozzi ed il suo giudizio, quantunque, più che un giudizio, sia l'impressione fuggevole d'un viaggiatore, che ha assisti-

to una sera ad una *commedia dell'arte*, e la sera dopo ad una tragedia bestiale, ha senza dubbio grande importanza. È da notare però che la lode del Goethe si fonda sulla relazione intima, ch'esso pretende esistere fra la fiaba tragico-burlesca del Gozzi ed il carattere del popolo Veneziano. Checché sia di ciò, le *Fiabe* correvano di trionfo in trionfo, e tre fatti importanti accadevano dopo la rappresentazione della *Turandot*, il passaggio della Compagnia Sacchi dal Teatro S. Samuele a quello di Sant'Angelo (l'antico teatro del Goldoni), la partenza del Goldoni per la Francia, e quasi allo stesso tempo il ritiro del Chiari nella sua Brescia ed il suo cessare di scrivere per il teatro. Non è già che il Goldoni si fosse dato per vinto. Ma certo i trionfi del Gozzi affrettarono la sua risoluzione ed in una sua poesia lo dice più aperto che nelle *Memorie* e nelle *Lettere*:

Tre lustri or son che del mio scarso ingegno  
Vo spremendo il midollo, e quanto lice  
A me sperar, giunsi dell'opra al segno.  
Ma non dura fortuna ognor felice,  
E temer posso di colei gli oltraggi  
Ed all'imo cader della pendice.  
Nuove terre calcando e nuovi saggi  
Di costumi prendendo, può la mente  
Trar miglior frutti da novei viaggi,  
E un dì tornando alla diletta gente  
D'Italia mia, ch'or di me forse è stanca,  
Esser rancido meno e men spiacente.

Alla *Turandot* seguì il 29 Ottobre 1762 la *Donna Serpente* più spettacolosa e più intricata, se possibile, del *Re Cervo*. In quel laberinto di malie, d'incanti, di condanne e combinazioni misteriose di cronologie cabalistiche, sembra quasi che il Gozzi stesso si smarrisca. Poeticissimo è il tipo di Cherestani, maga innamorata, che lotta tra un amor vero e la ineluttabile fatalità delle leggi negromantiche, alle quali, come maga, è sottoposta. Fra tanti incantesimi

Pantalone parla il linguaggio d'un buon senso imper-suaso e pieno perciò di forza comica. Ma il quadro s'allarga in modo che il Gozzi, non potendolo far stare dentro la cornice del dramma, si trae d'impaccio, introducendo fra una scena e l'altra un venditore di relazioni pubbliche, come sarebbe uno strillone dei nostri giornali, il quale riferisce in compendio il contenuto della sua merce e così informa il pubblico di ciò che è accaduto e non fu potuto rappresentare sulla scena. Ha ragione il Gozzi di lagnarsi, che certi critici troppo austeri biasimassero cotesta sua invenzione, la quale fa riscontro a quella del Cigolotti nel *Re Cervo*, e tutte e due, con molte altre di simile genere, che trovansi nelle *Fiabe*, sono un vero ringiovinimento delle forme libere e popolanescche della Commedia dell'Arte. « Il Sacchi Truffaldino, scrive il Gozzi, uscendo con un tabarro corto e lacero, un cappello tignoso e un gran mazzo di relazioni a stampa, gridava, ad imitazione di que' birbanti, accennando in compendio il contenuto della relazione, dichiarando i successi accaduti, ed eccitando il popolo a comprar il foglio per un soldo. Tal scena inaspettata, ch'egli faceva con molta grazia e verità e con una di quelle imitazioni sempre fortunate, specialmente nel Teatro, cagionava un intero tumulto e continuati scoppi di risa nell'uditorio, e si scagliavano da' palchetti a quel personaggio confezioni e danari per avere la relazione. Questa fantasia, che sembra triviale, usata da un privilegio di franca libertà, che sostenni sempre nelle mie Fole, fu apprezzata da' buoni ingegni... Giunto agli orecchi de' venditori delle relazioni il successo di questa scena, si unirono e posti alla porta del Teatro con un gran fardello de' loro già disutili e muffati fogli, che nulla avevano a fare colla rappresentazione, all'uscire dell'uditorio si posero a gridare con quanta voce avevano la relazione de' gran casi avvenuti nella *Donna Serpente*. Nel buio della notte venderono un numero infinito di

que' fogli, ingannando il popolo, e se n'andarono all'osteria a far de' brindisi al Sacchi »<sup>1</sup>.

Ben altra composizione però è la *Zobeide* rappresentata l'11 Novembre 1763. Qui è lotta tragica veramente tra il principio del bene e quello del male, tra le arti magiche e l'innocenza e la religione. Vigorosamente disegnato è il carattere di Re Sinadab, in cui è raffigurato l'ipocrita. È un Negromante, che ha sempre in bocca Dio e la virtù. Però la magia ed il prodigio turbano ogni tentativo di svolgimento di caratteri, e così pure impediscono alla lunga il terrore e la pietà tragica.

Al genere della *Turandot*, che il Gozzi definisce « genere fiabesco, spoglio di mirabile magico », appartiene la settima Fiaba: *I Pitocchi Fortunati*, rappresentata il 29 Novembre 1764. Trattasi d'un Re, che si finge pitocco e gira incognito per conoscere i bisogni del suo popolo e le arti malvagie de' suoi ministri. V'è la solita figura dell'Angela, la virtuosa figlia di Pantalone, e amante del Re, e il solito fondo di riti ed usanze barbarie orientali, che ai Veneziani, già conquistatori dell'Oriente ed ora perdenti ad una ad una le loro conquiste, piaceva oltre modo, forse come un ricordo di domestiche glorie. Però il tema della fiaba, quel Re in incognito e sotto mentite spoglie, rispecchia aneddoti contemporanei, che ancora si raccontano, di Pietro il Grande di Russia, di Federico II, di Giuseppe II e di Pietro Leopoldo di Toscana. Non pare che questa fiaba riescisse sulla scena così bene, come le altre. Forse l'argomento non destò grande interesse. Fatto sta che, a quanto narra il Gozzi, fu rappresentata sei sere nell'Autunno, poi sospesa, e rimessa in scena per due sole sere nel Carnovale, intramezzandovi un'altra fiaba, non più spoglia di *mirabile magico*.

La Fiaba, con cui il Gozzi soccorse la non grande

<sup>1</sup> Prefazione alla *Donna Serpente*.

fortuna dei *Pitocchi Fortunati*, fu il *Mostro Turchino*, rappresentata l'8 Dicembre 1764. La moralità di questa fiaba è l'amor coniugale, poetizzato in Taer e Dardanè, e messo a terribili prove da Zelou, *Mostro Turchino*. « La passione fantastica, ch'ella racchiude, scrive il Gozzi, fu guardata come una verità incontrastabile »: ma quest'affermazione mi sa veramente di troppo ardita. Il Gozzi nel mescolare la realtà dei fatti e delle passioni umane ai portentosi magici e ai miti fiabeschi non raggiunge quella perfetta fusione del fantastico e del reale, a cui seppe toccare, per esempio, lo Shakespeare. Il dubbio di Alonzo nella *Tempesta* dello Shakespeare: « non potrei giurare se ciò non sia una realtà » non mi sembra possibile nelle *Fiabe* del Gozzi. Nella *Prefazione* egli si mostra assalito quasi dal dubbio d'essere andato tropp'oltre e malcontento di dover continuare, costretto dallo zelo dei partigiani e dalle esigenze dei Comici. Le critiche cominciavano ad assalirlo. « Bilanciai molto, scrive il Gozzi, per la soggezione in cui m'avevano posto i colti ed acuti miei giudici... e confesserò che il rispetto e il timore, che io ho del pubblico, mi fece costar questa fiaba una fatica non conveniente al suo ridicolo titolo di Mostro Turchino. La gestazione fu lunga, faticosa, piena di incertezze ». Anche l'ardito artista delle *Fiabe*, anche il poeta, che non dubitava di nulla, che si credeva sostenitore della verità, della tradizione, della cultura e della morale, il poeta che avea visto fuggirsi dinanzi sgominati gli avversari ed a suoi piedi il pubblico, il quale mutava di adorazioni da un giorno all'altro con una celerità, spaventosa non meno ai vinti che ai vincitori, anche questo guerrigliero fortunato era assalito dalle sue ore di dubbiezze e di sgomento al pari del Goldoni, e quasi impaurito della poca giustizia de' suoi stessi trionfi! « La riputazione, scrive il Gozzi, in cui erano entrate le *Fiabe* incominciava a dispiacermi ».

Le ultime due *Fiabe* del Gozzi furono *L'Augellino Belverde*, rappresentata il 19 Gennaio 1765, e *Zeim Re de' Geni*, rappresentata il 25 Novembre 1765, nelle quali, come nell'*Amore delle Tre Melarance*, tornò a mescolare di proposito, e non soltanto per incidenza, la fiaba, la parodia e la satira, non più di battibecchi letterari, bensì delle dottrine filosofiche e morali degli Enciclopedisti Francesi, che già erano in voga. Ma *L'Augellino Belverde* è il vero epilogo, la conclusione solenne delle *Fiabe* Gozziane. Il *Re de' Geni* non è che un'appendice, un soprappiù, ed il Gozzi stesso ne parla poco e mostrando di non curarla. Notevolissimo è però (quantunque l'azione vi proceda un po' disordinata e slegata) come manifestazione delle idee morali e politiche del Gozzi. *Zeim Re de' Geni* opera in sostanza tutti i suoi portenti e sottopone altri alle prove più dure nell'interesse dei principî conservatori. È un Bonald o un De Maistre sotto le forme d'un negromante mostruoso; creazione fantastica, che, come il *Mostro Turchino*, il Gozzi desume in parte dai racconti orientali, in parte costruisce da sé; che tiene del gnomo, del demone, dell'animalesco e dell'umano, e vagamente ricorda il *Calibano* della *Tempesta* dello Shakespeare. La fedeltà d'una schiava, allevata nella più ingenua fede in Dio, nella sommissione più assoluta, e nella tranquilla credenza, che da Dio viene ogni potestà dei Grandi e che anche gli eccessi della costoro prepotenza Dio li permette per alcun bene nascosto nell'abisso del suo consiglio, come pure le probità e la costanza d'un vecchio ministro ricevono all'ultimo dal *Re de' Geni* il dovuto compenso.

La generale intenzione satirica della fiaba si deduce da questo tema ed un saggio curioso è in una scena dell'Atto I, in cui Sarchè, figlia di Pantalone (e terza incarnazione dell'*Angela* del *Re Cervo* e dei *Pitocchi Fortunati*) tenuta dal padre nascosta in una campagna, chiede a lui che cosa sia una città ed egli

le descrive co' più minuti particolari lo stato morale d'una città, guasta dalle dottrine e dai costumi alla moda. Manifestamente allude a Venezia, dove le massime filosofiche francesi, per mezzo dei libri, dei viaggiatori, delle associazioni massoniche, già penetravano.

Ma il più fiero assalto del Gozzi alle esotiche dottrine venute di moda fu nella *Fiaba dell'Augellino Belverde*. « È un'azione scenica, egli scrive, la più audace che sia uscita dal mio calamaio. Io m'era determinato a tentar con uno sforzo di fantasia uno strepito grande teatrale popolare e a troncargli il corso delle rappresentazioni sceniche, delle quali non voleva utilità nessuna, ma né meno quel peso disturbatore, che incominciavano a darmi; massime sembrandomi già di aver abbastanza ottenuto quell'intento, che m'era proposto per un purissimo, capriccioso, poetico puntiglio... Sotto un titolo fanciullesco, e in mezzo ad un caricatissimo ridicolo, non credo che nessun uomo bizzarro abbia trattato con più insidiosa facezia morale le cose serie, ch'io trattai in questa fola... I punti gravi, moralmente trattati in questo audace teatrale trattenimento, cagionarono per la città tante dispute e d'una spezie tanto particolare, che infiniti religiosi regolari degli ordini più austeri si trassero le loro tonache, e postisi in maschera, andarono ad ascoltare l'Augellino Belverde con somma attenzione ». Per farne ben spiccare l'intendimento satirico, il Gozzi riappicca il filo di questa fiaba all'argomento delle *Tre Melarance*, quantunque la parodia e la satira abbiano cangiato oggetto. L'azione comincia venti anni dopo la conquista delle *Tre Melarance*, il vecchio *Re di Coppe* è morto, il *Principe Tartaglia* è scomparso da diciannove anni, sua moglie è stata sepolta viva, i due loro gemelli sono stati affogati, la corte è vuota, il regno in balla della regina madre, una vecchia pazza imbertonita d'un poeta estemporaneo e furfante. Tutto questo terribile destino, che fa rassomigliare alla stirpe degli

Atridi la stirpe fiabesca delle *Tre Melarance*, e scongiurato dalla magia. I morti tornano, gli sperduti si ritrovano, e non solo essi, ma anche antichi personaggi d'altre *Fiabe* Gozziane tornano petrificati, come il Cigolotti del *Re Cervo* cambiato in statua parlante, ed i prodigi, le trasformazioni fanciullesche delle *Tre Melarance* si moltiplicano all'infinito. È veramente, ripeto, un vasto epilogo fiabesco, è il *delirium tremens* della magia, dove tutto ripiglia anima e vita, sino i pomi, che cantano, sin l'acqua, che suona e balla, sino le statue delle antiche fontane, che scendono dalle loro nicchie diroccate e muscose e, a guisa della statua espiatoria del Commendatore nel *Don Giovanni*, camminano con passo marmoreo fra i mortali. Ma in mezzo a questo pandemonio fiabesco la parodia e la satira primeggiano e forse con più intima connessione all'argomento, che non sia nelle *Tre Melarance*. Delle dottrine, che satireggia, il Gozzi ha un concetto molto inesatto e confuso. Sferza però in generale l'insurrezione della ragione contro la fede e ricongiunge tale insurrezione al Machiavellismo personificato nel salsicciaio Truffaldino, a cui la causa dei vinti ispira il più alto disprezzo ed è divenuto razionalista, incartando il salame coi libri dei filosofi. Manomessa l'antica fede, gli uomini, secondo il Gozzi, si chiuderanno in un egoismo feroce; deificata la ragione, vorranno l'impossibile, i pomi che cantino, l'acqua che suoni e balli. La buona e vecchia morale è personificata in Calmon, un eroe del *Cunto de li Cunte*, che di statua ridiventa uomo, di petrificato ridiventa attivo, e libera le vittime della filosofia dalle miserie, nelle quali sono piombate senza sapere più come levarsene. Meglio assai che nella dubbia profezia della *Marfisa Bizzarra*, Carlo Gozzi dimostra il presentimento della prossima rovina della Repubblica in questa sua avversione ad ogni novità, dalle commedie del Goldoni, che irrondono i nobili e atteggiano civilmente il popolo sulla

scena (quel protagonista futuro, rimasto sempre in disparte nella storia di Venezia), fino alle dottrine enciclopedistiche, che scompaginano le antiche armonie religiose e morali, fino alle prosuntuose scienze fisiche, che spiegando fenomeni e riparando sciagure sembrano volersi sostituire alla Provvidenza nel governo del mondo. Il Gozzi avverte la decadente senilità della Repubblica di San Marco, né può contentarsi di dire come il Goethe, coll'indifferenza d'un viaggiatore di passaggio: « essa, come ogni altro essere, cede alla forza del tempo ». Il Gozzi l'avverte e, patriotta ardentissimo, si appassiona e si arrovella contro ogni novità, perché la più piccola pietruzza, che si sgretoli dal vecchio edificio, gli sembra che debba cagionarne la rovina totale.

« Troncai il corso alle Fiabe, scrive il Gozzi, dopo il *Re de' Genj*, e non perché il fonte loro fosse inaridito (e forse farò ciò vedere un giorno, e quando il capriccio mi parrà usato a un util proposito), ma persuaso da quel principio, che ogni genere abbia la sua certa decadenza naturalmente per quell'aria di somiglianza e d'imitazione nell'indole, difficilissima, dopo un lungo corso, da poter evitare. Credei miglior cosa il lasciare il Pubblico desideroso, che nauseato di questo genere ».

## Tra ragione e fantasia le fiabe in Germania

di Ernesto Masi

I Tedeschi tra il 1777 e 1779 aveano già pubblicate a Berna le *Fiabe* tradotte nella loro lingua. La traduzione uscì anonima ed il Gozzi, pur compiacendosi moltissimo dell'inaspettato onore, non nomina mai il traduttore, che era Francesco Augusto Clemente Werthes, sebbene narri d'averlo conosciuto di persona a Venezia. Curioso è che il Gozzi non intende per quale motivo il Werthes abbia lasciato indietro tutte le sue Prefazioni e massime il *Ragionamento Ingenuo* e l'*Appendice al Ragionamento Ingenuo* e siasi esaltato poi tanto delle sue *Fiabe*, mentre in que' due discorsoni avea pur condensato tutto il segreto della sua arte poetica e le ragioni delle polemiche letterarie e morali combattute colle *Fiabe*. « Forse internamente, scrive il Gozzi, non era persuaso de' miei due Ragionamenti, ed io non mi offendo delle opinioni contrarie alla mia ». Preziosa è questa ingenua confessione del Gozzi ed è come il principio di quella specie di malinteso fortunato, che passa fra lui ed i suoi furiosi ammiratori stranieri, i quali dell'opera sua accettano quella parte che conviene ai fini dei loro speciali dibattiti letterari, e acconciano un po' a loro modo tanto l'uomo, quanto lo scrittore. Il Werthes, in ordine di tempo, appartiene al periodo, in cui lo spirito tedesco, gui-

dato principalmente dal Lessing, si affranca dall'accademismo Francese per far ritorno alla natura e alla libera fantasia, lo *Sturm und Drang Periode*, il quale precede il lavoro concorde e fecondo del Goethe e dello Schiller, e precede pure il Romanticismo tedesco, propriamente detto, il romanticismo degli Schlegel e dei loro compagni. Presso tutti costoro, o per una ragione o per un'altra, trovò grazia il nostro Gozzi, e massime colla scuola romantica tedesca, alle cui simpatie non solo lo raccomandavano, come ai guerriglieri dello *Sturm und Drang Periode*, la libertà della sua poetica teatrale, ribelle (si può giurare) ad ogni canone di precettistica classica, ma altresì la *tendenza* (in questo caso la parola è storica) la tendenza filosofica, politica e morale delle sue *Fiabe*, e quel suo rinfrescare vecchie favole e superstizioni popolari e medievali. Stando ai principi, dai quali moveva la scuola romantica tedesca ed ai fini, ai quali deliberatamente intendeva, non si può negare che una certa affinità fra essa ed il Gozzi non esista. Se non che, anche quando le *Fiabe* si sollevano dalla guerricciuola dei Granelleschi contro il Goldoni e mirano più in alto, l'intento satirico primeggia sempre nella mente del Gozzi, ed il miracoloso, il mitico, il soprannaturale, il fantastico, per cui lo pregiano tanto i Romantici tedeschi, sono nell'opera sua coefficienti estrinseci e secondari, ch'egli raccoglie qua e là da fonti note e da lui stesso schiettamente indicate, ma ai quali non dà egli stesso alcuna principale importanza. Debole dunque è il filo, per cui il Gozzi s'attiene ai Romantici tedeschi e ben s'intende come, per avvincerselo di più forti nodi, essi abbiano dovuto trasformarlo alcun poco a posta loro. Letterariamente egli può e deve essere annoverato fra i precursori del Romanticismo italiano, per lo meno allo stesso titolo che (direbbe il Carducci) « il pasticcio ossianico-macphersoniano », messo di moda in Italia dalla traduzione del Cesarotti e de-

terminante insieme col sentimentalismo dello Young e del Rousseau le prime intonazioni preromantiche del Foscolo e del Monti. Se non che i Romantici tedeschi, cercando nel passato un rinnovamento artistico, s'imbattono nel feudalismo, ed i Romantici italiani nella libertà dei Comuni e nel Guelfismo, perocché il Romanticismo è reazionario in Germania, legittimista in Francia, scettico in Inghilterra e cattolico-liberale in Italia. Ora fare di Carlo Gozzi un neoguelfo ed un liberale del *Conciliatore* e della scuola Manzoni è quasi più straordinario, che farne un feudale od un *filisteo* tedesco; né venne quindi in mente ad alcuno, salvo a Piero Maroncelli, che, spiegando la genesi di quel suo benedetto *romanticismo*, pretende che il Gozzi abbia volato « con l'ala di Shakespeare, di Calderon e di Schiller », rimprovera agli Italiani d'averlo dimenticato, come l'Andreini, autore dell'*Adamo*, e destina a Carlo Gozzi un seggio in Campidoglio fra i *patres* della futura Italia una, libera e indipendente. Ma queste sono confusioni, non storia, né critica; e la politica e il patriottismo le scusano appena. Qualche segno della fortuna del Gozzi in Germania è già nel Lessing, il quale, benché nella *Drammaturgia Amburghese* non parli di Carlo Gozzi e solo accenni al Goldoni ed alla fecondità e spontaneità del suo genio comico, in una lettera però del 28 Aprile 1776 a suo fratello, che progettava una raccolta di opere teatrali italiane, consiglia di non trascurare quelle di Carlo Gozzi, che stavano per essere ripubblicate in tedesco a Berna, e senza delle quali la raccolta si dovrebbe dire imperfetta, tanta importanza avevano agli occhi suoi le opere teatrali del Gozzi. Notevolissimo è che dello scrivere il Gozzi ed il Cerlone alcune delle parti dei loro lavori in dialetto veneziano e napoletano, il grande critico dia per ragione il discredito, in cui era caduto il brutto italiano infranciosato, che adoperavano nelle loro commedie l'Albergati ed altri con-

temporanei, né mostri di meravigliarsi punto d'un tale rimedio. L'anno innanzi il Lessing era stato in Italia per accompagnarvi un Principino tedesco caduto in disgrazia e mandato per correzione a svagarsi nella *terra dove fioriscono gli aranci*, e a Venezia avrà forse vista rappresentare qualche opera del Gozzi o l'avrà letta nell'edizione, che appunto allora era uscita. Nel Tomo IV Carlo Gozzi, la cui polemica avea ora cambiato oggetto, e, non più col Chiari e col Goldoni, ma se la pigliava colle intenzioni rivoluzionarie dei *drammi lagrimosi*, fa un parallelo molto imbrogliato fra i teatri di Vienna e quelli di Venezia, fra il Sonnenfels e l'Heufeld ed il Chiari e il Goldoni, e rimprovera ai due tedeschi di avere fra altre *pièces larmoyantes* dato luogo a « quella *Rosa Samson* » (sic) che anche a Venezia era stata rappresentata nel 1773, ed « è cosa, scrive il Gozzi, d'un genio Tedesco ». È chiaro che qui si tratta della *Sara Sampson* del Lessing, un dramma lagrimoso, la cui influenza, mercé il tipo della peccatrice redenta dall'amore, è stata letterariamente più viva e più lunga di quella degli altri suoi drammi. Chi sa pure se il Lessing ed il Gozzi non si conobbero? Fatto è che l'uno fa ricordo dell'altro ed il Lessing con intenzione più benevolo di quella del Gozzi. Ma i primi a levare a cielo il Gozzi in Germania furono gli Schlegel, caporioni del Romanticismo Tedesco. Fino dal 1797 Federigo Schlegel poneva già il Gozzi ed il Guarino, come scrittori drammatici, accanto allo Shakespeare e già Ludovico Tieck aveva presa dal Gozzi l'ispirazione della sua *Fiaba: Blaubart*. « Senza volere imitare il Gozzi, scrive il Tieck nella Prefazione, il piacere provato nel leggere le sue *Fiabe*, m'invogliò di comporne una in altra maniera e secondo il gusto tedesco ». Questa prima racconciatura o trasfigurazione del Gozzi, che di circa sei anni precedette quella dello Schiller con la *Turandot*, fu acutamente censurata dall'Haym. Nel Tieck, che tratta

alla Shakespeare la Fiaba, e le presta le intonazioni, il colorito, la passione del dramma storico, e nello Schiller, che senza spogiarla del tutto del suo carattere meraviglioso dà sentimenti e sembianze nobilmente poetiche ai suoi personaggi, l'Haym ravvisa un criterio artistico sbagliato, perché ogni fiaba è essenzialmente un po' parodia della forma drammatica vera e quindi anche quel tanto di burattinesco, che hanno le *Maschere* del Gozzi, e quel che d'abbozzato e di grossolano, che ha la sua fiaba, s'accordano meglio coll'indole di essa, che non le forme drammatiche del Tieck e le schiettamente poetiche dello Schiller. Fra i tre chi è più nel giusto è Carlo Gozzi, che unisce il burlesco al fantastico. Uguale censura vien mossa allo Schiller in alcune osservazioni sulla *Turandot* premesse all'edizione di Stuttgart del 1867. Dopo avere terminata la *Pulcella d'Orléans*, lo Schiller mise mano nell'autunno del 1801 alla *Turandot*, non secondo l'originale del Gozzi, bensì sulla versione del Werthes, per levarne una commedia, che fu rappresentata a Weimar il 30 Gennaio 1802, natalizio della Duchessa. Allo Schiller mancavano i grandi attori italiani, sui quali poteva contare il Gozzi, gli mancava quella vena di umorismo, di cui era ricco il Gozzi, e appena avea tentato qualche saggio di tal genere nel *Campo di Wallenstein*. Smorzò quindi tutto il burlesco della Fiaba e insistette di soverchio sulla nota patetica senza mutar poi nulla alla sostanza del dramma. Comunque, lo Schiller stesso rivela in due lettere al Körner, del 2 e 16 Novembre 1801, quali furono i suoi propositi nel mettersi a questo lavoro. La riduzione della *Turandot* fu per esso un riposo ed un'occasione felice di procurare con poca fatica una gran novità al teatro di Weimar. I suoi versi e pochi abili ritocchi avrebbero rialzato di tono il fondo poetico della Fiaba del Gozzi e tolta ai personaggi quella rigidità automatica da marionette, che non poteva piacere ad un

pubblico, com'era quello del teatro di Weimar. Ma neppure il Körner si capacitò di quest'idea dello Schiller e gli scriveva il 15 Febbraio 1802 che confrontando la sua riduzione con la Fiaba del Gozzi preferiva anch'esso il Gozzi, quasi per le stesse ragioni, che adduce l'Haym. Fra questi contrasti e queste racconciature il vero Gozzi s'andava via via trasfigurando. La parte burlesca delle sue fiabe era presa sul serio, la parte seria (o che tale almeno era stata nella mente del Gozzi) si considerava un difetto da emendare od una concessione da lui fatta al mal gusto italiano. Però l'opinione dei poeti e critici tedeschi si determinava sempre più in favore del Gozzi. Prima ancora che il sommo pontefice dei Romantici tedeschi, Agostino Guglielmo Schlegel, pigliasse nel 1808 sotto le sue grandi ali la gloria di Carlo Gozzi, uno storico letterario insigne, Federigo Bouterweck, nel 1802, pronunciava sul Gozzi un giudizio, per molti lati giusto e definitivo. Con acuto intuito il Bouterweck congiunge quella ch'ei chiama la rivoluzione teatrale del Gozzi alla commedia popolare del Ruzzante. Questi avea tentato nel secolo XVI di nobilitare la commedia dell'arte ed il Gozzi ripiglia tale tentativo in onta al Goldoni, e quasi per burla, poi lo continua per genio e, si direbbe, inconsapevolmente. A voler conservare la commedia dell'arte bisogna non toglierle il suo carattere di spettacolo irregolare e bizzarro e nel tempo stesso nobilitarla con lo spirito e l'ingegno. È appunto ciò che il Gozzi ha fatto ed applicare a lui, per criticarlo, la precettistica della commedia e della tragedia regolare varrebbe quanto giudicare l'*Orlando Furioso* alla stregua dell'*Iliade*. La mescolanza d'estemporaneo, di serio e di burlesco, che il Gozzi conserva della commedia dell'arte e maneggia con buon gusto ed abilità, è il suo maggior titolo di gloria. Non c'è pantomima buffonesca ch'egli non sappia concepire poeticamente, e se non si può, come qualcuno ha preteso,

paragolarlo allo Shakespeare, le sue *Fiabe*, sotto certi aspetti, sono superiori a tutte l'altre commedie e tragedie italiane del tempo. Più giusto a quest'ultimo riguardo e più largo era stato il giudizio del Goethe, che anch'esso avea veduto come la forza della *Commedia dell'arte* consistesse nella riproduzione istantanea di tipi e scene popolari, in questa specie d'identità fra piazza e teatro, e come la mescolanza di patetico e di burlesco delle *Fiabe* del Gozzi fosse in relazione al carattere Veneziano e perciò avea conchiuso che l'unione delle *Maschere* con le figure tragiche, rinnovata dal Gozzi, era il vero spettacolo che conveniva agli Italiani. Ma questa sua ammirazione (in cui entra per molto la curiosità soddisfatta del *tourist*, che si diverte) non gli avea impedito di giudicare una commedia di costume Veneziano del Goldoni un'opera d'arte perfetta. « Posso dire finalmente, scrive il Goethe, d'aver vista una commedia! » Ed ora ascoltiamo l'oracolo dei Romantici nella traduzione del nostro Gherardini, il quale, sentendo un così gran personaggio lodare uno scrittore, pel quale egli non avea alcuna simpatia, e deprimer altri, ch'egli avea in buon concetto, consigliava agli Italiani di consolarsi vedendo « onorato di lodi e d'ospizio ancora quello che per poco da noi si rifiuta ».

Strano modo di commentare lo Schlegel, che in mezzo ai dommatismi ed alle esagerazioni della scuola dice, anche a proposito del Gozzi, cose assai belle e giuste. « Questo autore, scrive lo Schlegel, diede la forma drammatica a veri racconti di Fate e vi fece camminar di fronte una parte seria e poetica con una parte grottesca, ove tutte le *Maschere* avevano il loro pieno sviluppo; simili commedie sono d'un effetto il più grande che mai. Sono esse ordite con estremo ardimento, l'invenzione è piuttosto originale che romantica; e tuttavia sono in Italia le sole composizioni drammatiche ove regnino i sentimenti

dell'onore e dell'amore. L'esecuzione poco elucubrata di queste commedie dà loro l'aspetto d'un abbozzo tirato giù come la penna getta; ma un tale abbozzo è pieno d'immaginazione, i tratti ne sono fermi e robusti, tutti i colori vivi e spiccati, e li oggetti, che esso rappresenta, colpiscono per modo la fantasia, che il popolo vi piglia grandissimo diletto... Nelle prime opere del Gozzi il meraviglioso della stregoneria faceva un sorprendente contrasto col meraviglioso della natura umana, cioè a dire con la bizzarra follia de' differenti caratteri, sì fortemente ritratta dalle *Maschere*... Questa capricciosa imitazione della vita, o ne mostrasse il lato ridicolo, o vero il lato serio, oltrepassava la realtà in tutti i versi... Le sue *Maschere* burlesche rappresentavano quella parte prosaica dell'umana natura che mette in ridicolo la parte poetica, ed erano la personificazione dell'ironia ». Certamente questo giudizio amplifica e trascende l'intenzione dell'arte, che era possibile colla qualità e misura d'ingegno e coll'educazione letteraria di Carlo Gozzi, ma contiene pure gran parte di vero in ciò, se non altro, che concorda coi giudizi del Goethe e del Bouterweck. Linee più sfumate e più vaghe, apprezzamenti più soggettivi e metafisici trovansi in altri umoristici e Romantici Tedeschi a proposito del Gozzi. Alle estrinseche bellezze della *Turandot* attribuiva importanza grandissima il fantastico Hoffmann, del quale alcuni fanno un imitatore del Gozzi. L'Hoffmann, in un suo Dialogo intitolato: *Tribolazioni d'un Direttore di Teatro*, loda soprattutto il bizzarro contrasto che passa fra la poetica *Turandot* e la bonomia comicamente volgare del padre di lei. Se la *Turandot* è rappresentata da una bella attrice, quel suo sollevare improvvisamente il velo, che la copre agli occhi del principe Kalaf, deve produrre un effetto irresistibile e costringere gli spettatori ad esclamare estatici, come il Kalaf, fulminato da quello sguardo divinamente superbo: « Oh bellezza! oh

splendor! » Parimente la gravità comica, la figurina Chinese d'Altoum, padre di Turandot, esilara opportunamente e bilancia il patetico della Fiaba. A ciò non ha badato lo Schiller, che per colmo d'errore ha ridotto le *Maschere* a figure scolorite ed insulse. Ed in altre Fiabe del Gozzi, nelle *Tre Melarance*, nel *Corvo*, nel *Re Cervo* che grandezza, che profondità, che vita! Non è ben chiaro però se fra tutti questi entusiasmi lo strano umore dell'Hoffmann non nasconda anche qualche intenzione beffarda, poiché nel suo *Dialogo* il più acceso partigiano del Gozzi è direttore d'un teatro di marionette. Di tale duplicità non può essere sospettato Francesco Horn, il Romantico cristianeggiatore dello Shakespeare, così crudelmente sbertato da Arrigo Heine nell'*Atta Troll*. Figurò nelle conversazioni dei *Tè Estetici* di Berlino ai tempi della restaurazione e scrisse in forma di lettere un libretto su Carlo Gozzi. Comincia dall'esaminare le *Tre Melarance*. In questa Fiaba, secondo l'Horn, la satira del Gozzi è obbiettiva, mira più in alto che al Goldoni, avversario non degno di lui, ed anche tolta la satira al Goldoni, le *Tre Melarance* rimarebbero pur sempre una grande creazione poetica. Guai a chi tocca (e valga l'esempio dello Schiller) a quel *quid medium* del Gozzi tra il fantastico e il comico, a cui nulla mancherebbe, s'egli sapesse trattare con ugual forza il patetico. Nelle *Melarance* il genio del Gozzi si mostra sull'orizzonte, nel *Corvo* è già allo *zenith* della grand'arte Romantica, nella *Turandot* tramonta, ma non tanto per colpa sua quanto per quella degli avversari, ai quali egli ebbe la debolezza di sacrificare il soprannaturale, il meraviglioso magico delle prime sue Fiabe. Nel Gozzi, nonostante i suoi mancamenti, l'Horn vede adempiuto l'ideale della poesia Romantica, il quale è libertà assoluta, è l'eroismo che, sciolto da ogni vincolo di fatalità o di circostanze esteriori, rispecchia tranquillamente l'umanità. Il Romantico è l'equazione del

dilettevole e del sublime che, scompagnati, smezzano l'impressione, da cui deve esser tocca tanto la sensualità, quanto la spiritualità dell'uomo. Così la luna splendente nel cielo sereno è bella, ma intorbidata da qualche nuvola, che le passi dinanzi, è romantica: così un gruppo di maestose rovine per sé solo è sublime, ma posto in mezzo ad un paesaggio ridente è romantico. Il medesimo dicasi del genio poetico del Gozzi. Nell'Horn, come si vede, la trasfigurazione romantica di Carlo Gozzi è compiuta. E dinanzi a tal sorta di miraggi estetici, non sembra più esagerato né il giudizio, più etnografico che letterario, del Goethe (che taluno pretende abbia imitato il Gozzi nel suo *Trionfo della sensibilità*) né la sentenza di Agostino Guglielmo Schlegel, la quale massimamente si riferisce alle affinità del Gozzi coll'eroismo, le fantasmagorie e le avventure della commedia di *cappa e spada* nel Teatro Spagnuolo.

(da « Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII »,  
Firenze, Sansoni, 1891)

---

**Dal viaggio in Italia  
(1786)**

di J. W. Goethe

5 Ottobre, sera

Ritorno ora dalla tragedia e rido ancora e devo fermare su carta questa buffonata. Il lavoro teatrale non era cattivo, l'autore ha riunito in esso tutti i « matori » del genere tragico e gli attori hanno recitato bene. La maggior parte delle situazioni erano note, alcune nuove e proprio felici. Due padri che si odiano, figli e figlie di queste famiglie, separate dall'odio, che si amano perdutamente, persino una coppia di essi sposata segretamente. Il dramma procede in modo selvaggio e crudele ed, alla fine, non c'è altro modo di rendere felici i giovani se non che i due padri si uccidano. Dopo di che calò il sipario fra vivaci applausi. Allora gli applausi si fecero più vibranti, si gridò « fuori » sino a che le due coppie principali non uscissero da dietro il sipario per fare i loro inchini e ritornare dentro dall'altra parte.

Il pubblico non era ancora contento, continuava ad applaudire ed a gridare: « I morti ». E continuò così sino a che anche i due morti vennero fuori, si inchinarono mentre alcuni gridavano: « Bravi i morti! » Vennero trattenuti a lungo dagli applausi ed infine fu permesso anche a loro di ritirarsi. Una buf-

fonata come questa guadagna molto per chi l'ascolta con le sue orecchie e la vede con i suoi occhi; egli ha come me negli orecchi quel « bravo, bravi! » che gli italiani hanno sempre in bocca e poi sente improvvisamente chiamare con questo onorifico complimento anche i morti.

« Buona notte » diciamo noi del Nord a qualsiasi ora, quando ci separiamo al buio; l'italiano dice: « Felicissima notte » e soltanto una volta e precisamente quando viene portato nella stanza il lume nell'ora in cui il giorno finisce ed incomincia la notte: ed ha tutt'altro significato che da noi. Così intraducibili sono le singolarità di ogni lingua: di fatto dalla parola più elevata alla parola più negletta tutto ha un riferimento con le caratteristiche di un popolo, sia per il carattere, i sentimenti, le condizioni di vita.

6 Ottobre

La tragedia di ieri mi ha insegnato qualcosa. In primo luogo ho sentito come gli italiani trattino e declamino i loro endecasillabi, poi in secondo luogo ho capito quanto abilmente il Gozzi abbia saputo accompagnare le maschere alle figure tragiche. È il vero spettacolo teatrale per questo popolo perché esso vuole venir commosso in modo crudo, non partecipa in modo intimo e delicato alle sorti dell'infelice, ha piacere solamente se l'eroe parla bene perché attribuisce molta importanza alla recitazione e poi vuole ridere e divertirsi a qualche battuta di spirito anche se sciocca.

Il suo partecipare al dramma si limita a quanto in esso è di reale. Quando il tiranno porge a suo figlio la spada e pretende che questi uccida la propria moglie che gli sta a fianco, il popolo incominciò a gridare per dimostrare in tal modo la sua disapprovazione per questa provocazione e poco mancò che il dramma non venisse interrotto. Pretendeva che il

vecchio riprendesse la sua spada, la qual cosa avrebbe portato alla soppressione delle scene che seguivano. Infine il figlio, preso in mezzo tra i contrastanti, si avanzò sul proscenio e pregò il pubblico di pazientare un poco perché la faccenda si sarebbe svolta secondo i suoi desideri. La situazione, dal punto di vista artistico e da quello degli eventi nel dramma, era contro natura e sciocca ed io lodavo il pubblico per il suo modo di sentire.

Ora comprendo meglio il lungo discorrere e disertare sulla tragedia greca. Gli ateniesi ascoltavano ancor più volentieri i discorsi e se ne intendevano ancora meglio degli italiani; imparavano già qualcosa nei tribunali dove trascorrevano l'intera giornata.

(da « Viaggio in Italia » a cura di Giovanni Vittorio Amoretti,  
Torino, Utet, 1965)

CARLO GOZZI

# TURANDOT

Libero adattamento di VIRGINIO PUECHER

Turandot, Principessa Chinese, figliuola di	CARMEN SCARPITTA
Altoum, Imperatore della China	ANDREA BOSICH
Adelma, Principessa Tartara, schiava favorita di Turandot	RELDÀ RIDONI
Zelima, altra schiava di Tu- randot	MARISA MINELLI
Schirina, madre di Zelima, mo- glie di	LIANA CASARTELLI
Barach, sotto nome di Assan, fu Aio di	RENZO GIOVAMPIETRO
Calaf, Principe dei Tartari No- gaesi, figliuolo di	FRANCO BRANCIAROLI
Timur, Re d'Astracan	EDOARDO FLORIO
Ismacle, fu Aio del Principe di Samarcanda	IVAN CECCHINI
Pantalone, Segretario d'Altoum	ALESSANDRO ESPOSITO
Tartaglia, gran Cancelliere	FRANCO FERRARONE
Brighella, Maestro de' Paggi	VALERIANO GIALLI
Truffaldino, Capo degli Eunu- chi del Serraglio di Turandot	ENZO TURRIN
Le Schiave serventi nel Ser- raglio	SILVIA FERLUGA ELISABETTA BERALDO
Gli Eunuchi	FABIO DE BONI GIANNI BURRONNI
Un Carnefice	GIANCARLO CONDÉ
I Soldati	MICHELE RENZULLO GIAN LUIGI ARMAROLI
Il Nano	GIUSEPPE BELVITO

Regia di  
VIRGINIO PUECHER

Scene  
VIRGINIO PUECHER

Costumi  
VITTORIO ROSSI

Musiche di

DMITRI SHOSTAKOVIC, ERIK SATIE, FABIO DE BONI

*Lo spettacolo è andato in scena in prima nazionale  
al Teatro Carignano di Torino la sera del 29 novembre 1973.*

L'inesistenza di una letteratura critica gozziana contrapposta al dilagare della letteratura critica goldoniana, che (per lo meno in Italia) va di pari passo con una massiccia presenza sui palcoscenici delle commedie dell'avvocato, si può spiegare in parte col bisogno « politico » di rafforzare un disegno nazional-popolare già attivo nel momento in cui l'attrito fra Goldoni e Gozzi toccava il suo apice, e attivissimo poi – a risorgimento avviato – quando il goldonismo assunse proporzioni quasi monumentali. Insomma, se Goldoni rappresenterebbe una certa Italia, Gozzi ne rappresenterebbe il rovescio. Ed è inutile sottolineare che qui « rovescio » sta per reazionario, aristocratico, elitario.

Quanto questa immagine sia artificiale, o se non altro di comodo, lo dimostra la fortuna toccata a Gozzi – e non a Goldoni – fuori del nostro paese. Questo rovesciamento di posizioni conferma che se Goldoni agiva – e certamente agiva – a livello di mozione di affetti, di presa di coscienza di un ruolo nuovo del teatro nella sfera degli interessi « civili », Gozzi operava nel solco di una teatralità più larga, più europea: una teatralità che, secondo i modelli proposti da Lessing e realizzati da Goethe, Kleist, Schiller, Büchner, Lenz, si riproponeva il compito di portare avanti il discorso tragico del teatro piuttosto che quello comico.

Dove e come si potessero reperire le basi per la riapertura di un discorso teatrale non fondato su elementi di costume o di comunicazione di informazioni morali, ce lo insegna a modo suo, con le sue bislacche commedie salottiere e piangiotrone (e quindi a rovescio), l'illuminatissimo Diderot. Il quale, quando si tratta di tradurre in teatro l'« ideologia nova » sprofonda in banalità degne di un epistolario galante.

Non – per carità – che Goldoni possa essere avvicinato a Diderot, ma è certo però che il suo razionalismo piccolo-borghese fatica non poco a districarsi dalle secche di una aneddotica provinciale fortemente legata al piacere pettegolo di mettere in piazza le sventurette di un mondo come quello veneziano che vive porta a porta ed è non poco ciarliero per natura. Non è ovviamente questa la strada che possa portare ad un recupero teatrale della dimensione tragica. La quale per lo meno presuppone uno scontro di fondo, un conflitto purchessia fra ideologie contrastanti. L'ideologia cui si adegua Goldoni è piatta e accomodante, quella cui si ispira Gozzi è sprezzante e radicale. Ed è perfettamente inutile a questo punto star qui a discettare sul valore ideologico dei due atteggiamenti e a far mostra di quanto siamo intelligenti noi oggi scegliendo Goldoni piuttosto che Gozzi. Riportiamoci ai tempi, aggiorniamo i nostri orologi, e cerchiamo di vedere che se Gozzi rifiuta Goldoni e la società che gli sta crescendo intorno non è soltanto per ragioni di lotta di classe (allora peraltro inesistenti), ma per un più profondo malessere di cui l'aristocratico si faceva portatore e che coinvolgeva tutto un sistema di segni intellettuali e morali che in quel momento stava per andar perduto. E siccome era storia italiana quella che Gozzi, anche se ottusamente, difendeva, non c'è da scandalizzarsi che s'impennasse a quel modo, che recalcitrasse come un mulo, che sparasse calci all'impazzata. Per piccola che fosse, per letteraria che fosse, la sua tragedia

personale di intellettuale era quella di tutto un paese che fino a quel momento aveva vissuto più di esametri e di poemetti encomiastici che di conti della spesa e di problemi economico-sociali.

Ma era una tragedia reale ed ecco perché esplodono le *Fiabe*, ecco perché tramite le fiabe e i racconti delle balie e delle cuoche, riacquistano peso e spessore gli antichi fantasmi dell'infanzia, i mostri inquieti della adolescenza, non domati da alcuna filosofia visto che di filosofia in quegli aridi tempi italiani non si parlava se non per sentito dire. Il mondo che Gozzi inventa è un paradiso perduto, un paradiso artificiale, dove le fate hanno una sicumera filosofica che con le vere fiabe non c'entra niente, e i maghi e gli indovini disegnano una geografia fantastica che sta ancora più indietro – se possibile – dei tolemaici e degli aristotelici. Con questo, naturalmente, si tira addosso la taccia di reazionario e di codino – e lui come uomo certamente è reazionario e codino. Come uomo di teatro, invece, per uno di quei curiosi rovesciamenti che fa di certi grandi intellettuali reazionari degli involontari progressisti (Balzac insegna), inventa una drammaturgia la quale più di ogni altra italiana di tutti i tempi ha in sé i germi del tragico reale, di un tragico, anzi, che, secondo le intuizioni dello *Sturm und Drang*, adotta il modulo della distanziamento (oggi lo chiameremmo « straniamento »), dell'ironia, del grottesco, per mettere in crisi l'apparato stesso del teatro, della messa in scena, della rappresentazione, considerate come specchio di una verità sociale.

Le macchine teatrali che Gozzi mette in piedi sono in realtà abbastanza uniche nel loro genere anche se, smontandole pezzo per pezzo, potremmo riconoscere la provenienza dei singoli frammenti. Ma la sua grandezza di uomo di teatro non sta nella originalità « delle » invenzioni quanto « nella » invenzione di un livello drammaturgico sul quale riuscire

a far coesistere con i medesimi diritti i lazzi puerili delle maschere, i gesti tragici degli eroi seri, le banalità quotidiane dei personaggi servili, le pirotecniche acrobazie dei maghi e di tutti quegli obliqui personaggi zoomorfi o antropomorfi che popolano le sue scene.

Questo livello drammaturgico Gozzi ha voluto chiamarlo genericamente fiaba; ed insiste sulla definizione anche quando essa può apparire peggiorativa e limitativa del significato delle singole composizioni. Non dico che lo stato precario degli studi su Gozzi consenta un giudizio meno restrittivo, ma certo (per lo meno per quanto riguarda la *Turandot* presa qui più specificamente in esame) l'etichetta sembra più il frutto di un vezzo aristocratico che di una meditata valutazione del proprio lavoro. In realtà di fiabesco nelle composizioni di Gozzi c'è assai poco: qualche vaga reminiscenza della novellistica popolare, qualche personaggio, qualche filastrocca, qualche situazione «meravigliosa», che però, più che al meraviglioso sembra attingere al repertorio dei non-sense, a certe rappresentazioni scatologiche di un mondo alla rovescia, la cui simbologia non può prescindere dal mondo «diritto» di cui è lo specchio. Insomma, se è vero che la fiaba ha una sua autonomia e trova la sua proporzione nella negazione di qualunque altra logica che vi si mescolasse, il racconto gozziano ama procedere a sobbalzi, a grandi salti, passando da un piano di logica formale ad un piano di logica fantastica, quando non arriva a interessare zone più profonde e ambigue in cui domina la logica dell'impossibile. L'intersecarsi di questi piani, i conflitti grotteschi e immaginari che ne nascono e la reminiscenza che i personaggi sempre conservano di un piano lontano che li ha ribaltati in quel labirinto, danno origine a quella curiosa e asimmetrica costruzione che sono le cosiddette fiabe di Carlo Gozzi.

E si capisce anche a questo punto come e quanto sia difficile per una critica come quella teatrale abituata a ragionare in termini di modelli, adattare la propria ricerca ad una struttura così informale come quella che Gozzi ci presenta. L'unico metodo di ricerca rimane – come Gozzi aveva del resto preventivato – la rappresentazione, il collaudo pratico di questi suoi percorsi, al fine di stabilirne il senso o il non senso.

#### IL LAVORO SUL TESTO DELLA TURANDOT

La rappresentazione della *Turandot* passa necessariamente attraverso una prima fase di lavoro sul testo, che si presenta subito come ricerca drammaturgica sulla struttura del testo e dei personaggi e in secondo luogo come scrittura delle parti delle maschere da Gozzi soltanto indicate in forma di canovaccio e come riscrittura, infine, di quelle parti in versi che sono in qualche modo vincolate all'atteggiamento rappresentativo assunto dalle maschere nella elaborazione del testo mancante. Va detto subito, per esempio, che tale interdipendenza di linguaggio e di comportamento è un problema di carattere più operativo che critico-filologico, e s'impone come problema primario se non altro per l'importanza programmatica sbandierata da Gozzi circa il recupero della Commedia dell'Arte. Non si capirebbe Gozzi se non si riuscisse a stabilire in che misura questa operazione è stata affrontata da Gozzi tenendo conto di una realtà non mitica della Commedia dell'Arte. In pratica, si tratta di vedere fino a che punto il recupero di Gozzi è un recupero meramente archeologico da letterato stanco o se invece non è qualcosa di più sottile, di meno intellettualistico.

A prima vista sembrerebbe il contrario e infatti il giudizio storico si limita a considerarla nient'altro

che una operazione di restauro. A guardar meglio invece si vede come l'uso della Commedia dell'Arte per Gozzi si traduca in una sorta di iniezione in un corpo asfittico di un elemento inquinante o dissacrante che agisce col suo veleno comico sulla sostanza stessa dei personaggi e degli schemi seri dando luogo ad una reazione di ambiguità ironica che allontana un po' tutta la materia sino a cancellare le tracce di un reale confine fra comico e tragico. In altri termini, Gozzi non usa la Commedia dell'Arte così come una certa tradizione l'aveva contrabbandata fino al Settecento, ma ne assume i modi interni, la struttura, avendone capito il senso piuttosto che la lettera. A me infatti, personalmente, è capitato questo: che per quanto cercassi e ricercassi nei repertori dell'Arte giunti fino a noi, niente ma dico niente, mi è tornato utile per la scrittura delle parti delle maschere. Questo è un segno evidente che la maschera in Gozzi è ormai lontanissima dalla sua matrice e agisce ad un livello decisamente più sofisticato. È già un personaggio, che non serve soltanto a riempire di lazzi un intermezzo, un personaggio che è parte integrante di una struttura in cui la sua comicità ha un rapporto preciso con la serietà dei personaggi seri. Ne è il rovescio, così come spesso ne è il « doppio », così come ancora più spesso ne è il commento, e un commento il più delle volte impietoso e mordace, che intacca la natura stessa dei personaggi seri condizionandoli sia nel comportamento che nel linguaggio. Il quale può restare invariato nella sua struttura formale (endecasillabo, martelliano o settenario che sia) e però acquisire nello stesso tempo un secondo senso: divenire cioè linguaggio puramente artificiale, anzi artificialissimo, e contorcersi in una serie di brillanti esercizi vocali di cui ovviamente l'interprete non può che restituire il suono senza preoccupazioni d'ordine logico né tanto meno psicologico.

Anche in questo caso, così come nel caso delle

maschere, l'eroe tragico di Gozzi finisce per subire uno spostamento d'asse e ritrovarsi alla fine molto più vicino al livello comico che al livello tragico di cui porta addosso soltanto le sembianze. In altre parole, sia nel caso delle maschere che nel caso dei personaggi seri, si tratta di un linguaggio e di un comportamento chiaramente travestiti. In altre parole ancora, quando Gozzi sbandiera la vitalità della Commedia dell'Arte più che rifarsi direttamente ad una precisa stagione culturale del teatro italiano, cerca di cogliere (non si sa fino a che punto volontariamente o involontariamente) quel germe non contingente di teatralità italiana che è disseminato qua e là nella storia del teatro italiano e che fino al momento della scrittura delle *Fiabe* era sempre stato volutamente tenuto distinto dall'opera dei retori. Quale sia questo germe lo possiamo imparare in parte dalla storia della Commedia dell'Arte, ma anche in parte dai vari tentativi tragici, a livello prosastico o a livello musicale, che dal Cinquecento al Settecento avevano inutilmente tenuti occupati i letterati italiani in vena di giocare col teatro. Da un lato cioè un teatro che logora la propria funzione nella ripetitività banale del lazzo, da un altro un teatro che annega in un pantano di pose tragiche ripetendo parole e gesti di una drammaturgia classica di cui non è in grado nemmeno di restituire la forma. E che questi due aspetti del teatro italiano non fossero soltanto degli atteggiamenti formali, ma che corrispondessero anzi a precisi atteggiamenti di vita e ideologici lo provano la miseria del costume letterario di quei secoli.

Quando Gozzi si oppone al progressista Goldoni e rimette le mani in quel ciarpame nel tentativo di nobilitarlo in ossequio ai vecchi tempi, ne vien fuori una massa informe e confusa di comico e di tragico, di avvenimenti quotidiani e di avvenimenti impossibili, di vicende regali e di vicende da serve. Con la sua incredibile capacità di dilettante che non bada

tanto per il sottile la torta gli si gonfia subito fra le mani ed eccoci davanti quelle fiabe sghimbesce in cui lui stesso, Gozzi, non crede un gran che. Ma ci crede il pubblico che vi si identifica in pieno per quel misto rocambolesco di parole e gesti, ideologie e retorica che se hanno un denominatore comune ce l'hanno certamente più nel mondo delle fattucchiere, degli imbonitori, dei cantastorie che in quello del teatro. Il gusto della storia per la storia, del favoleggiare per riempire un vuoto di mente e di cose è la regola che bisogna secondo me adottare per capire qualcosa del teatro di Gozzi. Così come un'altra regola da adottare è quella di non ricercare significati finali, ma piuttosto significati parziali, certe piccole verità poetiche che sprizzano qua e là dall'urtarsi di tanti materiali vaganti e che sono frutto di una intuizione labilissima, affidata ad una situazione magari secondaria e che hanno poco a che fare con tutta la gran macchina montata. Come se il teatro per Gozzi fosse un paravento, un paravento rutilante che maschera un atteggiamento di profonda mestizia, un atteggiamento (come dicevo più sopra) che è assai più vicino alla dimensione tragica di tanti testi tragici e drammatici che precedono e seguono (per lo meno in Italia) le sue fiabe.

#### LA MESSINSCENA

Partendo da questi dati di fondo siamo andati innanzitutto alla ricerca di un medium espressivo che consentisse di restituire Gozzi non secondo una dimensione « storica » ma secondo una dimensione fantastica, così come l'assunto stesso dell'autore nello scrivere le fiabe sembra proporre. Della fiaba, cioè, non abbiamo considerato l'aspetto folkloristico e i modi esterni, ma piuttosto quelli strutturali, cioè i continui scarti di stile, di logica espressiva, di cli-

ma. Così come Gozzi ritornava alla Commedia dell'Arte, e cioè ad un teatro « degradato », per trovare un terreno sul quale far muovere dei personaggi svincolati da qualsiasi psicologia realistica, noi siamo ritornati ad alcune immagini della nostra infanzia. La *Turandot* viene rappresentata in un grande baraccone da Luna Park, con tutti i suoi trucchi e i suoi stracci, la sua animazione e i suoi brevi paradisi artificiali.

L'Oriente di cui si parla è diventato un Oriente da prestigiatori, da illusionisti, un « clima » più che un ambiente realisticamente definito. E così i personaggi hanno ritrovato abiti e atteggiamenti che sono consueti ad un certo tipo di rappresentazione « degradata » quale la possiamo ancora ritrovare in certe messinscene di operette fine secolo o in certo teatro nomade. In questo senso abbiamo inteso sfuggire al rischio della favola in cui « credere » per offrire invece una teatralità che si rende credibile per il suo stesso farsi, per il suo stesso esistere al di là di ogni regola e al di là di ogni ideologia. E certamente nel compiere questa operazione non ci siamo dimenticati di mettere in evidenza che lo stesso nostro far teatro oggi è un fatto di per se stesso favoloso, illogico, se non pazzesco. Così come non ci siamo dimenticati di certi significati pratici, contingenti, che la *Turandot* finisce per mettere in chiaro anche se in maniera involontaria e indiretta. *Turandot* è certamente una favola sul potere assoluto e sulla dabbenaggine degli eroi. Ma non abbiamo voluto che l'allusione andasse al di là delle intenzioni di Gozzi, che erano al fondo assai amare e ristrette.

Il suo è un teatro che si chiude in se stesso per non sentire il futuro con le sue urgenze e le sue scadenze. È un teatro che vive di teatro e il fumo che si lascia alle spalle è il fumo ironico di un mortaretto che ha fatto saltare una porta incantata e per tre ore ci ha

riempito le orecchie e gli occhi dei suoni e dei gesti inconsueti delle sue marionette impazzite di passioni tenorili e iperboliche. Poi la porta si richiude, è vero, ma abbiamo imparato che sollecitandone certi muscoli apparentemente morti, aggiornandone appena appena certi gesti, « quel » teatro per cui Gozzi si batteva contro Goldoni e contro tutti è il teatro eterno che nemmeno la contingenza più gretta riesce ad uccidere. E ho capito anche perché *Turandot* sia diventato per Vachtangòv in piena rivoluzione russa il testo teatrale per eccellenza, un testo programma, un testo nonostante tutto proiettato verso il futuro. Perché la fantasia, grazie a Dio, non ha età e non ha limiti.

VIRGINIO PUECHER

## Turandot a Mosca

di Silvio d'Amico

Le fiabe di Gozzi vengono riscoperte dai grandi animatori della scena europea nel primo quarto di questo secolo; li aiutano a ritrovare una teatralità, mortificata dalle piattezze del dramma borghese, e una libertà d'invenzione, programmaticamente negata dal naturalismo. Mejerchol'd intitola all'Amore delle tre melarance una rivista di polemica teatrale uscita dal 1914 al 1916, Evgenij Vachtangov allestisce al 3° Studio del Teatro d'Arte di Mosca La principessa Turandot, rielaborando drasticamente il testo, s'intende, come è accaduto in tutte le più recenti edizioni sceniche gozziane di qualche rilievo, dal Corvo di Strebler al Re Cervo di Besson.

È uno dei grandi spettacoli del Novecento: va in scena il 27 febbraio 1922 e resta in cartellone per molti anni. Vachtangov segue le prove divorato dalla febbre: un mese prima ha varato l'altrettanto famoso Dibuk con la compagnia ebraica dell'Habimah; tre mesi dopo morirà, non ancora quarantenne, senza aver potuto dare altre prove della sua maturità d'artista.

Riproduciamo qui una racensione di Silvio d'Amico, che vide Turandot a Parigi intorno al 1928. È una testimonianza diretta, significativa anche come espressione della maniera più corrente, non solo allora, di vedere Gozzi; e come indicazione della portata fervidamente eversiva di quello spettacolo.

Al secondo Festival internazionale, bandito a Parigi dalla Società Universale del Teatro, hanno preso parte Francesi, Inglesi, Tedeschi, Olandesi e Russi; e i trionfatori sono stati, nemmeno a dirlo, i Russi.

Il Governo dei Sovieti s'è assunto, dicono, una spesa grossa per mandar qui la *troupe* dello Studio Vakhtangof di Mosca. È una compagnia composta di tutti giovani (il più vecchio, ci ha fatto sapere Firmin Gémier nel presentarceli, non ha trent'anni), raccolti intorno al nome e alla memoria di Eugenio Vakhtangof: un *metteur-en-scène* allievo di Stanislawski, morto giovane anche lui, e dopo aver messo in scena due soli lavori importanti, *Turandot* di Gozzi e *Il miracolo di Sant'Antonio* di Maeterlinck.

Il repertorio che la compagnia ha rappresentato all'Odéon si compone appunto di questi due lavori, più un terzo, *Virineja*. E ci vuol poco ad accorgersi che tanto *Il miracolo di Sant'Antonio*, commedia ironica la quale si presta a un'interpretazione anticlericale, quanto *Virineja*, storia grottesca di superstizione contadina, entrano ufficialmente in un programma di propaganda antireligiosa, distruttrice e bolscevica. Forse è meno facile avvedersi come anche *Turandot*, l'innocente e puerile *Turandot*, sia stata messa in scena (e già rappresentata, dice il programma, seicento volte tra Mosca, Leningrado, e alcune altre città della Russia e dell'estero) con lo stesso spirito.

Ché questo è veramente il caso in cui l'autore, non del solo spettacolo ma addirittura del dramma, non è il poeta ma il *metteur-en-scène*: il quale ha ricreato un soggetto nullo, dato una consistenza a un lavoro inesistente, e un significato a un'opera insignificante. Con ogni riverenza per Goethe e per Schiller, per gli Schlegel e per tanta critica europea, noi continuiamo a persistere anche oggi come ieri nella nostra irriducibile antipatia per l'aridità presuntuosa e la falsa fantasia del buon Carlo Gozzi. Ma è appunto da questo che, se non c'inganniamo (e qui confessiamo d'aver assistito allo spettacolo avendo una guida più volte competente in materia, Giorgio Pitoef) è partito il Vakhtangof: dal presupposto che la favola del Gozzi sia qualcosa di sì stram-

palato, contraffatto e inumano, da non poterla assumere in nessun modo per intrattenere un pubblico contando su un suo necessario *minimum* di umanità.

Egli ne ha dunque dato una interpretazione negativa e parodistica; la quale mira precisamente a scoprire e a denunciare, nell'insulsaggine della sua vicenda, la inumanità di tutto un tipo di teatro. Perciò la recitazione di cotesti attori è, diremmo, una recitazione « di secondo grado »; sul palcoscenico è eretto un altro palcoscenico, sgangheratamente futurista, e bizzarramente diviso in più piani, con qualche porta e finestra praticabili; e gli attori che prendon parte alla fiaba si presentano dapprincipio tutti insieme alla ribalta, gli uomini in marsina e le signore in abito scollato. A un cenno del *régisseur*, attori e attrici s'abbigliano e si truccano, in presenza del pubblico; ossia sovrappongono ai loro abiti di società, senza nasconderli del tutto, cenci variopinti e copricapi di foggia cinese, s'intende d'una Cina tutta di maniera, con codini e parrucche e barbe dai sostegni ben visibili. E di qui s'inizia la recitazione del lavoro, tenuta sopra un tono enfatico e caricaturale; che viene « smontato » a ogni tratto sia dagli « a parte » degli attori (i quali ogni tanto fanno delle confidenze al pubblico: e allora le luci nella sala del teatro si riaccendono, ad avvertire la folla che per un momento la finzione è sospesa), sia anche, e soprattutto, dai continui commenti delle quattro maschere, Pantalone, Brighella, Tartaglia, e Truffaldino, russificate a dovere, ossia divenute portavoci d'un certo buonsenso sornione, paesano e contadino.

Purtroppo la ignoranza della lingua non ci ha lasciato intendere, nonostante le preziose delucidazioni della nostra protissima guida, gran che di questo spirito ironico, che i molti Russi presenti mostravan di gustare con risate beatissime; e che forse non differiva troppo, nella sua essenza, da quello dei « soggetti » con cui i nostri commedianti del settecento

insaporirono lo spettacolo al tempo loro. A ogni modo l'ironia traspariva, ed era un poema, da tutta la mimica, e da tutta la scenografia piena di colori accessissimi e di trovate fra meccaniche e coreografiche, da mandare in estasi così un pittore come un bambino: il nostro caro Marinetti non è ancora riuscito ad « ammazzare il chiaro di luna » come questi Russi, che terminata una notte d'amore han tirato via la luna con un cordino; e il suo teatro sintetico non è ancora arrivato a uno schema-parodia come quello d'una piccola azione muta, che gli attori di Vakhtangof a un certo punto ci hanno eseguito fuor del sipario, riassumendo ancora una volta, in una rappresentazione diciamo così di terzo grado, tutta la vicenda di Turandot.

E la musica! Una musica di trombette da fiera popolare, eseguita da sonatori invisibili, stridula e gradevolissima, che a tutti i momenti buoni aggiungeva la salsa dei suoi ritmi pazzereLLoni: leggo nel programma i nomi dei suoi autori, Cisof e Kolowski: debbono essere dei bei tipi. Insomma, prima che la ricreazione d'una fiaba, il disfacimento iconoclasta di tutto un vecchio mondo, di tutti i sentimenti « ideali » di cui si sono nutriti il dramma romantico e il melodramma: ed è possibile che più d'un autore dell'ottocento europeo se ne sarebbe irritato e indignato. Corrosione tanto più grave e irrimediabile, in quanto compiuta senza eccessi rumorosi; anzi contenuta in una misura raffinata, e in una sorta di pudore: come dire sottovoce, ma continuamente: « vedete a che siamo arrivati; amore, prodezza, cavalleria, virtù, non è vero niente: siamo troppo bravi, siamo troppo furbi e consumati; e l'estremo della nostra esperienza, e dell'arte nostra, ci porta a questo gioco di rimbambimento prezioso; più in là, è il niente ».

(da « Tramonto del grande attore »,  
Milano, Mondadori 1929).

---

INDICE

I  
I  
C  
  
I  
I  
C  
C  
I  
C  
I  
C  
C  
i  
I  
C  
I  
t  
C  
C  
E  
I  
C  
I  
C  
C  
I  
S  
S  
I  
C  
  
S  
C  
S  
C  
F  
E  
I

## SU TURANDOT

<i>Carlo Gozzi e la riforma del teatro visti da un goldoniano</i> di Giuseppe Ortolani . . .	Pag. 7
<i>Le fiabe come scommessa</i> di Carlo Gozzi . . .	» 26
<i>Le dieci fiabe di un conservatore</i> di Ernesto Masi . . . . .	» 29
<i>Tra ragione e fantasia le fiabe in Germania</i> di Ernesto Masi . . . . .	» 48
<i>Dal viaggio in Italia (1786)</i> di J. W. Goethe . . . . .	» 58

## IL NOSTRO SPETTACOLO

<i>La locandina</i> . . . . .	» 63
<i>Turandot - Premessa per lo spettacolo</i> . . .	» 65

## APPENDICE

<i>Turandot a Mosca</i> di Silvio d'Amico . . .	» 76
---	------

5497

es. 101

