



TEATRO 7
DI VENEZIA

Arnaldo Momo

CARLO GOZZI
TEATRO FILOSOFICO E META-TEATRO

Relazione al Convegno su Carlo Gozzi
(Venezia, 10 novembre 1995)

(RL1)

CARLO GOZZI: TEATRO FILOSOFICO E META-TEATRO

Si potrebbe cominciare dalla Città. Nei tempi di Goldoni Venezia, non più grande potenza e costretta ad una inerte neutralità, poteva ancora illudersi che il suo quieto vivere fosse in accordo con il Tempo; accantonata la politica con i suoi 'idola tribus', il 'privato' -Pantalone, indifferente alla guerra fra "China e il Can de' Tartari", sa soltanto che a sua figlia la china "no ghe passa"- diventava misura di Natura e Ragione, sicché, nell'incerto spazio tra scelta e rinuncia, l'Europa, nelle vesti di Voltaire, l'"Uomo del secolo" (dedica della *Pamela maritata*), poteva incoronare Goldoni, il poeta di questa Venezia, come "l'enfant de la nature" (lettera di Voltaire all'Albergati, 5 sett. 1760).

Ma nei tempi di Gozzi già si preavverte l'avvicinarsi della fine degli equivoci, della resa dei conti: la Ragione non sarà più circoscritta entro i confini del ragionevole, e la 'Liberté', coniugandosi con l' 'Egalité', non si accompagnerà alla Pace, ma vorrà imporsi con la guerra, una guerra 'civile' fra incompatibili principi, ben più decisiva delle guerre fra principi, che, poco più poco meno, la pensavano allo stesso modo: "tutte le nazioni d'Europa guerreggiano ad una maniera" (*La guerra*, sc.ult.).

Girando per calli e campielli di Venezia col suo "toccalapis" come il Brighella dei *Due fratelli nimici*, Goldoni scopriva un "Mondo" "più teatrabile del teatro"¹, e veniva così costruendo, con la sua Riforma, una "originale 'Drammaturgia di Venezia'"²

Ma dov'era, a Venezia, il "Mondo" che avrebbe potuto rappresentare Gozzi, ed essere da lui rappresentato?

Nel salone di palazzo Labia, famiglia di origine spagnola e di nobiltà veneziana comprata -si notino i 'foresti' nomi di salone al posto del 'portego' e di palazzo al posto di 'ca'- Gian Battista Tiepolo aveva dipinto sulle due pareti maggiori l'*Imbarco di Cleopatra* e il *Banchetto di Cleopatra e Antonio*; i nobili in festa, trovandosi fra i due contrapposti affreschi, potevano avere l'impressione di fare ancora parte di quel mondo di eroi; ma si trattava appunto di eroi credibili solo 'per committenza'.

Con questi 'eroi' a disposizione, diventava impossibile per Gozzi mettere in scena un teatro drammatico "assoluto", strutturato dai "rapporti intersoggettivi" fra i personaggi e che abbia perciò come solo "mezzo espressivo (...) il dialogo"³: l' autore, con audacia donchisciottesca⁴, doveva entrare direttamente

1. M.Baratto, *Tre saggi sul teatro*, Vicenza, Neri Poza, 1964, p.170.

2. M.Baratto, *La letteratura teatrale del Settecento in Italiae*, p.26.

3. P.Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, pp.9-10.

4. Queste suggestioni donchisciottesche in Gozzi mi sono state

in campo; lo scontro, vista la debolezza delle 'truppe', diveniva filosofico.

Goldoni aveva potuto ritrovare in Venezia il suo "mondo", e aveva compiuto la sua 'riforma' mettendolo in scena nella forma oggettiva del teatro drammatico; Gozzi -per disperazione?- è costretto a fare la sua 'contro-riforma' in prima persona, ricuperando la forma del teatro epico; in accordo, del resto, col temperamento di uomo-contro, e per di più reazionario, che aveva fatto i suoi primi esperimenti nella letteratura satirico-parodica⁵; e la satira è sostanzialmente un genere lirico, visto che l' 'altro' si riduce a bersaglio di chi ha la parola.

La scelta della Favola comporta, esplicito o sottinteso, un narratore. Questa funzione, in vari modi, è spesso affidata da Gozzi alle Machere, preferibilmente in coppia per sfruttare la forma teatrale del dialogo: Pantalone con Brighella "poeta ed indovino" nell'*Augellino belverde*; Brighella con Tartaglia in *Zeimre de' Geni*; Brighella con Truffaldino nella *Donna serpente...* Altre volte, in modo più esplicito, la parte del narratore o commentatore è affidata a personaggi estranei all'azione: il *Ragazzo nunzio all'auditorio* nell' *Amore delle tre melarance*, il cantastorie Cigolotti nel *Re cervo*, lo stesso Cigolotti e Cappello nell' *Augellino belverde*.

Dietro la figura del Cigolotti, come propone Beniscelli, può trasparire quella di don Chisciotte, e così, dietro don Chisciotte, il volto di Gozzi; ma Gozzi stesso sacrifica questa somiglianza quando avverte che Cigolotti e Cappello, se la recita fosse fatta fuori di Venezia, "si possono cambiare a piacere con altre caricature conosciute, da imitarsi": l'importante è che il pubblico, con questi riferimenti ad una cronaca spicciola -e a cronaca spicciola si è ormai ridotta Venezia per Gozzi- colga, nello straniante confronto con la Favola, l'irrealtà della rappresentazione, la prima 'allegoria morale' del teatro di Gozzi.

Come per Brecht, il pubblico deve essere consapevole che quanto si svolge in scena è finzione -e come per Brecht, anche per Gozzi gli attori devono usare l'effetto straniamento, il che del resto era nelle corde degli italiani-, ma mentre per Brecht questa consapevolezza deve poi consentire un più attivo ritorno nel 'Mondo', l'insegnamento del Teatro di Gozzi è la fascinazione della scena, il non-ritorno. Il "teatro gastronomico" -"Gl'Italiani nel maggior numero godono l'opere sceniche, che loro vanno a genio, come godono un pranzo di cibi e di vini"⁶

suggerite dall'intervento di Alberto Beniscelli, *Carlo Gozzi e la letteratura romanzesca*, nel Convegno *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, organizzato dal Centro tedesco di studi veneziani, dal Centro interuniversitario di studi veneti, e dall'Istituto internazionale per la ricerca teatrale. Venezia 11-12 ott. 1995.

5. Si veda Beniscelli, *ivi*.

6. *Processo a difesa...* in *Opere edite ed inedite del co.C.G.*, Venezia, 1801-1803, t. XIII, p.158.

non è in opposizione ad un teatro filosofico, è il teatro filosofico di Gozzi, l'idea della non-idea, la non-scienza⁷ dell'Italia-Venezia "chiusa dal talismano dell'ignoranza"⁸ contro le "novità perniziose" venute dall'estero⁹.

L'"indispensabile incultura" del teatro¹⁰, le "Favole d'argomento puerile"¹¹, il "ridicolo materiale"¹², e l' *eloquentia corporis* della Commedia dell'Arte, la "forza dell'apparecchio"¹³ del teatro barocco, e le "stravaganze teatrali"¹⁴ tengono rinchiuso lo spettatore in quei "recinti di divertimento"¹⁵, che sono i teatri. Il "divertimento" non 'diverge' il pubblico dalla 'fissazione' sulle idee preconcepite, come in Brecht, né il meraviglioso intende "costruire infiniti punti di fuga, incessanti sovrapposizioni di realtà ed apparenze" come nel teatro barocco¹⁶, Gozzi esclude ogni confronto con la realtà terrena, non ne mostra né gli inganni politici (Brecht), né l'inconsistenza delle nostre apparenze (Calderon): è, all'opposto, "allegoria filosofica dell'immobilità"¹⁷. Gozzi non è un teologo, è -ed in questo è perfettamente all'unisono col secolo dei lumi- un filosofo: i suoi interessi riguardano soltanto la società degli uomini, che vuole fissata nella "subordinazione" della gerarchia sociale, riflesso del "bell'ordine del cielo"¹⁸; Dio, "punitore invisibi-

7. Cfr. R.Tessari, *Il testo e l'essenza*, in AA.VV., *La "Donna serpente" di C.G.*, Genova, 1979.

8. (Appendice al *Ragionamento ingenuo*, in *Opere teatro e polemiche teatrali*, a cura di G.Petronio, Milano, 1962, p.1135.

9. Marco Foscarini, 1761. Cfr. G.Petronio, *Introduzione a Opere teatro...*, cit., p.20.

10. *Ragionamento ingenuo...* in *Opere teatro...*, cit., p.1087.

11. *L'amore delle tre melarance*, Prologo.

12. *Ragionamento ingenuo*, cit., p.1038.

13. *Memorie inutili*, Bari, Laterza, 1910, I, p.247.

14. *Ragionamento ingenuo...*, cit., pp.1036, 1052.

15. *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., pp.1097, 1102, 1103, 1129, e in altre opere.

16. A.Beniscelli, *La funzione del fiabesco*, Casale Monferrato, Marietti, p.57.

17. A.Momo, *La carriera delle maschere*, Venezia, Marsilio, 1992, p.241.

18. *Ragionamento ingenuo*, cit., pp.1036, 1049, 1054-1055, 1057.

le"¹⁹ , ne è l'eterno custode; nel frattempo, spetta a re e giudici il compito di mantenere in terra la "calma" che "la speranza, miglior maestra e filosofa", suggerisce di "tenere in bilancia" con "due cose": "la Religione e il Patibolo" -tutti e due con la maiuscola-²⁰ . La "sperienza" che, secondo la tradizione maestra della società, filosofia, politica, arte di Venezia, aveva guidato Goldoni a scoprire la 'realtà', rivela a Gozzi la 'verità': il suo teatro non rappresenta il Mondo, ma la sua 'legge'; parafrasando Goldoni -"cose" e non "parole"-, per Gozzi si potrebbe dire: *idee e non parole*²¹ .

Lo straniamento -un atto dell'intelletto- è l'essenza, così, dello stile di Gozzi; uno straniamento che nasce dall'antinomia celata nell'apparente 'semplicità' delle Fiabe. Lo straniamento si rivela in tutti i gradi della struttura: nella favola, insieme ingenua e filosofica; nei personaggi, alti e bassi, che si escludono a vicenda, senza mediazioni; nel linguaggio che, lirico o plebeo, non è mai "lenguazo de la zente", è un 'significante' piuttosto che un significato; fino a diventare, con Tartaglia, una Maschera apolide, 'langue' letteraria.

Ecco come, con stile notarile, parodia dei nunzi di sventura nella tragedie classiche, Tartaglia descrive la desolazione di Nanquino nel *Mostro turchino* (II,1): "Ho veduta la nota dei passeggeri ammazzati questa mattina dalle dodici ore alle tredici e mezzo 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, questo ch'è peggio di tutto, un Commediante onorato, ch'io non finirò mai di piangere (*piange*)". Tartaglia raggiunge una distaccata grandezza che può ricordare il miglior Voltaire; con la differenza che i personaggi di Voltaire misurano il mondo con il metro della loro filosofia borghese, restando sul piano della 'Commedia'; i personaggi di Gozzi, misurandosi con gli eroi, possono entrare nella 'Tragedia'.

Tutto, ad ogni modo, diventa teatro: il "divertimento", programmato filosoficamente negli appositi "ricinti", si muta in libero gioco, seguendo il "genio" del Teatro; in questa metamorfosi consiste la grandezza di Gozzi, creatore di un teatro complementare a quello di Goldoni, anti-realistico e spettacolare, dove l'invenzione si sostituisce alla ragione, sia pure secondo un disegno morale e politico fondamentalmente razionale²² .

Nella citata battuta di Tartaglia l'ultima frase è una spia

19. *Ragionamento ingenuo*, cit., pp.1052, 1054.

20. *Ululati apologetici...*, in *Opere*, Venezia, Colombani, 1772, t.VI, p.24.

21. A.Momo, *La carriera delle maschere*, cit., p.239.

22. P.Bosisio, Introduzione a C.Gozzi, *Fiabe teatrali*, Roma, Bulzoni, 1984, p.51.

della trasformazione del dramma in meta-dramma, in dichiarato Teatro: Tartaglia si professa sincero amico di un "Commediante onorato": è naturale che non il 'personaggio Tartaglia, ma sì l''attore' Tartaglia pianga, fra tutte le vittime di Nanquino, un suo collega.

Questo naturale passaggio dal teatro filosofico al meta-teatro si compie con il teatro spagnolesco di Gozzi.

Gozzi si era rivolto alle "profonde, e vaste miniere" del teatro spagnolo per "soccorrere" la Truppa Comica del Truffaldino Antonio Sacchi che si trovava in gravi difficoltà²³. Gozzi diventa così, sia pure a titolo gratuito, 'poeta' di compagnia: il teatro non è più il modo in cui si esprime la sua filosofia, è una "nuova stravaganza"²⁴ che ha la sua giustificazione in sé stessa ed ha come fine il successo: "Il vedere pieno il Teatro la prima sera ad una mia fantasia, fu sempre in me una compiacenza"²⁵.

Questa mutazione dal teatro filosofico al teatro senza aggettivi è contrassegnata dal passaggio del primato della *forma* -la fiaba- a quello dei *personaggi*, gli eroi. Anche per le sue Fiabe Gozzi aveva avuto bisogno di eroi, ma si trattava appunto di eroi, re, principi da favola, fin dall'assunto dichiaratamente incredibili; ora la Nazione Spagnuola può offrire eroi teatrabili non soltanto immaginari, ma reali, 'storici'. Lo conferma la più diretta partecipazione del pubblico: "mai Dramma flebile francese non vinse queste due rappresentazioni -*La caduta di Donna Elvira regina di Navarra* e *La punizione nel precipizio*- nel far piangere, e nel far ridere" (Prefazione); quasi a sottolineare questa commozione, lo stesso Gozzi propone di "intitolare Drammi flebili" due sue tragicommedie: *Il cavaliere amico* e la *Doride*²⁶.

"E vi prego a conoscere, che i miei dialoghi, e i miei soliloqui, hanno per legittimo padre il mio cuore"; si noti però che il "cuore" è per così dire 'isolato' nei "dialoghi e soliloqui", come 'ingrediente' del dramma, accanto alla "immaginazione" e alla "fantasia", da cui nasce la "pianta" dei "generi teatrali", e all'"arte", da cui nascono "l'apparecchio e la condotta"²⁷.

E' proprio questo isolamento della passione in alcuni momenti del dramma -il "far piangere" non si mescola col "far ridere"- che annulla la pericolosità 'filosofica' degli autentici "drammi

23. *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., t.V, p.72.

24. *Ragguagli, e riflessi superflui* in Gozzi, *Opere edite ed inedite*, Venezia, Zanardi, 1801-1803, t.VIII, p.103.

25. *Ibidem*.

26. *Prefazione al Cavaliere amico e alla Doride*, in *Opere edite ed inedite*, cit., p.113.

27. *La più lunga lettera...*, in *Opere edite ed inedite*, cit., t.XIV, p.25.

flebili", quelli che "lordano le morigerate scene dell'Adria col turpe aspetto de' scellerati famigliari seri argomenti" e, "colla commozione degl'animi", sostengono "con efficacia ed industria" il sovversivo equalitarismo fondato sullo "ius di natura"²⁸.

I drammi flebili devono restare Teatro, e tanto più quando entra in scena il "cuore", che deve suscitare nulla più di una momentanea e passeggera commozione; parafrasando, un 'recinto di commozione'. Entro questi limiti, il teatro spagnolesco è il teatro "flebile" di Gozzi, un teatro che, a differenza di quello da lui condannato, lascia il 'Mondo' immobile nelle sue gerarchie; nei *Due fratelli nimici*, l'eroe Corrado, quando è creduto figlio di contadini, viene retrocesso al mestiere del padre (III,1); e il 'fratello nimico' Garzia, scoperto "bastardo", va a chiudersi in un "ritiro" (sc. ult.). In tal modo la vicenda non commuove, ma 'purifica' la commozione che alcuni personaggi od episodi possono, incidentalmente, suscitare. A controprova, la vicenda non è mai contemporanea, come avveniva nei pericolosi drammi flebili, ma è spostata in un mondo ormai lontano dove, entro intrecci complicatissimi, si muovono eroi eccessivi, puri 'modelli'.

Verso questo mondo Gozzi ha un atteggiamento che pare sospeso tra il piacere ariostesco dell'immaginare e la romantica ricerca di un don Chisciotte. In questo scarto tra consapevolezza e nostalgia del gioco nasce il meta-teatro di Gozzi, non più la 'filosofia' delle Fiabe, ma la 'poetica' dei drammi spagnoleschi.

Gozzi, con *Il re tisico o sia I due fratelli nimici*, ce ne dà una dimostrazione, oggi si direbbe 'dal vivo': protagonista Brighella, "servo di corte, che ha l'umor di comporre de' drammi", e che significatamente dà il titolo a questa opera in una riedizione (1791) della traduzione tedesca di Fiedrich Werthes del 1782.

La forma del meta-teatro si incarna, infatti, nello stesso Brighella che nel "romanzo caricatissimo" che Gozzi aveva tratto da Agostino Moreto -*Si attenda il fine per considerarsi felice*-, e cioè nell'azione che si immagina accadere veramente in scena, è personaggio del tutto insignificante, un "servo di corte", mentre, come letterato, risulterà alla fine l'autore del dramma flebile rappresentato. La sua stessa natura di letterato, mentre lo porta ad essere curioso -"La me dirà i accidenti, sior Tartaglia; i servirà per l'ultimo atto" (III,9)-, lo induce però a star prudentemente lontano dall'azione: "Xe necessario che non me espona a pericoli. I poeti xe manco matti de quel che se crede" (III,9): poeta del dramma flebile ispirato all'azione che si sta volgendo, dunque, ma non protagonista dell'azione: "No voggio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me basta de esser un accessorio" (II,2). La parola "romanzo" ha un significato ambiguo: è contemporaneamente l'azione romanzesca' e l'opera romanzesca' che l'autore ha in mente.

Brighella col suo "toccalapis" con cui prende nota sui suoi fogli dei casi più interessanti (II,2), può essere una allusione a Goldoni che va annotando "costumi e lenguazo de la zente" per

28. *Ragionamento ingenuo*, cit., pp.1047, 1053, 1057.

il suo teatro 'basso' che si limita a ritrarre il 'vero' rinunciando agli eroi e all' "invenzione"²⁹. Brighella infatti giudica l'azione usando il metro del naturale ragionevole, e viene puntualmente redarguito dal 'pre-romantico' Tartaglia, portavoce di Gozzi:

Tartaglia - ...Che dirai ora della grandezza spagnuola? A Bergamo si vedono di queste imprese, di, balordo?

Brighella - A dirghe la verità, sto romanzo scomenza a impegnarme l'animo, e me vergogno, perché no gh'è natura.

Tartaglia - Che impostore stolido! S'egli impegna gli animi, la natura è impegnata, ed ha il suo giusto. Che deve importare alla natura d'interessarsi più in un modo, che nell'altro, allocco? Credimi che il mirabile e l'eroismo sarà sempre l'arma più forte per la natura umana. (II,2)

L'azione viene letteralmente fagocitata da Brighella; del resto, la materia spagnolesca, così 'eccessiva', è già predisposta ad essere facilmente digeribile dalla letteratura.

Si potrebbe partire da una frase di Tartaglia che è compagno e avversario di Brighella in questa avventura: "Gli spagnuoli hanno del romanzesco, ma fruttano, fruttano", che rimanda al teatro, sia dal punto di vista dell'autore, sia da quello del botteghino; più esplicitamente: "Le azioni degli Spagnuoli sono utilissime. Chiedilo a' comici, che le rappresentano" (I,1).

Brighella inizia condannando drasticamente le "spagnolade" (III,9), con una metafora già libresca: "Romanzi, romanzi, da omo d'onor, da criar: un traereto l'un libri vecchi a baza" (I,1); e continua punteggiando l'azione con i suoi scettici commenti: "Un altro romanzetto spagnuolo. Xe assai che el n'abbia sparagnà una fiorita descrizione del sito" (I,2); ma poi il giudizio del critico, che resta decisamente negativo -"stemo mal de senso comun, de senso comun" (I,10)-, comincia ad alternarsi con il coinvolgimento del poeta, fino a pretendere proprio lui, correggendo Tartaglia, il sangue di qualche eroe, a scelta:

Tartaglia - Ho detto, che il romanzo si faceva tragico.

Brighella - Ma se no se ammazza qualche persona graduata, el resta po flosso. (I,10)

Nell'intervallo tra il 1° e il 2° atto, Brighella deve essere stato abbastanza preso dall'azione, per dichiararsi, sia pure vergognandosi, conquistato dal "romanzo"; e procedendo, sempre con "foglio" e "toccalapis" per "registrare i accidenti", sembra impaziente, preso da "un estro", che l'azione segua la sua ispirazione: "lo ammazzelo, o no lo ammazzelo?" (II,2); "Don Gastone arriva, e interrompe il vecchicidio" (II,3). Ormai ha scoperta la sua natura di poeta -"ho risolto, voglio componer un dramma flebile" (III,9)-, e passa sempre più dal ruolo di spettatore a quello di autore, tanto da precorrere gli accadimenti che puntualmente si realizzano 'come da copione': "El romanzo xe sublimà. El dramma flebile xe abbondante. Ghe mancava una scena notturna. Eccola qua, eccola qua." (III,15).

29. Cfr. Bosisio, 1984, cit., p.51.

Nell'ultima scena Brighella interrompe gli sproloqui dei personaggi, riassume, spiega, commenta l'azione. Il Re approva, tutti lo incoraggiano, e Brighella, non fidandosi di loro, chiede direttamente l'approvazione del pubblico in sala: "Se me dirà che scriva i mi patroni,/ farò dei drammi flebili galanti".

Brighella è dunque applaudito come autore, il dramma che si immagina realmente accaduto diventa il dramma che Brighella 'scriverà -la trama è, infatti, eguale-, e gli attori sono 'smascherati' come commedianti.

I due fratelli nimici ci insegnano così come vanno letti i "drammi flebili" di Gozzi: ci si può -ci si deve- commuovere a quello che scrive col "cuore", a patto però di non credere alla realtà di ciò che scrive.

* * *

Ritorniamo a Venezia da dove eravamo partiti.

E' stata per me interessante l'osservazione di Carmelo Alberti, che, in un'epoca di viaggiatori, Gozzi non si è mai allontanato da Venezia e dintorni -anche la Dalmazia era allora, in un certo senso, 'dintorni di Venezia'.

Per Goldoni Venezia è ancora una grande città, risonante di molteplici voci; e si sente, cittadino insieme e scrittore, veneziano, italiano, europeo: nel linguaggio veneziano esprime il suo progetto europeo: "Se vol provar se una man italiana, dessegnando sul fatto, sul gusto dei Moscoviti, possa formar un misto, capace de piaser alle do nazion" (*Una delle ultime sere di Carnovale*, I,15); per Gozzi, Venezia è ormai una città provinciale, con la sua cronaca minima dei cantastorie Cappello e Cigolotti, lo Shieson, la Noffia, "che ha buo el terzo in Regata", "Rioba" e fratelli nel Campo dei Mori (*L'augellino belverde*, I,2; III,15; IV,12); i suoi "pieleggi" (pescherecci) e i suoi "trabaccoli" (mercantili) nel braccio di mare fra Malamocco e Zara (*Il corvo*, I,2): la Venezia, in figura di Pantalone, ferocemente presa in giro da Tartaglia: "braghessette, cosse belle? non è tempo di pantalonate ora" (*Il mostro turchino*, III,4).

Per mettere in scena i suoi personaggi a Gozzi non poteva certo bastare Venezia, e neppure l'Italia e l'Europa, terra di trionfanti borghesi; per i suoi eroi aveva bisogno dei Regni immaginari delle Fiabe, dell'antica Spagna di *Damas y Caballeros*.

Ora, a questi luoghi immaginari, a questi favolosi eroi, non poteva rispondere che una città inconsistente come Venezia; una Venezia che potrebbe far venire in mente la Svizzera di Dürrenmatt, "famosa per l'amore della libertà e il formaggio", nella sintesi di Brecht³⁰, la cui "impotenza" poteva diventare una "grazia" concessa da Dio³¹: contemplare e meditare, restandone

30. B.Brecht, *Dialoghi di profughi*, trad. M.Cosentino, Torino, Einaudi, 1962, p.82.

31. E.Bernardi, *Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso*, "Annali di Ca' Foscari", Milano, Mursia,

fuori, il 'teatro della guerra' messo in scena dagli stati protagonisti.

Dentro la sua città "chiusa dal talismano dell'ignoranza", difendendola dall'assalto "de' perniziosi signori Elvezio, Russò, e Voltere" (*L'augellino belverde*, Prefazione), tutti giustamente in mucchio dal suo punto di vista, Carlo Gozzi si erge "Orazio sol contro Toscana tutta": "Si trattava di riportare indietro il corso della storia universale, la quale aveva perso la legge e raggiunto una libertà del tutto inammissibile moralmente": parole che Gozzi potrebbe sottoscrivere, e che pronuncia il Procuratore di Stato Florestano Mississippi, nel dramma di Dürrenmatt che al suo matrimonio si intitola. Mississippi, nel suo anelito alla "moralità assoluta", con uno "sforzo veramente sovrumano", aspira a "reintrodurre la legge mosaica"; il suo compagno di gioventù, Frédéric René Claude, vorrebbe "proclamare un giorno la rivolta mondiale"; ambedue sono "gli ultimi grandi moralisti del loro tempo"; e con l'"anacronistico" conte Bodone di Uebelobezabernsee, l'eroe d'amore, sono l'incarnazione dell'odierno 'Cavaliere dalla triste figura', "con un elmo ammaccato sulla testa, una lancia contorta nella destra, continuamente immerso nell'ombra rotante di un mulino"³².

Goldoni entra in Europa come cittadino europeo, con "*le titre de Citoyen Francois*"³³ in *articulo mortis*, e con il suo teatro borghese e concreto si inserisce nella storia di quel Romanticismo che, secondo la formula manzoniana, ha "l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo" (*Lettera sul Romanticismo*); Gozzi si misura con l'Europa, e ne resta, se così si può dire, 'fisicamente' estraneo, ma con il suo teatro epico e il suo meta-teatro, che opponendosi al 'realismo' del teatro di Goldoni e dei "drammi flebili", affronta su un piano filosofico la battaglia contro l'Illuminismo, offre modelli ai romantici che privilegiano la libertà della fantasia e misure eroiche. Gli eroi nati dal "cuore" di Carlo Gozzi, e i vari registri del suo teatro -tragico, comico, sovranaturale, meraviglioso, popolare-, lo rendono degno dell'ammirazione di Goethe e dei fratelli Schlegel

VII,1,1968,p.46.

32. F.Dürrenmatt, *Il matrimonio del signor Mississippi*, trad. A.Rendi, Torino, Einaudi, 1963, pp.39,42,51,56,99,100.

33. Così Goldoni nella supplica rivolta ai deputati della Convenzione Nazionale (1793) perché gli venga dato un aiuto dopo l'abolizione degli assegni concessi dal re. Goldoni firma in stato di necessità, ma ciò che più conta è che viene riconosciuto dagli uomini della Rivoluzione come un uomo che appartiene ai "*temps voisins de ceux de la liberté*" Stefano Clavière, lettera agli attori del Teatro Nazionale, 17 febbraio, anno II della Repubblica. Cfr. nota di G. Ortolani, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Milano, Mondadori, 1935-56, XIV, p.860, n.6.

che lo eleggono, assieme a Shakespeare e Calderon, a far parte della triade tutelare del Romanticismo avverso alla tradizione razionalistica e classicistica francese.

In un altro rivoluzionario momento della storia europea, con la "pianta" dei suoi "generi teatrali, figlia dell'immaginazione e della fantasia", e "l'apparecchio e la condotta, figli dell'arte", Gozzi è ispiratore di una grande stagione teatrale: le sue *Fiabe teatrali*, "lette da Mejercho'd e da Vachtangov attraverso le immagini di Hoffmann, come Hoffmann le aveva lette attraverso le incisioni grottesche di Callot³⁴, ispirano ai registi d'avanguardia russi negli anni venti un teatro "totale" e "popolare" in opposizione alle miserie del naturalismo borghese.

Apparentemente strano contrappasso, questo Gozzi romantico e d'avanguardia, per un autore che nella sua vita aveva combattuto un'estrema battaglia di retroguardia.

Dopo di lui, Venezia non dà più artisti di livello europeo, eccettuato, per altezza e fortuna, Antonio Canova; ma Canova, come il suo amico Giovanni Antonio Selva, l'architetto della Fenice, dal punto di vista 'filosofico', aggiunge soltanto una epidermide veneziana alle traslucide forme neo-classiche.

Nell'ottocento, gli interpreti di Venezia, Gallina e Favretto, cui la storia ha tolto l'aria, sono condannati ad una misura provinciale.

Oggi ben pochi, e fra questi, con i suoi modestissimi mezzi, il nostro Istituto, soprattutto per merito di un veneziano d'adozione come Carmelo Alberti, si oppongono ad un progettato destino di Venezia che la vuole 'città di cultura' in senso puramente alberghiero.

Lascio arbitri i curatori degli Atti se pubblicare o no quest'ultima frase.

ARNALDO MOMO

Venezia, 10 novembre 1995

34. F.Taviani-M.Schino, *Il segreto della Commedia*, Firenze, Usher, 1982, p.75.