

ARNALDO MOMO

DUE MASCHERE APOLIDI A VENEZIA

Può anche darsi che la *finis Venetiarum* sia rappresentata dalle vicende delle Maschere.

Pantalone, la Maschera "preeletta" di Goldoni (*Il teatro comico*, I,4), vestita con l'"abito che figura essere il mercantile degli antichi tempi di Venezia" (*I mercatanti*, Prefazione), "quando tutti erano mercanti e trafegavano", nobili, cittadini e "persone de inferior condition"¹, poteva degnamente rappresentare la *filosofia* della città, non solo nel senso ottimistico e generico di "un sistema particolare fondato su tre principi, onestà, ragione ed esperienza" (*Le donne curiose*, ed. Paperini, I,1), ma anche nella scoperta verità: in una scena della *Bancarotta* (III,1), Truffaldino viene licenziato da Pantalone perché aveva dichiarato di preferire, nello stesso Pantalone, l'aspetto dell'"amico" a quello del "patron", e così impara, brutalmente, che la condizione sociale, lo 'stato', conta più della natura, che la "ridicola apparenza" della Maschera veneziana ha, nella città, più sostanza della "comica presenza" dello Zanni di Bergamo².

L'aridità di cuore di Pantalone, la sua avarizia, il vizio, però, che sta a fondamento della virtù del mercante, può certo renderlo antipatico; ma è questa aridità che, d'altra parte, consente a Pantalone di raggiungere una sua grandezza politica, di progettare una *civitas* non più circoscritta da legami di sangue, ma fondata su una comune filosofia e un comune diritto, l'inter-

1. Leonardo Donà, Discorso in Senato 1610, in S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, 1853-61, T.VII, 1.XVI, pp.532-33.

2. 2. Cfr. F. Mastropasqua, *Pantalone ridicola apparenza - Arlecchino comica presenza*, in *La commedia dell'arte*, Atti del convegno di studi di Pontedera, a cura di L. Mariti, Roma, 1980, pp.97-103.

nazionale del mercante.

Nei *Due Pantaloni* (III,5), Pantalone, che commercia nelle piazze mediterranee ed europee, naturalizza come veneziano l'olandese monsieur Rainmur facendolo diventare di fatto, in qualità di "vero mercante", "semenza bona dei nostri vecchi".

Pacifica come il suo Goldoni - "*Je suis né pacifique*" (*Mémoires*, cap. ult.)-, divenuta fiduciosa, per forza, nella "neutralità disarmata", che nel 1792 sarà "accettata a grande maggioranza"³, Venezia, con i suoi cittadini che "*ne se melent pas de politique*"⁴ può ancora illudersi di rappresentare il "mito illuministico della *cité parfaite*"⁵, nella quale "la nozione di 'mercante onorato'" si è trasformata in quella più comprensiva di "uomo civil"⁶, metro del realismo goldoniano: "L'omo civil no se distingue dalla nascita, ma dalle azion. El credito del mercante consiste in dir sempre la verità. La fede xe el nostro mazzor capital" (*Il bugiardo*, III,5)* In questo senso, Pantalone "*dans le Théâtre de Goldoni devient la vérité*"⁷.

L'elogio di Voltaire, l'"Uomo del secolo" (*Pamela maritata*, Dedicata), all'autore Goldoni, "*Peintre de la Nature; digne réformateur de la Comédie Italienne*", che si propone di "*rendre les hommes plus sages et plus gens de bien*" (lettera di Voltaire al marchese Albergati Capacelli, 23 dic. 1760), parole che risuonano ancora, amplificate, nel discorso di Giuseppe Maria Chénier all'Assemblea Nazionale "*l'an II de la République*", è un elogio che si può estendere, nella 'versione veneziana' dello stesso Voltaire, a Goldoni cittadino ideale di Venezia: "egli xe vera-

3. S. Romanin, *cit.*, T. IX, l. XIX, p. 199.

4. F. Monnier, *Vénise au XVIIIe siècle*, Paris, 1923, p. 331.

5. F. Fido, *Per una lettura storica delle commedie goldoniane*, "Belfagor", a. XII, n. 6, nov. 1957, p. 639.

6. Ivi, p. 640.

7. F. Monnier, *cit.*, pp. 329-30.

mente un buon uomo, un buon carattere, tutto natura, tutto verità" (lettera al marchese Albergati Capacelli, 15 febr. 1760).

Ma queste virtù modeste, private, di Goldoni e di Venezia, non possono più accordarsi con i nuovi tempi, il "Secolo terribile"⁸ in cui la ragione non sarà più in sintonia con il ragionevole, e la *Liberté*, coniugandosi con l'*Egalité*, "Quest'idea chimerica (che) disordinando le teste, (...) distrusse la nobiltà, (...) distrusse la monarchia, e vi sostituì una democrazia regale, cioè un governo senza nome"⁹, non si accompagnerà alla Pace, ma sarà imposta con le armi e con il Terrore.

Perfino il grande Voltaire, in questo rivolgimento della storia, sembra cambiare di campo: modello di filosofia naturale, e quindi di verità e di virtù, per Carlo Goldoni, viene intruppato da Carlo Gozzi con i "perniziosi signori Elvetio e Russò", "empi maestri" che osarono "fanatismo chiamar" la religione, fondamento della vera "virtù" (*L'augellino belverde*, I, 10).

E' evidente che la pratica filosofia di Pantalone, il buon senso -o il senso comune- del "tuti semo filosofi" (*Il padre di famiglia*, ed. Bettinelli, III, 2), non può contrapporsi a questa nuova filosofia che parla, anche a non volerne affrontare i contenuti, un linguaggio diverso.

Così Pantalone, la Maschera che dovrebbe rappresentare il "buon popolo", la Maschera che ^{nel teatro di} Goldoni aveva scelto per sé -e per il mercante- la virtù somma della prudenza -"recordete che tutti i estremi i diventa viziosi" (*L'eredità fortunata*, ed. Bettinelli, I, 2)- e che pretendeva, in cambio della sua prudenza, la virtù speculare della "rassegnation" per donne e figli (*L'uomo prudente*, I, 12; *La figlia obbediente*, III, 4), ora che è venuto il tempo degli "estremi", viene esiliato da Gozzi lontano da Venezia, nei Regni immaginari delle Fiabe e delle Corti "tragicomi-

8. Marco Foscarini, doge dal 1762 al 1763; in S. Romanin, *cit.*, T.VIII, I.XVII, cap. 8, p. 502.

9. Antonio Capello, 1788; in S. Romanin, *cit.*, T.IX, I.XIX, cap. 1, pp. 154 e segg.

che" di Spagna.

Qui, perduto il suo lavoro di mercante, e divenuto uno stipendiato -meglio, un pensionato- con la carica di ministro -un ministro senza portafoglio-, a Pantalone, quasi per contrappasso, resta la virtù che predicava a chi, per sesso o per età, non aveva ritenuto degno della pienezza del diritto: tocca a lui, ora, "rassegnazion", sempre, anche nelle "miserie" (*I pitocchi fortunati*, II,2).

E', in fondo, lo stesso linguaggio dell'ultimo, "lagrimoso" Doge: "Nu semo rassegnadi alle divine disposizioni"¹⁰.

Come Venezia, Pantalone è fuori dal gioco: 'promosso', da mercante, ministro -*promoveatur ut amoveatur*-, da protagonista nella sua città, diventa, nei regni gozziani, *spettatore* di avvenimenti che gli si presentano come *arcani*, un vocabolo che percorre tutta la sua parte nelle Fiabe, quasi a sintesi della trama per lui incomprendibile; arcani di fronte ai quali per il buon suddito e il buon credente non resta che obbedire: "questi xe de quei arcani, che no so intender. Vado a servir vostra Maestà" (*La Zobeide*, II,4); "flagello d'arcano, de Providenza" (*I pitocchi fortunati*, I,6), "arcani in tel stomego" (*I due fratelli nimici*, II,3), "arcani del Cielo" celati in "strapazzi" e "pugni in tele coste" (*La punizione nel precipizio*, II.3): disgrazie forse troppo modeste per essere testimonianza degli "arcani del Cielo": le carneficine della guerra, per le quali, secondo Voltaire, Principi e Ministri sono a buon diritto chiamati "immagini viventi della Divinità" (*Dizionario filosofico*), sono certo un termine di paragone più proporzionato; ma il buon veneziano sa accontentarsi: bastano i pugni al suo animo di credente.

Della 'impotenza' di Pantalone -in Gozzi Pantalone è un vero vecchio che ha perso perfino il ricordo dei suoi trascorsi 'giovanili' di Maschera: "sto povero vecchio infermo, inutile" (*Il corvo*, III,4)- è spia il suo linguaggio; privato di limiti reali

10. S. Romanin, *cit.*, T.X, 1.XXI, cap.4, pp.140-177).

con cui confrontarsi, diventa un linguaggio manieristico che tende a proliferare per partenogenesi, arricchendosi di modi gergali e proverbiali, le scorze di quel linguaggio fatto di "cose" e non "parole" che era stato di Goldoni e del mercante (lettera a Francesco Grisellini, gennaio 1766).

Un esempio:

"El ga voltà tanto de taolazzo; l'è passà in tei so appartamenti, no ha valso un bezzo i pianti, un bagattin la sofferenza, una scorza de caraguol, i stratagemmi amorosi; nol ghe se andà più per i versi" (*Le due notti affannose*, I,3).

A prima vista la ricerca dei vocaboli di gergo potrebbe anche dare l'impressione di un certo realismo, ma non c'è realismo che non si paragoni con una realtà; spostato nei Regni delle Fiabe e delle Tragicommedie, il linguaggio di Pantalone si riduce a un repertorio di *generici* teatrali: il linguaggio di una Maschera impotente cui non resta che piangersi addosso: "Assistilo vu, che mi son tanto flosso che no son bon da altro che da pianzer" (*La donna serpente*, II,3).

Del "Veneto pietoso, il vecchio Pantalone" (*L'augellino belverde*, I,7) e del suo linguaggio ricco di vezzeggiativi che predispongono alla commozione, si sbriga Tartaglia in una secca, feroce battuta: "Via, veneziano cialtrone, sbrigati. Che diavolo vai dicendo braghessette, cosse belle? non è tempo di pantalonate ora" (*Il mostro turchino*, III,4): una condanna che, ricordando la nazionalità di Pantalone, sembra coinvolgere l'intera città.

Proprio Pantalone che, rappresentando l'antica Venezia, avrebbe dovuto essere la Maschera portavoce di Gozzi, occupa di fatto, nel suo Teatro, l'ultimo posto: "un filosofo PiXronian marzo", arretrato perfino rispetto al Truffaldino "macchiavellico" (*L'augellino belverde*, Prefazione).

Certo, la modesta neutralità politica di Venezia, la sua *arrendevolezza*, può essere vista anche come fondamento di una *disponibilità* che si traduce in ricchezza di mercato: i Tiepolo, i Canaletto, i Guardi, i Longhi possono rispondere alle richieste

di ogni committente -Londra, Vienna, Parigi, Madrid...-, per ogni gusto ed ogni dimensione: per le moderne camere 'borghesi' e per le "coperte piazze" di "queste gran macchine di palazzi" (Jacopo Martello, *Il vero parigino italiano*); e così il Teatro -in versi, in prosa, in musica, in italiano ed in dialetto- può accontentare ogni spettatore, dalla tragedia al melodramma, ai balletti, dalla commedia dell'arte alla commedia di carattere, di modello francese, inglese, spagnolo... Ma ora, nei confronti della cultura veneziana, che pur sperimentando, secondo una secolare tradizione, come in una specie di grande mercato, tanti diversi e perfino contrastanti cammini, aveva tuttavia una sua riconoscibile identità, l'approssimarsi dell'illuminismo e della rivoluzione agisce come un cuneo, divaricando al massimo forme che divengono ormai incompatibili l'una con l'altra; una discorde molteplicità che è certo ricchezza, ma che è pure sintomo dell'affermarsi di forze centrifughe, della crisi dello 'stato' di Venezia. "El lenguazo de la zente", il veneziano di Carlo Goldoni, aveva avuto la stessa dignità dell'italiano e del francese; ora, nel Teatro di Carlo Gozzi, il dialetto di Pantalone è assolutamente estraneo alla lingua di Tartaglia, e non decade nel provincialismo proprio perché è crudelmente sbeffeggiato; altrimenti le "braghessette", le "cosse belle" apparterrebbero già al dialetto del teatro ottocentesco.

Forse è un qualche segno della fine di Venezia che le ultime grandi Maschere che vi compaiono non siano veneziane: i Pulcinella di Gian Domenico Tiepolo e i Tartaglia di Carlo Gozzi, dei *prestiti* provenienti da un luogo lontano, straniero¹¹.

Tartaglia a Napoli era una Maschera di professione notaio: una Maschera che poteva dunque, a Venezia, avere all'incirca la posizione del Dottore. Ma i tempi sono cambiati; ancora in Goldoni il Dottore bolognese poteva essere una macchietta che viveva del suo

11. Cfr. A. Momo, *La carriera delle Maschere...*, pp. 329-330, Venezia, 1992.

colore di *foresto*, in una città capitale che avvertiva comicamente un dialetto diverso dal suo; ora, delle sue origini napoletane, nel Tartaglia di Gozzi, resta appena qualche cenno: "Vesuvio" contro "Canaregio" (*La malia della voce*, IV,3); ma i suoi scontri con i veneziani sono piuttosto sul piano dell'esperienza filosofica che su quello del linguaggio e del campanilismo. «Pantalone (nella *Zobeide*, IV,5): "...che spera, che nella sua patria non vi sieno tali negromanti. *Tartaglia*: Che fa bene a sperare, e che lo spera anch'egli; ma che c'è un proverbio il quale dice, che a pensar male s'indovina spesso".] Non è più il veneziano Pantalone l'intermediario fra Teatro e Mondo; l'*apolide* Tartaglia che parla l'astratta -straniata- lingua letteraria, è ora l'unico possibile interlocutore tra le vecchie Maschere e i Principi e i Filosofi delle Fiabe. Proprio perché gli si oppone nettamente, il Teatro di Gozzi non può nascere che *all'ombra dell'illuminismo*: per combattere le nuove idee, è condotto ad appropriarsi della stessa struttura mentale dei suoi avversari: il teatro epico e didascalico delle Fiabe è, da questo punto di vista, il più affine, in Italia, ai *contes philosophiques* dei nuovi filosofi: un teatro filosofico proprio nel momento in cui -e perché- rivendica la sua "indispensabile incultura" di "recinti di divertimento e passatempo" (*Ragionamento ingenuo e Appendice al Ragionamento ingenuo*).

Anche se è un personaggio negativo -o forse, proprio per questo-, Tartaglia è, di questo Teatro, la creazione più esemplare e poetica. Il suo linguaggio preciso fino all'astrazione è all'unisono con la struttura straniata dei drammi gozziani: un linguaggio che non è, né impressivo come quello della commedia dell'arte, né espressivo come quello del realismo goldoniano, che hanno bisogno, l'uno e l'altro, del *colore* -dell'*effetto* o della *vita*-: un linguaggio teatrale proprio perché consapevolmente adotta una sintassi che non ha il ritmo del parlato, ma quello dello scritto; e che può raggiungere una distaccata, dichiarata grandezza, facendo perno, con originalissima soluzione, sulla struttura in-

tellettuale della *langue* piuttosto che sulla poetica *parole*. Ecco come nel *Mostro turchino* (II,1) è redatta, a modo di inventario notarile, la desolazione di Nanquino:

"Ho veduta la nota dei passeggeri ammazzati questa mattina dalle dodici ore alle tredici e mezza dal Cavalier della Torre, Maestà. Sono cento e venticinque, sessant'otto birbanti, ventidue villani che fan novanta, quindici medici, cinque avvocati, che fan cento e dieci; quattordici poeti, che fan cento e ventiquattro, e, quel ch'è peggio di tutto, un Commediante onorato, ch'io non finirò mai di piangere (*piange*).

Anche il pianto -sincero, entro certi limiti- ha un effetto teatrale di straniamento, perché Tartaglia non è mai preda del sentimento, non è mai *uno*: "Sono passato per piazza, ho veduto que' due infelici impiccati, voleva piangere, ma ricordandomi, che m'hanno fatto guadagnare 50 zecchini gli ho salutati" (*La donna innamorata da vero*, II,7); Brecht: "La sincera amicizia è tale, in realtà, solo quando è limitata"¹².

Non c'è nulla di volgare in Tartaglia quando afferma: "Io sarò fedelissimo a tener da chi vince" (*Il moro di corpo bianco*, IV,16): è la filosofia di chi si definisce non "poetico", ma "storico" (*Le due notti affannose*, III,4): il suo cielo non è abitato dagli Dei, né popolato dalle stelle degli innamorati, ma definito dal giro degli astri e dei pianeti: "Espero s'è alzata venti cubiti. Il carro è in tanta malora. Il corno è perpendicolare; dunque le ott'ore sono sull'orlo" (IV,13); Beckett, in *Finale di partita*: "Quel giorno, ricordo, faceva un tempo incredibilmente asciutto, l'igrometro segnava zero...".

Gozzi, nella creazione di Tartaglia, è un vero poeta, e Tartaglia è un vero personaggio che può addirittura imporre al suo autore associazioni che possono ricordare l'odiato Voltaire: "Ti parlo per ordine del Gran Capitano D.Gonzalo di Cordova, per grazia del Cielo, e per disgrazia nostra Vice Re di Napoli" (*La don-*

12. B.Brecht, *Osservazioni su "L'opera da tre soldi"*, in *Teatro-I*, Torino, 1951, p.279.

na innamorata da vero,II,14).

Non meraviglia che proprio a Tartaglia, e non ad uno dei suoi eroi positivi, Gozzi abbia affidato la difesa della sua poetica contro il riduttivo concetto di "natura" del "letterato asino" Brighella: "Credimi, che il mirabile e l'eroismo sarà sempre l'arma più forte per la natura umana" (*I due fratelli nemici*,II,1).

Non sarà certo l'ampollosa, timorato filosofo Calmon - "...E' l'uomo parte/ del sommo Giove...(L'augellino belverde,I,10)- che potrà opporsi, con qualche speranza di efficacia, ai *nouveaux philisophes*; solo il linguaggio di Tartaglia -non più "cose", ma *idee* contrapposte a parole- potrebbe scardinare, dall'interno, il linguaggio di chi prenderà il posto del Doge nel governo della rinnovata repubblica di San Marco: "Cittadini. La libertà e l'eguaglianza, che saranno le basi del nuovo nostro governo..."¹³; eccetera...

Gozzi sbeffeggia il colorito dialetto di Pantalone per bocca di Tartaglia, che parla non solo in lingua, ma addirittura una lingua letteraria; una lingua che dovrebbe, secondo astratte regole, essere la negazione del linguaggio teatrale, e che è teatrale proprio perché astratta; neppure Giandomenico Tiepolo nei Pulcinella della sua casa di Zianigo cerca il folclore napoletano; all'opposto: questa Maschera diventa la sua "preeletta" proprio perché non ha colore; una Maschera sradicata dalla sua terra, una Maschera astratta: il significato dell'assenza. Il bianco costume e il nero volto delle larve ormai non nascondono e rivelano storie e cronache come nella città d'origine; la struttura di questi personaggi è la loro stessa realtà.

Per una città come Venezia il rifiuto del colore può significare la rinuncia alla sua storia; nella estranea epoca che incombe, i *documenti* della vita quotidiana, la Commedia di Goldoni, la

13. N.Corner *Presidente*, Bando del governo provvisorio, in S.Romanin, *cit.*, T.X, Democrazia, cap.I, p.210.

" coscienza del quotidiano"¹⁴ , perdono d'importanza; in confronto del Mediterraneo, del Baltico, dell'Oceano, "el Golfo Adriatico xe un fosso"¹⁵ . Non resta che fare testamento: l'*intimità* della pittura, il colore lasciato *a perpetua futura memoria* del "linguazo" di Venezia, custodito nelle piccole tele del vecchio Pietro Longhi, fratello d'elezione di Goldoni¹⁶ ; anche ai vecchi è concessa la poesia: la mano meno sicura, l'occhio meno acuto, sintetizzano l'essenza dei personaggi e delle cose; al di là della cronaca, gli ultimi capolavori sembrano annunciare, saltando il neoclassicismo e l'Accademia, piuttosto che la pittura veneziana dell'Ottocento, irrimediabilmente provinciale, la stagione dell'impressionismo francese, quando gli ignudi Eroi, fatto il loro tempo, torneranno ad abitare i musei, e nella vita quotidiana si riscoprirà il valore di una eterna storia universale.

Anche il Settecento veneziano aveva avuto bisogno di Eroi. Per combattere la sua battaglia controriformista Gozzi non poteva certo affidarsi alla modestia borghese; contro e accanto ai Filosofi non potevano stare che gli Eroi, e Gozzi li aveva trovati nella tradizione degli Amadori della Commedia dell'Arte, nei Principi esotici delle Fiabe, e soprattutto nell'invenzione della grande Maschera di Tartaglia, il Principe usurpatore del *Re cervo*, che non può agire -e morire- nei limiti delle scene realistiche, ma nel *Gran Teatro del Mondo*, nell'allegoria tragica delle macchine barocche. Ma proprio perché rappresentavano il loro tempo, gli Eroi di Gozzi non potevano essere consolatori; nonostante le apparenze, erano *veri*, non raccontavano *fiabe*.

Gli Eroi consolatori sono altri: quelli che Gian Battista Tiepolo affrescava sulle pareti e sui soffitti dei palazzi e delle

14. M.Baratto, *Tre saggi sul teatro*, Vicenza, 1964, p.199.

15. A.M.Barbaro, *Sopra lo sposalizio del Mare*, in M.Dazzi, *Il fiore della lirica veneziana*, Venezia, 1956, II, p.259.

16. "Longhi, tu che la mia Musa sorella/ chiami del tuo pannel che cerca il vero..." (C.Goldoni, *Tutte le opere*, Milano, 1955, vol.XIII, p.87).

ville veneziane, Eroi travestiti di un melodramma rococò che poteva dare a Venezia l'illusione di essere ancora "la plus triomphante ville du monde"¹⁷.

Ha un significato quasi esemplare che Giandomenico, figlio ed erede di Gian Battista, nella sua battaglia edipica di liberazione dal padre, abbia capito che è giunto il momento di *disimparare a dipingere*; rifiutando il padre, egli sembra rifiutare la pittura stessa, quella "mano ministra" che un tempo aveva saputo conoscere -nel significato di possedere- la realtà, oltre le astrazioni dell'intelletto -"maschio è 'l penel e femena la pena"¹⁸-; una mano che ormai potrebbe essere soltanto "ministra" di inganni smascherati.

Gli affreschi della casa di Zianigo¹⁹, che abbracciano una parabola di 39 anni, dal 1759 al 1797, diventano una specie di autobiografia di Giandomenico, un itinerario particolarmente significativo perché libero da mercato e committenti²⁰.

La prima pittura, nella maniera del padre, rappresenta il *Trionfo delle Arti*, o meglio della *Pittura e delle altre Arti*, sul soffitto del "portego", un soggetto d'obbligo, per la 'casa del pittore', nella sala di rappresentanza.

Due anni prima, nel 1757, Giandomenico era stato collaboratore del padre nella decorazione della villa Valmarana di Vicenza. Mentre Gian Battista affrescava la casa dominicale con le storie dell'*Iliade*, dell'*Eneide*, dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*, Giandomenico decorava la foresteria con Maschere, ciarlatani, fantasie gotiche, cineserie e scene di genere campe-

17. Ph.de Comynnes, *Mémoires*, 1489-98.

18. M.Boschini, *La Carta del Navigar Pitoresco...*, Venezia-Roma, 1966, pp.754,768.

19. Gli affreschi di Zianigo si trovano ora a Venezia, al Museo di Ca' Rezzonico.

20. Cfr. A.Momo, M.Muraro, *Zianigo: la casa del pittore come autobiografia di Giandomenico Tiepolo*, in I Tiepolo, virtuosismo e ironia, catalogo della mostra a cura di D.Succi, Milano, 1988.

stri.

Goethe, pur attribuendo tutte le pitture della Valmarana a Gian Battista, aveva distinto, in una sua lettera del 24 settembre 1786, due stili: "sublime" -quello evidentemente di Gian Battista- e "naturale" -quello di Giandomenico-. Sono categorie che si avvicinano ai due "mondi", possibile fonte di ispirazione per Gaspare Gozzi ("Gazzetta Veneta", 5 marzo 1760, n.IX)²¹ : "il mondo vivo" dei "fatti che abbiamo sotto gli occhi", e "il mondo morto" della letteratura che serba "le memorie dei tempi passati".

Scegliendo il "mondo vivo" e lo "stile naturale", Giandomenico rifiuta la storia come "opus oratorium" e lo "specchio lusinghiero" del Rococò²² . I corpi deformati dal lavoro delle *Tre contadine di spalle*, messe quasi in caricatura dai vestiti della domenica, possono apparire realistici e quasi una denuncia sociale; ma il contadino di Giandomenico, come quello di Gaspare Gozzi, rimane "fuori del tempo: non è più arcadico, ma è ancora letterario"²³ ; come conferma la vicinanza di questi soggetti con le decorazioni di genere ed esotiche delle stanze vicine: siamo nel campo del 'caratteristico', in quella categoria degli 'anti-eroi' nella quale i contadini possono accompagnarsi a ebrei, miserabili, avventurieri, prostitute, spie, biscazzieri, musicisti, saltimbanchi...²⁴ . In foresteria, dunque, ma sempre in villa. La strada di Giandomenico non è quella del realismo, a meno che non si intenda come generica contrapposizione alla retorica celebrativa.

Nel 1791, trentadue anni dopo aver dipinto il *Trionfo della*

21. Gozzi e Goethe sono citati da A.Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, 1971.

22. A.Mariuz, *cit.*, p.84.

23. Cfr., a proposito di G.Gozzi: M.Berengo, *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, 1962, p.XXXIX.

24. L'elenco, ~~X~~ di Shaftesbury, è citato da J.Bialostochi, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, voce "Carattere", Venezia-Roma, III, 1958, pp.118-19.

Pittura, sulle pareti dello stesso portego, Giandomenico affresca le sue opere più celebri: *La passeggiata* e *Il mondo novo*, firmato per esteso dal pittore.

La conquistata autonomia dal padre, insieme liberazione dal Rococò e, in senso più lato, da quella stessa *Pittura* che aveva celebrato sul soffitto, non è diminuita, ma confermata proprio dove Giandomenico appare più fedele a Gian Battista.

Nel *Mondo novo* il personaggio in mantello rosso si rifà esattamente al disegno di Gian Battista della collezione Paul Walraf, a Ca' Rezzonico. Ma 'usando' i disegni del padre, Giandomenico non solo annulla ogni trasparenza luminosa, ma con il suo colore gessoso addirittura appiattisce sulla parete, senza inganni, lo spessore del volume, con un effetto vagamente cubista: si vedano la stupenda contadina di spalle e il 'picassiano' ragazzo con camiciotto celeste; se Gian Battista 'sfondava' le pareti con la sua prospettiva celeste, Giandomenico sembra rinunciare alla illusorietà su cui si fondava, fin da Leonardo, la tradizionale superiorità della *Pittura*.

Il mondo novo è, dal punto di vista pittorico, la massima affermazione di Giandomenico; il suo dipinto più significativo è *La passeggiata*. Forse non è una 'grande' *pittura*, ma è certo un' 'alta' opera d'arte.

I tre personaggi di spalle -ed anche questa è una rinuncia alla *Pittura*, se si pensa che il volto umano era il soggetto più nobile nella gerarchia dell'Arte-, questi 'cittadini' di un mondo che verrà, sono diventati l'indimenticabile simbolo della fine di Venezia: non sono possibili le fughe concesse nel Teatro di Gian Battista, il cielo non è più illusione di spazi, è soltanto un colore, non è più uno sfondo, ma un 'fondale'.

Anche se con questa *pittura* non avrebbe potuto ottenere l'approvazione dei "Professori intendenti" Winckelmann e Mengs, Giandomenico di fatto segue il fondamentale precetto di Winckelmann: "Il pennello maneggiato dall'artista deve essere intinto nell'intelletto"²⁵. *La passeggiata* è una *pittura* intellettuale,

purché si tenga presente che nel pittore veneziano l'"intelletto" non è l'assunto di un programma, ma si è venuto a mano a mano scoprendo nella concretezza della pratica, in quel "campo di empiricità" dentro i cui confini possono essere, a loro modo, intellettuali gli artisti, e i filosofi, veneziani.

Dagli uomini ritratti di spalle, senza volto, Giandomenico arriva alle Maschere senza colore; i Pulcinella, così, diventano i protagonisti del suo Teatro di dichiarate 'apparenze'.

Quello che è probabilmente l'ultimo lavoro di Giandomenico, i *Divertimenti per li ragazzi. Carte n.°104*, racconta la vita di Pulcinella dalla nascita alla morte. In una di queste incisioni Pulcinella dipinge, per un pubblico di Pulcinella, *Il sacrificio di Ifigenia*, un'opera di Gian Battista nella villa Corner a Merlengo: un'esplicita parodia dello "stile sublime" del padre. E tutta una serie di Pulcinella ritroviamo nella sua casa di Zianigo, fra le date 1793-1797. Mariuz ne sottolinea la suggestione inquietante: il 1793 è l'anno in cui David pronuncia alla Costituente francese il discorso che celebra l'arte come maestra di Libertà e Virtù civile, ed è l'anno nel quale Goya comincia ad incidere i suoi *Caprichos*; il 1797 è l'anno del trattato di Campoformido.

Sempre a Zianigo, sul soffitto di una stanza della sua casa, Giandomenico affresca l' *Altalena dei Pulcinella*, un soggetto letterario, settecentesco, che il pittore aveva già dipinto, in un'altra stanza, nell'anno 1771, con i Satiri, divinità mitologiche, ma di secondo rango, al posto dei Pulcinella.

Nei *Pulcinella che gozzovigliano* ritorna, degradato, il ricordo del mondo paterno, che un tempo era stato anche il suo: nel Pulcinella riverso è evidente la citazione della *Morte di Giacinto* della collezione Thyssen a Lugano.

L'affresco con i *Pulcinella e saltimbanchi* potrebbe essere -ed è- una scena di genere; ma la presenza fra il pubblico del

25. Cfr. A.Mariuz, *cit.*, p.9.

Pulcinella col figlio in braccio sembra annunciare l'arrivo dei *mutanti*: non sono più, queste, le allegre Maschere della Commedia dell'Arte e del Carnevale.

L'ultimo affresco di Zianigo, datato 1797, rappresenta *Pulcinella innamorato*. Il soggetto è lascivo, ma privo di grazia — è una qualità, non un difetto estetico—. La mano di Pulcinella, che si posa pesantemente sul seno della donna, è una mano che, per così dire, dichiara la sua natura di pittura murale. E in tal modo il movimento, pure accentuato, sembra fissato per sempre, ormai privo di vita.

Come sopra-porte di una stanza di Zianigo Giandomenico dipinge ancora dei Pulcinella. Sono affreschi monocromi, una tecnica, prediletta da Giandomenico, che riduce il colore a chiaroscuro ed accentua l'effetto di pittura muraria, quasi bassorilievo. In uno sono rappresentati dei *Pulcinella che scacciano una contadinella*; in un altro, dei *Pulcinella sotto l'ombrello con una contadina*. Sono figure di spalle, che vanno via, e l'ombrello pare alludere alla stagione autunnale. I Pulcinella si accompagnano alle contadine della villa Valmarana come personaggi 'di casa'.

Nella *Passeggiata sotto la pioggia*, un disegno del Museum of Art di Cleveland, i Pulcinella non sono quasi distinguibili dai personaggi, che si allontanano con loro sotto l'ombrello, in costumi che annunciano già quelli borghesi dell'Ottocento: i Pulcinella sono, appunto, diventati borghesi, il loro costume senza colore è il gusto neutro dei borghesi che vogliono passare inosservati: "uno, centomila e nessuno", "vestiti che ballano", immagini non più di uno 'stato', ma della stessa condizione umana: apparenza, vanità, assenza.

Così finisce, a Venezia, la commedia delle Maschere, *all'ombra dell'Illuminismo* che aveva costretto il 'Teatro' a 'scoprire le carte'.

Dalla stessa 'zona d'ombra', combattendo contro i 'lumi', Carlo Gozzi aveva voluto ridar fiato alla Commedia dell'Arte; ma, costrette dai nemici, le sue Maschere avevano dovuto mutarsi in

letterati, filosofi ed eroi: il "Bironian marzo" Pantalone; l'autore di "drammi flebili" Brighella; il "macchiavellista" Arlecchino; il ministro e principe Tartaglia. E come le sue Maschere, Gozzi aveva dovuto indossare le vesti dell'odiata moda ed era divenuto, dal punto di vista formale, il maggior scrittore illuminista di Venezia.

Certo, il vecchio Teatro e la vecchia Venezia non morirono di colpo: in una descrizione di Venezia visitata durante il suo viaggio in Italia, Goethe sembra riecheggiare una celebre pagina di Goldoni.

Goldoni:

"Che bel piacere in tempo di notte trovare le strade illuminate, e le botteghe aperte, e un'affluenza di popolo come di giorno, e un'abbondanza di viveri dappertutto, sino a dopo la mezza notte, come trovasi in altre Città la mattina al mercato! Che allegria, che vivacità, in quel minuto Popolo! Cantano i Venditori spacciando le merci o le frutta loro; cantano i Garzoni ritornando dalle botteghe alle loro case; cantano i Gondolieri, aspettando i Padroni: cantasi per terra e per acqua, e cantasi non per vanità, ma per gioia." (Prefazione al t.XIII dell'edizione Pasquali).

Goethe:

"Per l'intero giorno, sulle piazze e sulla rive, nelle gondole e nel palazzo, compratori e venditori, mendicanti, barcajoli, comari, avvocati e loro avversari, ognuno non fa che muoversi, trafficare, armeggiare; parlano e spergiurano, gridano e offrono merci, cantano e suonano, imprecano e fanno chiasso, e la sera vanno a teatro e ascoltano la loro vita del giorno, artificialmente ricostruita, riprodotta in veste più seducente, arricchita di invenzioni, straniata dal vero per mezzo della maschere, simile al vero negli usi e nei costumi; e ne godono infantilmente, gridano di rimando, applaudono e schiamazzano. Dal giorno alla notte, anzi da una mezzanotte all'altra, è sempre lo stesso." (I-

talienische Reise, 1816-29)²⁶ .

Goethe, sedotto dalla vivacità del popolo veneziano, si era forse fermato all'apparenza. Probabilmente era andato più a fondo -o più in là- proprio Voltaire, il vecchio amico di Goldoni, quando, nel *Candido* (cap. XXVI), aveva descritto, in veste di turisti, i *quondam* grandi della Terra convenuti a Venezia per passarvi il Carnevale: un fu "gran Sultano" dei Turchi, un già "Imperatore di tutte le Russie", un deposto "Re d'Inghilterra", due "Re dei Polacchi" spogliati dei loro regni, "quattro Altezze Serenissime" senza più Stati: contro-figure dei Potenti, scambiati essi stessi per una qualche mascherata di carnevale, in una città che sembra quella dei Pulcinella di Giandomenico Tiepolo. Ancora Voltaire nella *Principessa di Babilonia* (cap. IV):

"Approdò ad una città che non assomigliava in niente a quelle viste fino ad allora. Il mare formava le strade, le case erano costruite sull'acqua. Le poche piazze che adornavano quella città erano popolate da uomini e donne dal doppio viso: quello dato dalla natura, e un volto di cartone che vi applicavano sopra, in modo che il popolo sembrava composto di spettri".

ARNALDO MOMO

26. *Viaggio in Italia*, Milano, 1985, p. 83.

ELENCO AUTORI CITATI

M.Baratto
A.M.Barbaro
S.Beckett
Bialostochi
M.Boschini
B.Brecht
A.Capello
G.M.Chénier
Ph. de Comynes
L.Donà
F.Fido
M.Foscarini
Goethe
C.Goldoni
C.Gozzi
G.Gozzi
L.Mariti
A.Mariuz
F.Mastropasqua
A.Momo
F.Monnier
M.Muraro
S.Romanin
Shaftesbury
Voltaire
Winckelmann

(A. MOMO)