

Rosolino Guastalla

Carlo Gozzi

Carlo Gozzi lasciò ampio ricordo dei casi della sua vita nelle *Memorie inutili*, pubblicate nel 1797, appresso il Palese di Venezia, e recentemente ristampate, in due volumi, nella collezione Laterza degli *Scrittori d'Italia*. Il titolo di queste memorie è seguito da una curiosa dichiarazione: il Gozzi fa sapere a' suoi lettori ch'egli le pubblica soltanto «per umiltà»; e nel proemio «a' suoi amati concittadini» spiega, con queste che seguono, il significato un po' oscuro di quelle parole: «So ben vedere che nessuno deve aver desiderio di aver ragguaglio degli accidenti della mia vita, e che la serie delle mie *Memorie* contenente puerilità, studi inutili, debolezze, piccoli viaggi, infermità, vita militare, dissensioni domestiche, occupazioni nel foro, filologiche controversie, composizioni teatrali, lunghe pratiche, tanto contrarie all'ipocrisia, da me tenute con una falange di comiche, di ballerini, di ballerine, di canterini e canterine, riflessetti e osservazioncelle sopra la umanità in generale, non può interessarvi nè tenervi fermi sulla lettura. S'io pubblicassi le *Memorie* della mia vita colla presunzione di darvi un'idea grandiosa di me, e non le pubblicassi per umiltà, avrei debito di sentire de' pungenti rimorsi.»

Carlo Gozzi [nato il 13 dicembre 1720, ndr.] era figlio di Jacopo Antonio e di Angiola Tiepolo, di antica nobiltà raugiense (originario di Ragusa, l'odierna Dubrovnik, in Croazia, ndr.) l'uno, di antichissima nobiltà veneziana l'altra; del che il nostro Poeta non nasconde nelle sue *Memorie* il compiacimento poichè egli considerava i gradi degli uomini «come figliuoli dell'accidente», è vero, «ma necessari per il bell'ordine della subordinazione che regge i popoli». A Jacopo Antonio Gozzi piaceva far bella figura in società, aver cavalli e cani in gran copia, tenere corte bandita in casa sua; e con undici figliuoli, quanti egli ne mise al mondo, de' quali poi sopravvissero nove, fosse pure il patrimonio avito larghissimo, il giorno della ruina non poteva essere lontano. Della madre del Gozzi pare non fosse la dote più considerevole l'imparzialità verso la sua numerosa figliuolanza, quantunque solesse dire, per far intendere che tutta la amava egualmente: «Tagliatemi un dito, mi duole, tagliatemi un altro dito, mi duole». «Nondimeno, - osserva Carlo, - il dolore forse d'otto dita tagliate unito, non avrebbe eguagliato il dolore del taglio del dito primogenito, che era il fratello Gasparo». Per l'esempio di questo, e per inclinazione naturale, Carlo si diè, ancora bambino, a leggere con sì sfrenato amore tutto ciò che gli capitasse sott'occhio e a scrivere, quanto gli passava per la mente, che coloro i quali gli stavano intorno, temendo per la sua salute, gli nascosero libri, carta, calamaio; ed egli riuscì a procurarsi altri libri, dell'altra carta, un altro calamaio, per non essere privato del piacere più grande che avesse nel mondo. Come il glorioso suo concittadino e futuro suo antagonista, Carlo Goldoni, il Gozzi ebbe, quali passatempi della sua infanzia e della sua prima adolescenza, teatrini e commedie. Tutti i suoi fratelli avevano, e lui non meno degli altri, speciale attitudine all'arte del recitare, e ne' mesi d'estate, in campagna, la minuscola compagnia rappresentava, dinanzi a un pubblico composto di villeggianti e di contadini, tragedie, commedie, farse, talvolta imparate a memoria, più spesso, come facevano gli attori del tempo, recitate sopra una scenario che veniva loro assegnato. Ed il piccolo Carlo si diletta, anche, di improvvisar versi, con somma meraviglia dell'uditorio cólto ed incólto. A sedici anni aveva composti, con innumerevoli sonetti, capitoli, canzoni, etc., nientemeno che quattro poemi, uno di soggetto eroico, il *Berlinghieri*, uno eroicomico, il *Don Chisciotte*, uno filosofico, ed un ultimo burlesco, il *Gonella*.

Liete e gradevoli occupazioni queste, per cui egli riceveva dagli amici e dai frequentatori della casa paterna lodi e incoraggiamenti, ma che dovè abbandonare allorchè le sventure domestiche – prima il malaugurato matrimonio di suo fratello Gaspare con la poetessa Luisa Bergalli, che prese ad

amministrare «pindaricamente» la casa, poi la malattia del padre, che rimase sette anni muto e paralitico sur una poltrona - l'obbligarono a pensare seriamente a guadagnarsi la vita.

Poichè il suo fratello primogenito Francesco era andato a Corfù col Provveditore generale di mare Antonio Loredano, e vi aveva ottenuto il grado di alfiere, Carlo volle sperimentare similmente la sorte, e, raccomandato da uno zio materno a S. E. Girolamo Quirini, provveditore generale della Dalmazia e dell'Albania, si imbarcò alla volta di Zara. Era appena da otto giorni nella sua nuova sede, quando fu preso da una così violenta febbre che, certo di morire, chiese l'assistenza di un frate e volle confessarsi e comunicarsi. Al qual proposito (è bene fissare certi tratti fondamentali del carattere del nostro letterato) egli scrive: «Io non seppi e non saprò mai distinguere la filosofia dalla religione, nè ho potuto giammai arrossire, sul punto della religione, di somigliare ad un bambino e ad un vecchio decrepito. Ringrazio il mio bamboleggiare per innocenza, e il mio vaneggiare con una natura spossata per de' timori avvalorati da tanti grand'uomini in questo proposito, e giudicando ciò che si chiama da alcuni *sublimità di pensiero*, cecità dannosissima cagionata da' sensi viziati e da un corrotto costume».

Una abbondante emorragia dal naso salvò il giovinetto che, riacquistate di lì a pochi giorni le forze, fu posto allo studio delle fortificazioni militari. Tale studio egli compì con invincibile repugnanza, Poichè l'indole sua rifuggiva da tutto ciò che gli uomini creano a distruzione di altri uomini; laonde, scaduto appena il triennio stabilito per la sua ferma - che gli dovette, per altro, trascorrere rapidamente fra i facili amori, le avventure donchisottesche e le recite che avevano luogo in un teatrino di Zara, dov'egli sosteneva mirabilmente la parte di *Luce*, servetta dalmatina - diede un addio all'esercito e tornò con un amico a Venezia. Il capitolo ov'egli descrive l'impressione di profondo dolore da lui provata allorché, entrato nel palazzo paterno, lo trovò silenzioso come un sepolcro, essendo la famiglia andata a villeggiare nel Friuli, e, quel che è peggio, spoglio delle belle tappezzerie e dei lussuosi mobili di un tempo, poichè tutto era stato venduto e sequestrato, meno i ritratti degli avi, opere del Tiziano e del Tintoretto, che parevano guardare «muti, meravigliati il nipote e chieder ragione dei consunti agi da loro lasciati» è, mi sembra, una delle più originali pagine delle *Memorie* del Gozzi. Recatosi in campagna ov'era la famiglia, Carlo ebbe a passarvi un ben triste periodo, assediato dalle sorelle, dalle cognate, dai cognati, che si accusavano vicendevolmente della rovina del patrimonio comune, inutilmente tentando di opporsi ai dissennati propositi di Luisa Bergalli e della propria madre, accusato spietatamente da questa di essere il peggior nemico della famiglia, e obbligato a dissimulare le pene che lo affliggevano alla presenza del padre. Appena questi fu morto, le liti fra i congiunti, che fino allora avevano, più o meno segretamente, covato, scoppiarono formidabili e nella famiglia Gozzi tutto «spirò combustione, odio, vendetta». A tal punto giunsero le cose, che a Carlo non fu nemmeno possibile desinare e cenare con gli altri, e quando, per isfuggire ai sarcasmi, onde veniva continuamente investito, risolse di mangiare da sè, sopra una tavola a parte, la tenera madre gli negò le tovaglie, i tovaglioli, i piatti, facendo dire al figliuolo, che tutta quella roba era sua! Impossibile dunque, impossibile assolutamente, andare innanzi a quel modo, e Carlo scelse, per riacquistare un po' di tranquillità, il mezzo migliore: fece sì che ciascuno de' congiunti avesse il suo, libero di spenderlo come meglio credeva, e lasciò quella gabbia di matti, andando ad abitare a Venezia, nella contrada di Sant'Agostino.



Amore giocò parecchi tiri al nostro Poeta; il più brutto glielo giocò quando già da un pezzo aveva cominciato a discendere l'arco dei suoi anni, ma anche ciò che gli avvenne nella sua giovinezza - forse mentre era nella casa paterna - merita per la sua singolarità d'esser narrato. Abitava nella casa di fronte alla sua una signora appena diciassettenne, assai bella e assai malinconica, con la quale il conte Carlo

non tardò ad attaccare discorso: dai discorsi si passò ai bigliettini, dai bigliettini agli appuntamenti in gondola e alle dolci e insidiose soste nelle isolette della laguna: fu sfogliato, insomma, da quei due giovani, con tutto l'ardore, l'intero volume che gli uomini svolgono, sempre con pari interesse, da secoli e secoli: la signora era moglie di un borghese ricco, assai gravemente ammalato, cui dava ad intendere, per giustificare le sue assenze, che andava a visitare certi parenti lontani. La donna, di lì a poco rimase vedova, e incominciò a stringere i panni addosso al Gozzi perché la sposasse: questi ne aveva poca voglia, ma avvenne un fatto che lo liberò inaspettatamente da quei lacci. Capì un giorno a casa del Gozzi un suo amico, il quale, avendo intravisto un sorriso della bella vedova, pensò che fosse l'amante del suo ospite e glielo domandò: quello, onestamente, a negare, e l'altro, per puntiglio, ad attaccar discorso con la signora, a chiederle perché fosse sì malinconica, ad invitarla per la sera a teatro. La vedova accettò; il giovine, presente il Gozzi, che fremeva e non poteva dir nulla, per ore ed ore le susurrò instancabilmente parole che le arsero il sangue, e le cose giunsero, rapidamente, a tal punto, che, il giorno dopo, il Gozzi rese alla bella la sua libertà. La lettera che questa scrisse al nostro eroe merita di essere riprodotta tal quale:

»Hai ragione, il mio errore non merita perdono... Tu hai per amico un dimonio che m'ha sbalordita ; egli mi fece credere d'essere tanto tuo amico, che farei a te un affronto se non condiscessi a consolarlo. Non mi credere ciò che sembra incredibile, ma giuro a Dio ch'egli m'ha tanto fatto girare il cervello, ch'io sbalordita m'abbandonai ciecamente, credendo di fare a te una finezza, senza comprendere ciò ch'io mi facessi, nè di cadere nel spaventevole abisso in cui mi vidi con orrore appena caduta... »



Uscito dalla casa paterna e libero di fare di sé ciò che meglio credeva, Carlo poté attendere toto corde ai suoi studi dilette, ch'egli però si vanta nelle *Memorie* di non aver mai, nemmeno nei momenti più burrascosi, del tutto abbandonati. Erasi istituita nel 1741 a Venezia una Accademia che si chiamò de' Granelleschi. Amavano essi di spender parte del loro tempo in celie ed in beffe, e però levarono alla sedia presidenziale uno de' più grandi imbecilli che mai fossero nati all'ombra del campanile di San Marco, un tal Giuseppe Secchiellari, e a lui, in segno dell'ufficio commessogli, circondaron le tempie con una corona di belle susine e assegnarono un altissimo seggiolone, ch'egli credeva in buona fede essere appartenuto a Pietro Bembo. Fuor della celia, questi Granelleschi si proponevano di dar la caccia al mal gusto, di ricondurre la lingua italiana alla semplicità dei trecentisti e leggevano componimenti poetici e prosastici di vario genere. Come spesso avviene, molti degli accademici non seppero conservare la giusta misura, e finirono col dannare allo stesso rogo il buono e il cattivo, solo che fossero moderni. Carlo Gozzi entrò fra costoro, e il suo spirito, rigidamente avverso ad ogni novità e nel vivere sociale e nelle credenze religiose e nelle forme dell'arte, doveva, di necessità, spingerlo a combattere contro chi tentava di trarre la commedia dalla inverisimiglianza e dalla verbosità in cui a poco per volta era caduta, per sostanziarla di verità e per renderla specchio della nostra vita quotidiana; nè meno doveva eccitare lo sdegno del Gozzi chi cercava di porger diletto al pubblico, nutrendolo di avventure romanzesche di pascià e di odalische, di Marfise e di Rinaldi, di pastorelle e pastori: era naturale, insomma, che egli entrasse terzo nella lotta che si combatteva sui teatri veneziani tra Carlo Goldoni e l'abate bresciano Pietro Chiari, dichiarandosi parimente nemico dell'uno e dell'altro. Ora, finchè il Gozzi riteneva pernicioso il secondo di essi, uomo, com'egli lo giudicava, dal cervello acceso, ma disordinato e pedantesco, la cui mira restringevasi tutta a cavare applausi dal pubblico grosso e a mettere insieme qualche migliaio di scudi, non possiamo che approvarlo; ma quando, pur riconoscendo nel Goldoni molte

immagini comiche e molta verità, lo accusa di aver copiata materialmente la natura, non di averla imitata, quando sostiene che, salvo *Le bourru bienfaisant*, il Goldoni non seppe fare opera scenica perfetta (escludendo, perciò, dalle commedie a cui può spettare l'appellativo di perfette, *I rusteghi*, *Gli innamorati*, *Le baruffe chiozzotte*), non è possibile non vedere che il Gozzi giudicava con occhi straordinariamente miopi e col cervello velato da pregiudizi letterari e di casta. Quando il Gozzi iniziò la sua campagna contro il Goldoni ed il Chiari, «che si compiacque sempre d'appaiare con enorme ingiustizia» (ERNESTO MASI, nella prefazione alle fiabe di C. G., Bologna, Zanichelli. 1885. vol. II.) era l'anno 1757; già il grande Veneziano aveva posta sulla scena le sue migliori commedie, e - sforzo meraviglioso! - nel solo giro di un anno, sedici ne aveva composte: tutta la città era sottosopra per le contese fra i due letterati; dagli uni si ammirava l'abilità del Goldoni nel riprodurre la schietta natura, nell'immaginare dilettevoli intrecci, nel procurarne logiche soluzioni; dagli altri, e specialmente dalle donne, si levavano al cielo e il patetico e il romanzesco del Chiari: di questo e di quello si parlava nelle conversazioni, nei caffè, nelle toilettes delle dame; delle loro lodi o dei loro biasimi erano piene le gazzette della Serenissima e dei paesi vicini; ed ecco Carlo Gozzi, che già più volte aveva noiosamente punzecchiati i due contendenti, pubblicare la *Tartana degli influssi*, specie di almanacco satirico, nel quale il Goldoni ed il Chiari venivano paragonati a due ciurmadori che sulla pubblica piazza desser spettacolo di sè, combattendo, non già con le spade, come gli antichi guerrieri, ma co' randelli. Questi - egli diceva - introducono il mal costume nella commedia, questi manipolano vecchie produzioni e le presentano con faccia tosta al pubblico, che se le beve come fossero nuove, questi sono acclamati nuovi Molière, e restauratori del teatro italiano; e invocava da ultimo il ritorno a Venezia dell'Arlecchino Sacchi, che rimettesse sulla scena le tanto gradite al pubblico e a lui commedie dell'arte. Il Goldoni non diede troppa importanza all'attacco del Gozzi e solo rispose in un sonetto che l'autore della *Tartana* gli aveva tutta l'aria di un cane che abbaia alla luna: e l'altro replicò, indispettito per tanta noncuranza, rincarando la dose delle ingiurie e scendendo ad usurpare per dirla con un grande poeta - le infami voci al volgo [1]. E v'ha di peggio: in un componimento, inteso a satireggiare quella commedia nella quale il Goldoni fissava, per così dire, i canoni dell'arte sua, *Il teatro comico*, il conte Gozzi «sostenne e provò che nelle sue produzioni sceniche l'avvocato veneziano aveva frequentemente addossati le truffe, le barerie e il ridicolo a' suoi personaggi nobili, e le azioni eroiche, serie e generose, a' suoi personaggi della plebe, per cattivarsi l'animo del romoroso sostenitore del grosso numero di quella ch'è sempre invidiosa e collerica della maggioranza de' gradi», accusa questa che, lanciata contro il Goldoni nella città d'Italia più aristocraticamente governata, avrebbe potuto essergli cagione d'infiniti guai, se non si fosse opportunamente valso delle aderenze che aveva

colà, dove nel muto
Aere il destin de' popoli si cova.

Nel '61 il Gozzi componeva dieci canti di un poema (che vide la luce, con l'aggiunta di altri due, undici anni dopo a Firenze) sul fare della *Secchia rapita*, con lo scopo, fra moltissimi altri, «di prendere di mira i cattivi scrittori di commedie che in quella stagione in Venezia sviavano le menti della cultura, e particolarmente il Goldoni e il Chiari, scrittori di commedie, di romanzi, di prose e di poetiche composizioni in ogni genere e metro infelicissime». Ma poichè il Goldoni, anche ai colpi di questa *Marfisa bizzarra* (tale era il titolo del poema del Gozzi) resisteva con la più olimpica imperturbabilità, e poich'egli «citava sempre ostinatamente il concorso popolare per autenticità del merito delle sue teatrali produzioni, [il Gozzi] esprese un giorno che il concorso in un teatro non decideva che le opere sceniche sue fossero buone e che s'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». Ciò detto in poco tempo stese la prima delle sue fiabe, e la lesse agli Accademici granelleschi. I quali, per

il decoro della istituzione a cui appartenevano, lo pregarono di non mettere sulla scena quella fanciullaggine, chè sarebbe stata senza dubbio fischiata. Ma il Gozzi non era uomo che si lasciasse vincere da consigli o da preghiere e donò, non cedette, forse per differenziarsi anche in questo dal Goldoni, già da lui accusato, nella parodia del *Teatro comico*, di venalità, alla compagnia del Sacchi il manoscritto della fiaba *L'amore delle tre melaranze*, che nel carnevale del 1761 fu rappresentata la prima volta al teatro di San Samuele. Alla produzione del Gozzi arrise indubbiamente il successo. Perché? Non certo la novità dell'intreccio fu causa di tanta fortuna: tutti conoscono, o per averla sentita narrare o per averla letta in quel libro intitolato *Lo cunto de li cunte*, da cui il Gozzi la trasse, o in rifacimenti posteriori, *L'amore delle tre melarance*, e ognuno sa quanto puerile ne sia l'intreccio, se d'intreccio può parlarsi: onde qualche altra causa deve esserci stata a determinare il successo che la fiaba del Gozzi riportò. In primo luogo egli, conservando alle maschere i loro caratteri e l'importanza che avevano nella commedia dell'arte, accarezzava il gusto di quella parte del pubblico che, meno colta dell'altra, è strettamente attaccata a certe forme, a certe tradizioni, a una qualità di motti e di arguzie che non sono, certo, de' più sottili, ma che, appunto perciò, essa afferra più prontamente e meglio gusta. In questa maniera, chi bene osservi, il Gozzi, coscientemente o incoscientemente, barattava le carte, in mano al pubblico stesso e al suo antagonista, riducendo a una questione di puro successo la questione, ben più alta, della verità nell'arte, a risolvere la quale il Goldoni spese tanti anni della sua non breve esistenza, con una continua, mirabile ascensione verso qualche cosa di più elaborato e di più degno di sè e del pubblico qual egli si augurava potesse divenire quello italiano! Oh, se anch'egli avesse fatto questione di successo soltanto, col vulcano che gli bolliva nella mente, avrebbe potuto vincere e stravincere il suo avversario!

Nell'*Amore delle tre melarance* (e qui, in modo speciale, risalta l'ingegno del Gozzi) ha parte notevole l'elemento satirico ed allegorico: quel principe Tartaglia, ad esempio, a cui il medico riscontra una indigestione di versi martelliani, rappresenta il popolo veneziano, stufo delle commedie del Goldoni e del Chiari, uno raffigurato sotto le spoglie del Mago Celio, l'altro della Fata Morgana; Truffaldino, che solo riesce a far ridere Tartaglia, altro non è se non la vecchia commedia dell'arte, in cui, secondo il Gozzi, erano riposte tutte le speranze del teatro italiano: v'era insomma tanto nell'*Amore delle tre melarance* da far ridere e da interessare il pubblico, a cui non doveva esser difficile penetrare il velo dell'allegoria, dal momento che, come abbiamo detto, perfino le massere e i gondolieri erano a Venezia divisi in goldonisti e chiaristi. E deve ricordarsi da ultimo, per ispiegare il successo della fiaba del Gozzi, che la esecuzione ne fu affidata ai più valenti, apprezzati e popolari comici del tempo, verso i quali non scarseggiò di elogi lo stesso Goldoni: Antonio Sacchi sosteneva la parte di Truffaldino, Agostino Fiorilli quella di Tartaglia, Cesare Darbes, secondo il consueto, si presentava sotto le spoglie di Pantalone.

Le accuse mosse alla sua fiaba da coloro che sostenevano non essere quella rappresentazione teatrale che «una triviale buffoneria da plebaglia» spronarono il nostro letterato ad un nuovo cimento, a quello, cioè, di mostrare che «la forza dell'apparecchio, i gradi della condotta, l'arte rettorica e l'armoniosa eloquenza potevano ridurre un puerile falso argomento, trattato in aspetto serio, all'illusione d'una verità»; ed ecco, nell'ottobre del 1761, mette in iscena *Il Corvo*, desumendone, anche questa volta, il soggetto da una novellina del *Cunto de li cunte*. Se mai strano miscuglio fu ammannito al pubblico italiano, fu proprio quello: il tragico accanto al grottesco, il verso accanto alla prosa, il più cruschevole linguaggio italiano alternato al più rude e triviale vernacolo veneziano, la libertà della commedia dell'arte e il rigore del teatro classico. Su tutti i principali personaggi di questa fiaba teatrale tragicomica grava qualchecosa di misterioso che ci richiama alla $\mu o \tau \rho \alpha$ de' Greci; ma la grandezza che ne sarebbe potuta derivare viene sminuita o distrutta dalla infantilità onde questo fato suole mostrare la sua possanza. Tanti disparati elementi avrebbero potuto contribuire a far del *Corvo* una produzione scenica veramente umana, poichè nella vita la tragedia si alterna di continuo alla farsa, ma a condizione che si fossero tutti

artisticamente fusi e il pubblico non avesse sempre veduto dove l'uno principia e dove l'altro finisce. Aggiungasi, che al Gozzi manca il senso della vera comicità e che, quando vuol richiamare il pubblico all'allegria, cade bene spesso nel lubrico e nello sguaiato. Più che poeta comico, egli era nato poeta tragico: e quel principe Gennaro, che sa quale tremendo fato pesi sul capo del proprio fratello, che non può parlare se non vuol essere convertito in statua, che, accusato di amar la cognata, vien condannato a morte, e solo allora, non per paura, ma per mostrare la propria innocenza, rivela il segreto, e le sue membra, a poco per volta, si mutano in marmo; quel principe Gennaro per cui il Gozzi, forse aiutato dal fratello Gasparo, scrisse i più appassionati e limpidi versi della sua tragedia, basta da sè solo a dimostrare che chi seppe tratteggiarlo con mano si ferma, avrebbe potuto penetrare in ben altri misteri dell'anima umana e forse, se non lo avessero tratto in errore ubbie e pregiudizi, dare all'Italia quella vera tragedia che nessuno, nemmeno l'Alfieri, se si eccettua il *Saul* e la *Mirra*, le seppe mai dare.

Volendo «battere il ferro mentr'era rovente», a questa fiaba il Gozzi fece succedere il *Re Cervo*, rappresentata il 22 gennaio 1762. Non si può dire che egli avesse, in generale, mano cattiva nella scelta degli argomenti, poichè infatti la prima parte di questa produzione teatrale, là dove il re Deramo, deciso a prender moglie, interroga le candidate al matrimonio alla presenza di una statua miracolosa, che ride ad ogni bugia ch'esse dicono (e quando la fiaba incomincia essa ha riso parecchie centinaia di volte!), interessa e diverte; ma, quando si passa agli atti successivi e le trasformazioni si succedono alle trasformazioni, i colpi di scena ai colpi di scena, il più invincibile senso di noia assale il lettore, così come avverrebbe se, nel silenzio del nostro studio, lungi dai suoni e dallo sfolgorio della luce, leggessimo il libretto di una spettacolosa azione coreografica. È facile osservare che da tal senso di noia andarono esenti gli spettatori dinanzi agli occhi dei quali tutto quel fantastico lavorio si svolgeva; ma è vero altresì che in ciò è proprio la condanna del genere prediletto dal Gozzi, nel quale, a poco per volta, la scenografia e i meccanismi teatrali presero il sopravvento sulla poesia.

Come nell'antecedente fiaba, anche nel *Re Cervo* è, fortunatamente, un personaggio, Angela, che brilla di luce propria e che avvalora quanto io dicevo più sopra, dell'abilità che il Gozzi aveva nel creare personaggi tragici e nel cavar la tragedia dagli stessi elementi fiabeschi che aveva sott'occhio. Angela è una fanciulla, come oggi si direbbe, passionale, che ama in Deramo non il re, non colui che può farla divenire, sposandola, la più potente fra tutte le donne, ma l'uomo mite e buono, solito a volgere il suo acuto pensiero agli alti problemi della politica e della scienza: lo dice essa stessa nella scena XV dell'atto II, al crudele Tartaglia, che ha miracolosamente assunte le sembianze del re da lei amato, ma che conserva tuttavia quel difetto da cui prende il suo nome:

Angela	Mio Re, sarà illusione sfortunata Quella, che mi travaglia. Io più non trovo Il mio Deramo in voi.
Tartaglia	Come! che dite! Perchè? (<i>a parte</i>) Questo è un imbroglio maledetto.

Angela Nol so. (*guardandolo*) Pur siete quello stesso. È quella
 La bella faccia, e quelle son le belle
 Membra, che amor m'hanno ispirato. Pure
 I gesti non son quelli, i sentimenti
 Dello spirito vostro, il favellare,
 L'elevatezza del pensar sublime,
 Le delicate immagini non sono
 O non mi sembran più quelle, che il core
 M'han rubato dal sen, che m'han sforzata
 A palesarvi l'amor mio, ch'han mosso
 Il desiderio in me d'avervi sposo.
 Perdon, mio Re; perdono; le bellezze
 Del vostro corpo la cagion non furo
 Del vero affetto mio. Furo le nobili
 Forme del pensar vostro, e le ingegnose
 Immagin dello spirto, e i gravi modi,
 Che uscien dall'alma vostra, che m'han presa,
 Quelli ch'io più non trovo, o che mi sembra
 Più non trovar in voi, per mia sventura.

Se per questo carattere di donna, con tanta delicatezza ideato e sì felicemente ritratto, e per l'elemento satirico e per quello coreografico e per parecchie graziose trovate, come di aver fatto pronunciare il prologo da un personaggio vestito e truccato tal quale un certo **Cigolotti**, notissimo nei *campioli* veneziani, anche il *Re Cervo* ottenne strepitoso successo, le accuse si fecero, da parte degli intelligenti, sempre più gravi, tanto che il Gozzi, per dimostrare che la sua abilità non si restringeva al solo genere fiabesco, ma gli permetteva di scrivere anche rappresentazioni teatrali, ove l'opera dello scenografo non era punto necessaria, e perchè ormai, andato il Goldoni a Parigi e ritiratosi il Chiari a Brescia, si sentiva libero di spaziare in luoghi fino allora inesplorati, pose in iscena la *Turandot*: una giovane, bella e crudele principessa restia alle nozze che non concederà la sua mano se non a chi avrà spiegati tre difficili enigmi: quanti non riusciranno nell'impresa, saranno uccisi; un cavaliere si presenta e la vince; questa la favola della *Turandot*, di antichissima origine, tanto che ve n'è traccia ne' *Gesta Romanorum*, e di cui si valsero, modificandola secondo i loro particolari intendimenti, lo Shakespeare nel *Mercante di Venezia*, il Molière nella *Principessa d'Elide*, e, ai giorni nostri, il Giacosa nel *Trionfo d'amore*. L'interesse della nuova produzione gozziana è tutto nella favola stessa e, poichè il materiale che essa porgeva al Poeta è da questo esaurito al termine dell'atto secondo, gli altri tre si protraggono, sempre più illanguidendosi, in gelosie di serraglio (la *Turandot* si svolge in Oriente) e in lazzi di Truffaldino e di Brighella.

Al Gozzi pareva che nessuna delle commedie goldoniane potesse chiamarsi veramente bella, ma che a nessuna mancasse qualche cosa di bello: lo stesso può dirsi delle sue fiabe: anche tra le prolissità limacciose della *Turandot* scorre talvolta un'onda di vera poesia e vibra talora gagliardo il sentimento; il terzo enimma e la conseguente risposta di Calam a Turandot sono, per esempio, potentemente ispirati, ed è facile immaginare qual subisso di applausi dovesse coprire le parole dell'attore che sosteneva, a Venezia, la parte dell'Edipo orientale: dice la bella Turandot:

Dimmi, qual sia quella terribil fera
Quadrupede, ed alata, che pietosa
Ama chi l'ama e co' nemici è altera,
Che tremar fece il mondo, e che
orgogliosa
Vive, e trionfa ancor. Le robuste anche
Sopra l'istabil mar ferme riposa;
Indi col petto, e le feroci branche
Preme immenso terren. D'esser felice
Ombra, in terra ed in mar, mai non son
stanche
L'ali di questa nuova altra fenice.

E Calam a Turandot:

Tu, quadrupede Fera, e in uno alata,
Terror dell'universo, che trionfi,
E vivi in terra, e in mare, ombra facendo
Colle immense ali tue grata, e felice
All'elemento instabile, e alla terra,
Agl'illustri tuoi figli, e cari sudditi,
Nuova fenice, è ver, Fera beata,
Sei dell'Adria il Leon feroce, e giusto.

Rappresentata la *Turandot*, senza riscuotere il successo delle precedenti produzioni, la passione delle fiabe riprese il nostro Poeta, e il 19 ottobre del 1762 mise in iscena *La donna serpente*. Ha ragione il Masi di chiedersi stupito come mai il Gozzi stesso non si smarrisce in quel labirinto di trasformazioni e di vaticini collegati indissolubilmente uno con l'altro, su cui è fondata e intorno ai quali si svolge *La donna serpente*; ma c'è anche da chiedersi con pari meraviglia come il pubblico (nonostante lo stratagemma a cui l'autore ricorse, di far uscire fra atto e atto il Truffaldino «imitator di quei mascalzoni laceri, che vendono le relazioni a stampa per la città; accennando il contenuto in compendio di quelle con de' spropositi») potesse seguire il Poeta in mille meandri, come facesse a ricordarsi all'ultimo atto di ciò che era stato detto nel primo, dopo che la sua attenzione era stata distratta da infiniti avvenimenti di secondaria importanza, è vero, ma tutti indispensabili, a comprendere la fiaba nella sua integrità. Anche qui, il fato domina su due personaggi, Faruscad e Cherestani: questa, figlia di un mortale e di una fata, s'incontra nel Principe Faruscad, se ne innamora, le viene il desiderio di essere mortale, di correre la stessa sorte dell'uomo che ama e ne chiede la grazia al padre suo, il crudele re di Eldorado. Egli concede alla figlia quanto essa vuole, ma ad una condizione: rimarrà donna, se in capo ad otto anni riuscirà a non farsi maledire dal proprio marito, e nell'ultimo giorno del termine stabilito essa dovrà compiere opere tanto crudeli da porre Faruscad al cimento di maledirla: allora, Cherestani sarà convertita in un mostruoso serpente. Ognuno vede quanto e quale elemento drammatico sia nella fiaba scelta dal Gozzi, come interessi e commuova quella Cherestani, tratta contro sua voglia a trafiggere spietatamente l'uomo per cui essa ha persino rinunciato alla sua natura semi-divina, a farsi tormentatrice della sua stessa prole per cavar fuori dalla bocca di Faruscad la maledizione che la tramuterà in rettile velenoso: nè meno tragica è la condizione del principe che ama perduto la sua bella Cherestani, e pure, debole com'è, e zimbello dei propri nemici, si lascia sfuggire la terribile maledizione; causa egli stesso della rovina della sua sposa, egli stesso la redime dalla sua nuova condizione, baciando sulla bocca, col pericolo della

propria vita, il velenoso serpente nel quale Cherestani si è mutata; ed essa riacquista in tal modo, per non lasciarla più, la sua figura mortale. Buffonerie, scurrilità da saltimbanchi interrompono ad ogni momento questa che, tra le fiabe gozziane, sarebbe, a mio avviso, riuscita la più bella.

Più bella assai, anche così come piacque al Gozzi di rappresentarla e stamparla, della *Zobeide*, posta in iscena l'11 novembre 1763, e nella quale è raffigurata la lotta tra il male ed il bene, personificato l'uno nell'ipocrita negromante Sinadab, l'altro nel sacerdote Abdalac. Al solito, vi hanno larga parte le trasformazioni d'uomini in animali, d'animali in uomini, figure allegoriche, come la Discordia di ariostesca memoria (altre reminiscenze dell'*Orlando Furioso* sono pure nelle altre fiabe: il gigante, per esempio, della *Donna serpente*, che, se vien mutilato, si ricompone e solo muore quando gli vien tagliata un'orecchia, altri non è se non Orrilo del poema ariostesco, a cui era necessario svellere, per ucciderlo, il capello fatale), apparizioni improvvise di fiumi infernali, piogge di fuoco, combattimenti di eserciti contro eserciti e grotteschi duelli di Brighella e di Tartaglia.

Ad un altro genere di rappresentazioni appartiene la fiaba tragicomica *I pitocchi fortunati*, alla quale il pubblico, il 29 novembre 1764, non fece buon viso. Non le fece buon viso, perchè il Gozzi l'aveva ormai abituato al meraviglioso, allo sbalorditivo, all'inaspettato, e in questi *Pitocchi fortunati*, al contrario, tutto procede pianamente, talvolta anche languidamente, con lo scopo precipuo di dimostrare come sia necessario che i principi scendano talvolta a contatto diretto col popolo, ne conoscano la miseria e i bisogni, lo soccorrano e non abbandonino le redini dello Stato in mano di ministri prepotenti ed avari. Era il tempo in cui i sovrani, dopo aver letto e meditato *Il contratto sociale*, *Lo spirito delle leggi*, *Le lettere persiane*, stimavano prudente compiere un viaggio traverso i loro felicissimi Stati per udire coi propri orecchi e per vedere coi propri occhi ciò che generalmente dicevasi e quello che quotidianamente avveniva. Elskeb che, mediante mille travestimenti, riesce ad impadronirsi di tanti segreti e a trovare anche, scendendo nel popolo, una donna che lo ama veramente senza saper chi egli sia (figura già apparsa in un'altra fiaba del Gozzi), è appunto uno di quei re filantropi del secolo XVIII, e poich'egli si dimostra solo all'ultimo momento in tutta la sua maestà, con la corona sul capo e con lo scettro in mano, pronto a risollevarsi i buoni e a calcare i pravi, può considerarsi come il capo-stipite di quella lunga serie di personaggi, ond'è pieno il teatro dell'Avelloni, del Federici, e anche quello francese (valga l'esempio dei *Due sergenti*), vendicatori di tutte le ingiustizie che son venuti a conoscere celando, sino all'ultima scena del dramma, la loro qualità di maresciallo, di generale, di re. [2]

Ai *Pitocchi*, davvero non fortunati alla prova della ribalta, tenne dietro *Il mostro turchino*, che si potrebbe chiamare la fiaba dell'amor coniugale e che ha qualche analogia con *La donna serpente*; poichè come Cherestani opera il male contro la sua volontà, così anche Zelou è stato, per forza superiore, convertito in un mostro.

Questo nuovo lavoro del Gozzi offre del resto a chi conosca le antecedenti fiabe scarso interesse: maghi, fate, combattimenti tuoni, saette sono gli ingredienti di questa, come di altre produzioni del nostro Poeta. Di ben diversa e maggiore importanza è l'*Augellin belverde* (che io mi ricordo di aver visto, non molti anni fa, rappresentare sotto la forma di spettacolosa féerie), che conchiude il ciclo delle fiabe e ritorna alla satira, onde il Gozzi era, con *L'amore delle tre melarance*, partito. Non più satira di generi letterari, sibbene filosofica e sociale. In due personaggi, infatti, di questa fiaba, Renzo e Barbarina, sono rappresentati coloro che avevan bevuto alla sorgente dell'enciclopedismo francese, il quale, secondo il Gozzi, soltanto predicava l'egoismo, l'ingratitude, l'odio, altro non seminava nel cuore di chi sino allora aveva vissuto semplicemente e pago di ciò che la sorte gli aveva dato, se non l'invidia verso coloro i quali dalla sorte stessa erano stati maggiormente favoriti. In Calmon è, all'opposto, rappresentata l'antica filosofia che consigliava la rassegnazione ai diseredati, la fede in una seconda vita, il rispetto alle gerarchie sociali, volute dalla provvidenza.

Tutto lo spirito rigidamente, anzi ciecamente conservatore del Gozzi è trasfuso in questa fiaba che

è, sotto l'aspetto dell'arte, una delle più felicemente riuscite, delle più dilettevoli, anche dopo un secolo e mezzo di vita, alla lettura, per la continua varietà dei metri e per una vena di comicità che vi scorre assai più limpida che negli altri lavori. A ribadire i concetti esposti nell'*Augellin belverde*, poichè il momento era grave e le nuove dottrine filosofiche si diffondevano in Venezia ogni giorno più largamente, minando nelle sue basi la vecchia repubblica, il Gozzi poneva in iscena, poco dopo l'*Augellin belverde*, *Zeirn, re dei geni*.

Bastino a darne un'idea le parole che Pantalone dice, nella prima scena dell'atto primo, a sua figlia, la pastorella Sarchè, vissuta sempre nei campi e desiderosa di vedere, anche per pochi giorni, la città di Balsora: «Vela qua, fia mia [la città]. Siemile femene in cargadura. Vintimile parigini adulatori, che le fa diventar cattive, e più matte de quel, che le xe. Cinquecento marcanti, che pianze per non poder scoder el so sangue. Quarantamile persone che se basa, e che se tradisce. Tremile ladri, che se roberà la camisa. Ottomile, che maledisce le forche, per no poder sassinar, conforme saria la so filosofica volontà ... ».

Balsora, non c'è bisogno di dirlo, è Venezia.



Mentre queste fiabe si rappresentavano con successo maggiore o minore, il Gozzi porgeva agli attori della compagnia Sacchi e a quanti lo circondavano spettacolo non meno dilettevole di sè co' suoi tardi amori per l'attrice Teodora Ricci. Era costei una povera diavola, cacciata fuor di casa, appena adolescente, dalla madre, abituata ai costumi e al linguaggio della strada, moglie di uno spiantato bolognese, attore a tempo perso e che non si curava affatto di lei, intento, dalla mattina alla sera, a certe sue opere filosofiche, dalle quali sperava, quando che fosse, denaro e gloria. Il Gozzi, a cinquant'anni sonati, si innamorò della Teodora, non bella e non giovane e, non isperando di conquiderla in altro modo, pensò di vincerla spendendo per lei e imponendo al capocomico di aumentarle la paga. Ambiziosa e venale, la Ricci, nel mentre accettava la protezione del conte Carlo, non isdegnava quella dell'ottantenne capocomico Sacchi, nè seppe o volle resistere alle lusinghe di Pietro Gratarol, alto personaggio della Repubblica veneta, accreditato presso la Corte di Napoli, assiduo frequentatore dei palcoscenici e, al dire del Gozzi, «instancabile uccellatore di Venere». Alla Ricci pareva la cosa più naturale del mondo conservare la profittevole relazione del Gozzi, concedendo i suoi favori anche al nobile Gratarol, ma il Conte, sebbene innamorato, si accorse di farci una meschina figura e una sera, riaccompagnatala a casa, le disse che era libera di far ciò che voleva, ma che non lo calcolasse più nel numero dei suoi amici e protettori.

Poichè in questa risoluzione il Gozzi si mostrò irremovibile, nè cedette a lusinghe, a lettere minacciose, ad insulti diretti ed indiretti (persino il filosofo marito della Ricci si interpose perchè si ristabilissero gli amichevoli rapporti tra sua moglie ed il Conte!), nell'animo della Ricci nacque il desiderio della vendetta e ne volle strumento lo stesso Pietro Gratarol. Dopo il consueto viaggio che la compagnia Sacchi faceva in alcune città, tornò a Venezia e il capocomico si pose attorno al Gozzi per avere da lui il copione di una commedia, *Le droghe d'amore*, di imitazione spagnuola, già da qualche tempo abbozzata, che la Ricci aveva l'anno avanti letta ed approvata, ma che all'autore non pareva tale da porsi in iscena perchè soverchiamente lunga e poco dilettevole. Alle insistenze del Sacchi il Conte non seppe resistere, furon distribuite le parti ed ecco la Ricci diffonder la voce che, per vendicarsi del suo abbandono, il Gozzi aveva raffigurato nel personaggio di Don Adone il nobile Gratarol; e questi corse dal magistrato ed ottenne che il manoscritto delle *Droghe d'amore* fosse sottoposto ad una più accurata revisione: ma nulla o quasi nulla parve incriminabile al censore, e si venne alla recita. L'aspettativa, per tutte le chiacchiere corse sulla nuova commedia fu enorme, ed enorme lo scandalo allorchè l'attore che sosteneva la parte di

Don Adone, subornato dalla Ricci e dal Sacchi, apparve sul palcoscenico truccato e vestito in tale maniera e recitò con tal voce e tali gesti che tutti riconobbero in lui il nobile Gratarol. Fu uno straordinario avvenimento, che ebbe un lungo seguito, prolissamente raccontato dal Gozzi nelle Memorie inutili: il Gratarol, stimolato dalla perfida Ricci, si ostinava a ritenere il tutto opera del Poeta e lo ingiuriò: c'entrarono di mezzo i magistrati e la cosa ebbe termine con una rappacificazione, più apparente che sostanziale.

Parecchi anni dopo, tornata la Ricci da Parigi a Venezia e messasi a recitare al teatro di San Giovanni Crisostomo, ebbe il coraggio di scrivere al Gozzi per averne qualche commedia in cui potesse fare buona figura; e il Conte, o per superiorità di animo o perchè non fosse del tutto spento nel suo cuore l'incendio che la Ricci vi aveva acceso, le donò la commedia *Cimene Pardo*, che fu con molto plauso accolta dal pubblico. [3]

Circolo poi dal Perelli, capocomico della compagnia di San Salvatore, fece rappresentare la *Figlia dell'aria*, e con questa produzione egli dice di aver chiuso il ciclo delle sue produzioni teatrali: ciò non è del tutto vero, chè egli continuò a far rappresentare altri drammi: *l'Annibale duca di Atene*, *La donna contraria al consiglio*, *Il montanaro Don Giovanni Pasquale*. [4]

Ma tutto crollava intorno a lui: morivano i suoi famigliari, egli era travolto di nuovo in quelle liti che erano state il tormento della sua giovinezza, con gli eredi dei suoi fratelli: subentravano nuove forme d'arte a quelle da lui vagheggiate, trionfavano quelle idee democratiche da lui condannate come pestilenziali, cadeva la repubblica veneta sotto le armi del piccolo borghese di Aiaccio: che altro poteva fare il Gozzi, se non appartarsi da quel mondo a cui si sentiva estraneo, chiudersi nei ricordi del passato e aspettare la morte?

E questa lo colse il 4 aprile 1806, lasciando dubitoso il giudizio dei posterì intorno a quest'uomo che ad alcuni, come a Federico Schiller, parve grandissimo, e degno di essere imitato, ad altri sembrò poeta men che mediocre. Ciò che non può mettersi in dubbio è che l'opera di questo tenacissimo conservatore racchiudeva in sè molti dei germi che dovevan esser poi fecondati dal romanticismo tedesco e italiano.

[1] Cito, come esempio, questo sonetto primamente pubblicato dal MASI in *Pref. cit.*, LV:

Scrisse un dì l'escremento del Molière:
Io con arte dipingo il vizio espresso,
Tal che nessun può dire: io son quel desso,
E metto l'uomo in scena a mio piacere.

Ma essendo censurato al suo mestiere
Da un uom col ver, per svelenarsi ha messo
In scena un ignorante, un uom di cesso,
Un Lombardaccio cotto, un menzognere;

Poi disse piano ai suoi parziali: è quello
Il mio censor; gli assaggiator di brodo
Ballavan tutti, ed egli si fe' bello.

Così la verità si cambia in frodo
Nè si dipinge il vizio, ser Baccello,
Nè si sconta i peccati o scioglie il nodo, etc.

[2] Fu notata da Mercurino Sappa. nel Gior. st. d. Lett. It., XXX, 350, una certa analogia fra il racconto che Brighella fa de' suoi casi nella sc. VIII dell'atto I, e il noto episodio della «Vergine cuccia» del Poema pariniano: è vero che il *Mezzogiorno* fu Pubblicato solo nel '65, e i *Pitocchi fortunati* furon rappresentati, come si è detto, nel novembre del 1764: ma conobbe il Parini la fiaba del Gozzi? E ha l'episodio della «Vergine cuccia» l'aria di essere stato aggiunto quando già il *Mezzogiorno* doveva essere, in gran parte, compiuto e non piuttosto di essere stato il nucleo centrale dell'intero poemetto?

[3] La Ricci morì pazza nel 1824, nell'ospedale di San Servilio.

[4] Nel 1777, appresso il Colombani, il Gozzi pubblicava tutte le sue opere.



Biblioteca



Progetto Goldoni



Progetto Settecento

© 1999 - by prof. Giuseppe Bonghi

E-mail: Giuseppe.Bonghi

Ultimo aggiornamento: 17 settembre 2001