



REGIONE DEL VENETO



CIRCUITO TEATRALE REGIONALE

# GOZZI vs GOLDONI

LOTTA TRA GOZZI E GOLDONI SUI PALCOSCENICI E NELLA VITA DELLA VENEZIA DEL '700

Ampie vele ammainate abbandonate sul palcoscenico, sospese nella luce rosata e nella rarefatta bellezza di una magistrale astrazione visiva, evocavano la calma e la malinconia della sera lagunare nel celebre allestimento che Giorgio Strelher donò delle *Baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni.

Tra i primi a riscoprire la dimensione intimista e autoriale del commediografo veneziano, il grande regista triestino ne amò, fino all'identificazione, l'aspetto crepuscolare, proprio di quella società del Settecento veneto che, seppure senza apparenti rivoluzioni, prendeva atto della fine di un'epoca e del progressivo sostituirsi da parte della borghesia all'antico ceto nobiliare nell'amministrazione del denaro e del potere.

Forse nessuno, infatti, più di Goldoni ha saputo restituire con maggiore precisione il ritratto non solo di una civiltà in inarrestabile evoluzione, ma anche dei luoghi fisici di Venezia e della sua laguna, che non a caso - come accade, ad esempio, con *Il campiello* - diventano, più che sfondi, veri protagonisti della sua opera.

Appare, dunque, particolarmente lodevole l'iniziativa di Arteven di continuare a diffondere presso i giovani, dopo la scorsa edizione dedicata a Shakespeare, la conoscenza della storia e della civiltà venete attraverso il teatro, che quest'anno focalizza, in occasione del duplice anniversario, l'opera dei grandi rivali Gozzi e Goldoni. Nei due mondi, contemporanei ma diversissimi, che si verranno a confrontare, i ragazzi potranno misurare da un lato la continuità di una tradizione colta, fantastica e fiabesca che, nel Gozzi, rilegge la commedia antica, dall'altro lo spaccato realista che anima e motiva il mondo goldoniano, giungendo alla ridefinizione di quella "commedia dell'arte" da cui pure nacquero le sue prime sperimentazioni teatrali. Ed è, ancora, con un omaggio a Strelher che ci piace chiudere. Nelle sua magistrale rilettura delle *Mémoires*, infatti, fa dire a Goldoni a proposito del rivale che, a difesa della casta nobiliare, lo accusava di sovvertire l'ordine sociale: *"È tutta la mia vita infangata. Non so come difendermi. Lui è spietato, lui è nobile. Lui può. Io non sono così intelligente. Ma io scrivo quello che sento giusto. Io amo gli uomini."*

GIANCARLO GALAN  
Presidente della Regione del Veneto

Vi sono autori con i quali gli attori, i registi - anche quelli più spinti sul versante della ricerca e dell'innovazione - finiscono prima o poi per affrontare, perché troppo forte è la spinta a mettere alla prova il proprio talento e la propria vocazione con la grandezza di un testo classico. Carlo Goldoni è sicuramente uno degli autori che dal Settecento in poi più è stato interpretato e indagato, talvolta - anche saccheggiato - e ancora vivo è il suo impulso sulla scena contemporanea.

Ma per non correre il rischio che le giovani generazioni caschino nell'equivoco di considerare noiosa la tradizione, abbiamo voluto ancor una volta offrire uno strumento di approfondimento capace di creare una relazione privilegiata con gli studenti degli istituti superiori della Regione. Infatti due anniversari importanti per il teatro si intrecciano in questo periodo: i trecento anni della nascita di Carlo Goldoni che cadranno nel 2007 e i duecento anni della morte di Carlo Gozzi celebrati nel 2006. Due acerrimi nemici di allora si ritrovano per uno strano gioco del destino così vicini.

I due Carli, entrambi veneziani, hanno legato la propria vicenda umana e artistica in una tenzone letteraria fatta di rivalità e dispetti reciproci, che ha segnato il Settecento culturale veneziano e non solo. Andrea Pennacchi, ancora una volta, è l'attore a cui abbiamo chiesto di disegnare un progetto capace di raccontare con il suo sguardo scanzonato e divertito, le opere e l'esistenze di due grandi intellettuali. Con l'orgoglio di chi da anni lavora sul territorio regionale per diffondere la cultura teatrale, riconosciamo in quest'occasione l'importante opportunità di offrire ai giovani un nuovo approccio a un teatro, una lingua, a testi profondamente legati alle nostre radici, ma che al contempo hanno avuto la forza culturale di superare i confini regionali e farsi parole poetica e letteraria nel mondo.

Con questo nuovo progetto di promozione del pubblico resta valido l'invito, sempre prioritario, di andare a teatro e assistere alla messinscena dei tanti allestimenti goldoniani che il prossimo anno vivranno nei palcoscenici del Veneto.

ANSELMO BOLDRIN  
*Presidente di Arteven Circuito Teatrale Regionale*

La storia artistica di Carlo Goldoni appartiene interamente alla sfera della teatralità ed è affidata ad una miriade di scritti, testi, opere, componimenti d'occasione, lettere e memorie, che costituisce di per sé un sistema complesso e che fin dagli esordi si proietta sulla scena. Con il progredire degli studi appare chiaro come l'avventura goldoniana non possa ridursi ad una formulazione univoca, e tanto meno ad un passaggio della storia della letteratura. Nella sua produzione confluiscono fattori tra di loro distinti e, insieme, convergenti; altrettanto variegata è la natura delle imprese a cui si dedica contemporaneamente Goldoni, ciascuna delle quali comporta un'azione continuativa di aggiustamento sul piano della poetica e sul terreno della codificazione. Il suo è l'itinerario di un intellettuale settecentesco, che intende affermare la coerenza del mestiere teatrale nell'ambito della società veneziana ed europea. L'idea che guida l'intenso lavoro artistico di Goldoni è enunciata nella *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, pubblicata nel 1750; con uno stile fluido e incisivo l'autore s'immerge subito *in media res*, evitando di stabilire a priori le linee di discendenza del suo teatro, o la filiazione dagli scrittori dell'antichità, per affrontare invece un nodo intrinseco all'azione di scrivere commedie e libretti per musica. Si tratta, anzitutto, di rendere conto al proprio pubblico, a quanti seguono con attenzione la sua carriera, della qualità del suo impegno, della serietà del progetto di riformare la scena del suo tempo, in una città che ha uno stretto legame con la pratica del teatro. Il «genio», che segna le scelte di ciascun individuo fin dall'infanzia è già una prerogativa necessaria per far ricadere la propria passione in seno alla comunità degli uomini. Vocazione e studio costituiscono gli argini lungo i quali scorre il flusso della creazione poetica; ciò basta a garantire la dignità dell'esperienza, anche in presenza di tante sollecitazioni e curiosità giovanili. Gli studi di medicina, prima, di giurisprudenza, poi, non limitano l'attrazione verso l'arte drammatica, anzi costituiscono la controprova di una scelta accettata consapevolmente e vissuta con determinazione. Un altro fattore significativo è dato dal rapporto stretto che lega Goldoni a Venezia, la città-mondo che rimane un punto fermo nel tentativo di riformulare la funzione del teatro. Entro il labirinto lagunare si coagulano modelli eterogenei di umanità, cittadina e foresta, veneziana e cosmopolita; persino la riproduzione della realtà assume un significato ambiguo, quando indossa la maschera dell'illusione teatrale e dell'ebbrezza car-

nevalesca. La peculiarità della città sollecita lo studio della quotidianità, fornisce esempi illimitati di linguaggi tra loro mescolati e rimanda di continuo ad un altrove lontano, fuori dalla mappa dei canali, eppure già presente in ciascuno dei suoi luoghi deputati. Neppure l'esercizio della politica, neppure l'arte di governare le trasformazioni prodotte dal tempo, né l'importanza di coniugare la gloria del passato con l'incertezza del futuro, sono estranei alla dinamica della disposizione urbana e al perpetuarsi dei cerimoniali pubblici. Alle sorgenti della sua civiltà s'avverte la curiosità verso le mille usanze delle nazioni, si scopre la disponibilità a scambiare non solo merci e denari, ma anche lingue e sistemi di pensiero. Venezia, i suoi territori, e più oltre l'itinerario che Goldoni percorre negli anni della formazione e della maturità, forniscono i prototipi alla creazione teatrale e, insieme, le regole per trarne insegnamenti morali. Indipendentemente dall'ambientazione spazio-temporale delle sue opere, Goldoni persegue l'utopia di una "drammaturgia di Venezia", secondo la felice definizione di Mario Baratto, che è ad un tempo forma e rappresentazione, invenzione scenica e rigore etico, analisi linguistica della quotidianità e giudizio sul comportamento civile. Goldoni è convinto che l'arte della commedia proceda dalla capacità di osservare lo stato di natura e abbia il compito di restituire l'essenza del mondo, in relazione alle attese degli spettatori e alle capacità dei commedianti; essa si vanifica quando va in cerca delle scorciatoie insite nei facili applausi e nelle blandizie delle cattive consuetudini: «Quando si studia sul libro di natura e del mondo, e su quello della esperienza, non si può per verità divenire maestro tutto d'un colpo; ma egli è ben certo che non vi si diviene giammai, se non si studiano codesti libri». Tra le righe della *Prefazione* filtrano, gradualmente, i nomi degli innovatori, coloro ai quali è bene rivolgersi per trarre una giusta sollecitazione, per evitare d'incorrere nel pericolo di comporre testi vacui, affidati magari alla magnificenza degli apparati e alla meraviglia delle trasformazioni. Zeno, Metastasio, Conti, Maffei, insieme alle letture dei grandi scrittori francesi ed europei, gli hanno indicato la strada da percorrere. La vita di Goldoni si snoda lungo un arco di tempo segnato dalla riformulazione dell'impegno letterario e dalla conquista della sapienza. La scelta d'impegnarsi sul versante della scena teatrale non è disgiunta da un progetto di osservazione della realtà, dalla formulazione di una morale funzionale al suo secolo, dallo studio ravvicinato delle strutture familiari. Nello stesso tempo,

risulta apparente la contraddittorietà fra la necessità di affermare la dignità del mestiere di poeta di compagnia e il desiderio di essere riconosciuto, o consacrato, nella comunità letteraria. Goldoni possiede e sviluppa un'originale passione per il teatro, che si presenta come una concezione forte, come un sistema di riferimento, un metodo d'indagine e d'intervento sul mondo. L'immagine che meglio sintetizza le sue convinzioni è quella di un teatro che almeno sul piano ideale ha perduto i limiti dell'architettura all'italiana, per apparire già nella definizione testuale – ma non solo – come una macchina mobile e mutevole, in grado di recepire le suggestioni esterne, di elaborarle e di rilanciarle, e di modificare, di volta in volta, le coordinate della comunicazione scenica. Al di là, dunque, della questione del verosimile e del naturale, la poetica goldoniana continua a guardare a due grandi prontuari che contengono materia sufficiente per scrivere un numero infinito di opere; sono i libri del mondo e del teatro. «Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive commedie»; il primo contiene le manifestazioni più evidenti delle passioni umane. «Il secondo poi, cioè il libro del teatro, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del mondo si leggono; come si debba ombreggiarli per dar loro il maggior rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendono grati agli occhi dilicati degli spettatori». Nel corso degli anni si sono accentuate le letture critiche sulla drammaturgia di Goldoni, mentre le sue commedie hanno mantenuto una presenza costante nei cartelloni dei più importanti teatri italiani ed europei. La novità è costituita dal fatto che sempre più, dal primo Novecento ad oggi, l'interpretazione goldoniana ha avuto impulso dagli esiti delle messinscene, da ciò che i registi e gli artisti hanno sperimentato direttamente sui palcoscenici. Sul fronte delle ricerche si sono raffinate le tecniche d'indagine storico-filologica, mai slegate dalle finalità espressive, in grado di valorizzare i piccoli slittamenti testuali nell'infinita variabilità delle edizioni. Però è dai palcoscenici che, per lo più, proviene la sollecitazione a riaprire di continuo il caso Goldoni, a riannodare i fili di una vicenda umana e artistica davvero esemplare, che non smette ancora di sorprendere e di interessare.

# Gozzi versus Goldoni

## La lotta tra Gozzi e Goldoni sui palcoscenici e nella vita della Venezia del '700

Un progetto di Andrea Pennacchi

### Presentazione

Tra il 1756 il '62 si è svolto un grande match tra due campioni del teatro: Gozzi e Goldoni, match vinto per KO tecnico da quest'ultimo. Oggi, anche grazie ai rapporti delle spie di Venezia, sappiamo che quell'incontro era truccato. E vogliamo la rivincita!

Nel 1768, il feroce (e famoso) critico Baretti aveva paragonato Carlo Gozzi (1720-1806) - all'apice della sua carriera di drammaturgo - a Shakespeare. Nel volgere di pochi anni, però, lo stesso critico dimentica il proprio giudizio, definendo il commediografo: un "animale", uno "scioccone", la cui opera non è altro che "un mucchio d'oro e di sterco". In poche parole il sunto di una carriera: dalle stelle al dimenticatoio.

Al giorno d'oggi l'opera e la vita di Gozzi si misurano interamente su quelle del più famoso rivale: Carlo Goldoni (1707-1793), al quale si riconosce l'indubbio merito di aver iniziato una riforma in senso realistico delle allora esauste scene italiane. Di Goldoni infatti si è già detto molto: si è parlato del suo superamento del "canovaccio" della Commedia dell'Arte, un genere teatrale basato sull'improvvisazione a partire da una trama, o "canovaccio" appunto, e interamente affidato all'invenzione degli attori (ancora dominante in Italia e in Europa agli inizi del secolo), in favore di ruoli completamente scritti da autori, come quelli ai quali siamo abituati oggi; si è osservata l'arguzia con cui mette in scena la vita comune e quotidiana, fino a quel momento considerata non poetica e quindi non degna di essere portata a teatro e, infine, si è notata la sensibilità nei confronti dell'Illuminismo.

L'acerrimo rivale: Gozzi è invece stato, fin troppo spesso, liquidato come il reazionario sconfitto da Goldoni, il rivale che - povero illuso - aveva tentato di fermare le idee illuministe dai palchi veneziani, giustamente compensato in questo con l'oblio generale.

Questa lezione-spettacolo vuole, umilmente, spezzare una lancia in favore del conte Gozzi, e farlo dall'unico punto di vista in cui la sua opera è veramente difendibile: quello teatrale. Dimenticate le velenose, qualunquistiche, satire contro Goldoni, infatti, è possibile vedere nelle *Fiabe Teatrali* - la sua opera maggiore - un inizio di un'altra possibile riforma teatrale, incentrata sul fantastico e sullo spettacolo puro, che però non ebbe seguito.

Lo scontro tra i due autori teatrali si svolge al termine del '700, sullo sfondo di una Repubblica di Venezia in piena decadenza e di un'Europa scossa dai fermenti

dell'Illuminismo. Questo contrasto, partito quasi per scherzo, divenne presto una battaglia feroce e senza esclusione di colpi, emblematico delle contraddizioni di un'epoca, in un momento in cui il teatro era il luogo in cui tutti, persino gli analfabeti, potevano partecipare del dibattito culturale e politico. Il teatro era, in sostanza, il luogo dove si potevano discutere grandi idee e i due partiti, in sostegno di Gozzi o di Goldoni, non disputavano solo di teatro, bensì di civiltà.

La prima ripresa dell'incontro - quasi fosse un match pugilistico - si conclude con l'abbandono di Venezia da parte di Goldoni (1762), che fugge in Francia obbligato dalla feroce concorrenza di Gozzi. Ma la vittoria del conte è effimera: sarà infatti destinato a venir dimenticato in vita per le conseguenze delle rivoluzioni che scuotono l'Europa e fanno crollare anche l'antica Repubblica di Venezia.

La battaglia contro o a favore di Goldoni assume significati che travalicano di molto i confini della letteratura e del teatro per trasformarsi in una difesa accanita della tradizione, o in una ricerca ostinata di un universo politico e culturale nuovo, più disponibile alle esigenze di una società avviata a un rapido progresso: la disputa teatrale è solo parzialmente attribuibile a incomprensioni personali e rappresenta, piuttosto, l'inevitabile urto tra due culture, tra due epoche, due civiltà che sono sul punto di succedersi l'una all'altra.

### Venezia nel XVIII secolo

Lo scontro tra questi due grandi si capisce meglio se si conosce un po' la situazione di Venezia nel '700.

Che posto incredibile doveva essere Venezia nel '700!

Già il '700 di suo era un posto incredibile, fu secolo di tre rivoluzioni: intellettuale con l'Illuminismo, politica con la rivoluzione francese e economica con la rivoluzione industriale. I mari erano solcati dai pirati. Dall'altra parte dell'oceano il leggendario ammiraglio Cook, grande esploratore inglese, si prendeva l'Australia senza chiedere niente agli aborigeni, e le colonie americane si ribellavano al dominio inglese. L'illuminazione a gas entrava nelle case e le macchine a vapore nelle fabbriche. Ma questo già ve lo dicono i professori e a voi interessa poco. L'importante è che in tutta Europa si respirava un'aria diversa, un'aria di libertà che arrivava fino alle classi più umili: i borghesi, i popolani... le donne! Solo a Venezia quest'aria faceva fatica a entrare.

Tra il 1718 e il 1797, Venezia gode di un periodo di pace: le grandi potenze come Francia, Spagna, Inghilterra sono impegnate in guerre costanti, ma mai ai veneziani è dato di restare in pace (tranne il fastidio perenne dei pirati). Invece di lodare i propri governanti, i veneziani percepirono questo periodo come un momento di decadenza, in cui le imprese marinare (pur ancora fiorenti) non erano all'altezza di quelle dei propri progenitori. La città viveva un periodo economicamente felice, dopo la grande pestilenza la popolazione era salita a circa 150.000 persone (certo che rispetto ai due milioni di "subordinati" di terraferma, non sono moltissimi).

Ma le cose stavano cambiando, i nuovi mercanti non erano i nobili, le vecchie famiglie trincerate nei loro lussi e privilegi, bensì gruppi di nuovi ricchi, avventurieri che facevano fortune sul mare anche grazie a nuove mercanzie, come il caffè che stava diventando rapidamente la bevanda più alla moda.

Mentre nel resto d'Europa, e soprattutto in Francia e Inghilterra, i semi delle grandi rivoluzioni - quella industriale e quella democratica - iniziavano a germogliare, a Venezia nulla sembrava muoversi. Le professioni erano infatti ancora basate sulle origini familiari: se tuo padre era uno stivatore della dogana, tu dovevi fare lo stivatore della dogana e scaricare casse; se invece tuo padre era nobile, allora anche tu saresti stato nobile e avresti impegnato il tuo tempo a bere caffè e a giocare d'azzardo (è uno sporco lavoro, il nobile, ma qualcuno lo deve pur fare). Altrove emergevano i borghesi, dichiaravano di aver diritto di far parte delle caste dirigenti in nome delle proprie ricchezze e capacità, ma a Venezia non si muoveva nulla. Il potere era saldamente nelle mani dei "Vecchi" (non è un'offesa: così si chiamava il partito conservatore, in opposizione ai "Giovani" che volevano la propria fetta di potere: spesso queste etichette non avevano niente a che fare con l'età, un po' come oggi), il Gran Consiglio reggeva la città, aiutato e controllato dai potentissimi Tre Inquisitori che tenevano sotto controllo Venezia in una rete di spie, delatori e poliziotti: sembra *Dungeons and Dragons* ma era veramente così! E il potere restava sempre nelle stesse mani, niente sangue nuovo al governo: sfido che nei palazzi della Dominante si respirasse un po' d'aria stantia!

Inoltre il leone di San Marco, rappresentato sempre per metà in terra e per metà sull'acqua, riteneva di non avere alcun interesse a mescolarsi con gli affari d'Italia: Venezia era una città internazionale e tale doveva restare. E più la città si ritirava in sé stessa più cresceva il suo fascino. Tutti i gentiluomini europei facevano tappa lì nel loro "Gran Tour" (una specie di folle gita che loro spacciavano ai genitori come "parte fondamentale dell'educazione di un gentiluomo"). Tra le molte cose che li attiravano c'erano i teatri e la musica. Alla fine del Seicento c'erano in città diciassette teatri, sempre in attività e spesso pieni di pubblico. Che posto incredibile doveva essere Venezia....

### La città del vizio e delle spie

“Come la storia antica della città lagunare è avvolta nel mito dell'indipendenza originaria, e il suo periodo di grandezza è velato dal mito dell'infallibile saggezza del Senato veneziano, così la vecchiaia della Repubblica è offuscata dal mito di una città immersa nel vizio più sfrenato”

F.C. Lane, *Storia di Venezia*

Ancora più frequentate dei teatri erano le case da gioco, come i teatri di proprietà dei nobili, quelle di "malaffare" e i caffè, dove i pochi veneziani impegnati si ritrovavano a discutere di politica e delle nuove idee che scuotevano l'Europa. Ma l'impegno politico toccava relativamente poche persone, la maggior parte dei veneziani, e tutti i turisti, erano molto più interessati alle grazie delle cantanti o delle ballerine (o delle prostitute) che erano le vere stelle della vita notturna in città. Venezia era, negli occhi dei contemporanei, il vertice della licenziosità, della "dolce vita", un misto di Montecarlo, Praga e Hollywood, attraversata da divi veri e propri, come Giacomo Casanova (figlio di due attori), Goethe, Montesquieu, Ugo Foscolo e... e sì anche da Goldoni, Chiari e Gozzi. Anche senza credere ai resoconti scandalizzati di turisti e spie, l'intera città sembra dominata dalla frivolezza e dalla superficialità, di cui è simbolo il Carnevale, durante il quale tutti andavano mascherati, il cui spirito però pervadeva la città per tutto l'anno, in un'aria di festa perenne dove tutto sembrava permesso, ma che non sarebbe potuto durare. La spensieratezza serviva a non vedere i problemi (e le opportunità) che il secolo portava con sé: immersa nel caos del proprio Carnevale, Venezia non sentì le esplosioni delle Rivoluzioni e fu colta completamente di sorpresa dall'arrivo di Napoleone Bonaparte, che nel 1797 entrò in città col proprio esercito, la spogliò delle sue ricchezze e opere d'arte e mise fine alla gloriosa Repubblica della Dominante.

Nonostante il periodo di pace in cui si trovava Venezia, il suo potere è insidiato da tutte le parti: i Turchi Ottomani sembrano ora meno pericolosi, sembrano, mentre i pirati e i piccoli potenti dei Balcani sono sempre più fastidiosi. Come se non bastasse l'Austria si fa sempre più aggressiva sulla terraferma, e la Russia sostiene i popoli slavi dell'Adriatico. Il consiglio invia spie in tutto il mondo, non si sente sicuro, persino Trieste viene percepita come una minaccia. La città stessa è attraversata in lungo e in largo da spie che si occupano di tutto, che si trovano dappertutto, dalle locande più squallide agli alberghi di lusso, dove alloggiano i nobili stranieri. Leggono le Gazzette, alla ricerca di frasi politicamente pericolose, entrano nei casini, nei teatri, nei caffè, registrano tutto, compresi i pettegolezzi. I nomi di Gozzi (1720-1806), Goldoni (1707-93) e Chiari (1712-85) figurano spesso nei rapporti. Il primo a figurare nei resoconti delle spie è il conte Gozzi, un uomo di carattere piuttosto frizzante, che inserisce in una sua opera teatrale *Le droghe d'amore*, una feroce satira sugli amori di un altro nobile, Pier Antonio Gratarol. Il motivo, come scoprono i delatori, è sempre il solito: tutti e due sono anziani e innamorati della stessa donna, un'attrice - tale Teodora Ricci - una ribelle che morirà pazza in un manicomio. Il nobile Gratarol reagisce in modo così esagerato allo spettacolo (pare che un attore lo avesse imitato sul palco in modo perfetto) da attirare su di sé l'attenzione della polizia e da essere costretto a scappare dalla città, bandito dal Consiglio, per morire nel Madagascar, esule e abbandonato dal capitano della nave su cui viaggiava (quando si dice il potere del teatro!).

Le spie registrano tutto: baruffe e vita allegra nei conventi, tresche amorose di nobili veneziani e stranieri con monache, malcostume e disordini di preti, predi-

che “strane”. Attenzione particolare viene rivolta ai nobili che non si comportano come dovrebbero: frequentano senza maschera le malvasie (botteghe di vino), si danno al libertinaggio, allo sfruttamento della prostituzione o all’omosessualità, elemosinano soldi, si abbandonano a baruffe, risse, bestemmie, corruzione elettorale e abusi di potere. Niente è considerato troppo in basso per finire nei rapporti degli spioni. Si dice in Europa che “i muri a Venezia parlano”. Le spie sanno quasi tutto di tutti, ma la corruzione è talmente diffusa che non si può fare nulla per rimediare ai mali della città, per cui si limitano a registrare i fatti.

### Casanova la spia

Una spia d’eccezione è Giacomo Casanova, costretto a fare il delatore per farsi perdonare la vita scellerata e per guadagnare qualche ducato. Lui stesso è costretto a fare regolari rapporti sul Goldoni, sospettato di frequentare troppo le idee illuministiche che arrivano dalla Francia, che pure aveva il suo sostegno (e forse la sua amicizia) nelle dispute col Chiari e con Gozzi (e a Venezia non si scherza: l’intellettuale scomodo veniva bandito dalla città, o addirittura si eliminava con lettere piene di vapori velenosi).

Forse proprio per l’amicizia che li lega, Casanova non dice molto agli Inquisitori su Goldoni. Quando questi si innervosiscono, però, Giacomo è costretto a denunciare un altro teatrante, un certo Canciani, che nelle sue opere mette un “certo spirito di rivolta”, capace di accendere “sinistri ragionamenti” e “discorsi sconci”.

Alla fine però, il nostro libertino non è una brava spia, e i suoi rapporti si occupano principalmente di piccoli scandali (una ballerina nuda a San Samuele, donne di mala vita e giovanotti prostituiti sui palchi del teatro San Cassano, una donna nuda all’Accademia dei Pittori) degni di *Cronaca Vera* più che dell’attenzione dell’Inquisitore.

Dopo qualche anno, Casanova non ce la fa più a rigare dritto: litiga con un nobile e gli dedica una feroce satira, e, per sfuggire alla vendetta del potente, il nostro è costretto a fuggire ancora da Venezia.

“La mattina una messetta, dopo pranzo una bassetta, dopo cena una donnetta”, questo proverbio veneziano dell’epoca esprime bene la frivolezza e l’ipocrisia dei nobili veneziani, che vanno regolarmente a messa, per poi subito recarsi al tavolo da gioco (*la bassetta* è un gioco d’azzardo in voga all’epoca) e nelle case di malaffare, dove lavorano “corsare venali” che “fanno ogni sorta di *baronate* con *i foresti*”.

Nelle bische si gioca “sino all’ultimo sangue” fino all’alba, si perdono fortune a *bassetta*, *faraone*, *tressette*, *biribis*, *spigoli*, *zecchinetta*, *rastega*, *mosca*, *tric trac*, *slip slap*, *tombola* (un gioco d’azzardo!) *il camuffo*, *il lotto*, *la voita*. Questo ambiente facilitò la crescita a dismisura degli *stoccheggianti*, gli usurai che prestano denaro a interessi esorbitanti e aiutano i giocatori a entrare nel meraviglioso mondo della miseria più assoluta. Come in una specie di ecosistema della giungla, attorno alle “prede” (turisti, giocatori, stupidi terminali) si radunano predatori

e avvoltoi: avventurieri, truffatori (detti anche “studiosi raggiratori”) e quelli che la notte “vanno a tabarri” (cioè i rapinatori), per non parlare poi delle miriadi di bari, abilissimi a truccare le carte, e dei “magnamaroni” (gli sfruttatori della prostituzione).

Un avventuriero boemo vende al miglior offerente il progetto per una nave senza vele, un impostore si presenta come Giovanni III, zar di Russia depresso, che raccoglie denaro per recuperare i gioielli perduti, una spia d’eccezione come Giacomo Casanova registra una truffa ai danni di Pietro Zardi, un parrucchiere ultranovantenne: venuti a sapere di una sua malattia alcuni “sagaci ingegni” si presentano alla Zecca (la banca di Venezia) con un vecchio che finge di essere Zardi e ritira dal proprio conto la grossa cifra di quattromila ducati.

Vengono scoperti solo per un caso: il vero Zardi, sentitosi meglio, si reca alla Zecca (forse per controllare i propri sudati risparmi) e sventa il “latrocinio”.

Un turista poteva entrare in città pieno di bagagli, denaro e ricchi abiti, per uscire poco dopo in mutande, con un bernoccolo sulla testa e una carta da gioco in mano (ma felice!).

Come se non bastasse, i poveri delatori della Repubblica sono costretti a osservare, impotenti, la facilità con cui entrano in città “micidiali sicari, e spie estere e raggiratori e falsari”.

Tra i raggiratori, numerosi sono i maghi, i cabalisti o gli esperti di magia nera, attirati qui dalla presenza di una nobiltà sempre meno interessata alla realtà e sempre di più al sovrannaturale e all’occulto.

Sempre le nostre spie riportano di persone che sostengono di saper evocare i demoni e di alchimisti che giurano di “saper comporre la polvere universale”, naturalmente in cambio di denaro reale.

### A teatro nel Settecento

“Per quanto riguarda il teatro italiano odierno, comincerò col dare un’idea del teatro materiale e degli spettatori. In quasi tutte le città italiane, gli spettatori fan tumulto, sono chiassosi ancor prima dell’inizio dello spettacolo, nell’applauso sono violenti, gridano “Viva” con tutte le loro forze quando vogliono onorare il poeta o gli attori. Quando la commedia o qualcuno degli attori non piace loro, gli gridano “Va’ dentro” e spesso, per sottolineare la loro indignazione, lo coprono di ingiurie e gli gettano sul palcoscenico delle mele [...] Ci sono, però, delle città in cui gli spettatori sono tranquilli, anche quando le commedie e gli attori non piacciono. Gli spettatori, in questo caso, si limitano, dopo due o tre rappresentazioni, a non tornare più a teatro. Invece di far chiasso, essi esprimono così il loro *disprezzo*, che non è certo meno forte e riconoscibile. Così accadde a Genova, a Lucca, e Firenze.”

Così scrive Luigi Riccoboni, in arte Lelio, famoso attore del XVIII secolo, uno che di teatri ne aveva visti parecchi. Un vivo resoconto del pubblico che gli attori si trovavano di fronte all'epoca, con un brivido gelido verso la fine, dato che, se il pubblico che esprimeva il proprio disappunto in modo rumoroso poteva essere un problema (ma almeno si era in qualche modo divertito), molto di più lo era quello silenzioso e ostile che non si recava più a vedere lo spettacolo, privando gli attori del proprio compenso.

Sono numerosi i resoconti come questo, diari di attori famosi o di drammaturghi (celebri sono le *Memorie* scritte dai nostri Goldoni e Gozzi) composti a fine carriera e sintomo di un grande interesse generale nei confronti del fare teatro, un po' come oggi le biografie degli attori di cinema o televisione. Queste memorie ci danno immagini di prim'ordine sul teatro dell'epoca e soprattutto su Venezia che, come abbiamo detto, restava una delle capitali culturali e teatrali d'Europa. Scopriamo così che a Venezia i teatri sono aperti dalla fine di ottobre all'inizio della Quaresima, che sono splendidi a vedersi e che per entrare non si paga molto, sedici soldi - meno che nel resto d'Italia - ma che se poi ci si vuole sedere bisogna versarne altri dieci. Si va a teatro mascherati con la famosa "bautta", cosa di grande utilità per nobili e magistrati, e il palchetti sono riservati alla nobiltà.

Chi trova posto in platea non deve mai indossare gli abiti buoni, a causa dell'abitudine di sputare dai palchi e di gettare in platea i resti di quel che si mangia, abitudine che rende i posti in platea "molto spiacevoli" secondo il Lelio (infatti molto ambiti erano i posti in fondo alla sala oppure quelli sopra il palco!). La stessa struttura che c'era fuori dai teatri la troviamo anche dentro: dall'alto dei loro palchi i potenti di sempre mangiano, bevono (e, ci ricordano i nostri spioni, fanno anche dell'altro), e sputano su popolo e borghesia. Quelle stesse categorie che venivano prese in giro sul palco dalle maschere di Pantalone, il mercante, e dei servi Arlecchino, Tartaglia e via così.

Le compagnie teatrali facevano vita da vagabondi, come nei secoli passati (e in quelli futuri), e il genere che ancora andava per la maggiore era la Commedia dell'Arte, un tipo di commedia in cui manca un testo composto da un autore, e la storia si basa sulla creazione degli attori che segue una tecnica compositiva piuttosto complessa, conosciuta col termine assai ambiguo e fuorviante di "improvvisazione". Alla lunga però gli attori utilizzavano solo le improvvisazioni che funzionavano meglio, e che gli attori meno bravi copiavano, e i risultati finivano per essere sempre gli stessi. Come se non bastasse, nel corso del Settecento, la qualità media delle compagnie si abbassò notevolmente, impegnate come erano in una lotta al ribasso per la sopravvivenza che non lasciava spazio a ambizioni di alcun tipo.

## **Il pubblico veneziano: ovvero l'arte pericolosa di andare a teatro**

Un pubblico che va a teatro per vivere il Carnevale anche fuori stagione non ha tempo per drammi o tragedie, vuole ridere, vuole cose leggere, in cui non ci sia una trama complessa da seguire, e ci si possa dedicare ad altro, un po' come quando si guarda la televisione. Spesso lo spettacolo (e gli attori) veniva ignorato e ci voleva un assolo musicale o un pezzo di recitato particolarmente virtuoso per attirare l'attenzione del pubblico. Per questo motivo un attore di tragedia riconosce in quello veneziano "il più difficile uditorio che per una tale intrapresa [cioè la tragedia] potesse trovarsi nell'Italia tutta".

Ma la vita non era facile neanche per il pubblico. Oltre a schivare schifezze e oggetti contundenti c'erano molti altri aspetti pericolosi dell'andare a teatro: potevi cadere in canale, oppure il signore mascherato al tuo fianco poteva non essere un appassionato di commedie e rivelarsi un bandito. Una delle cose più pericolose in assoluto era... prepararsi per uscire!

Tutti vogliono fare bella figura quando escono per una serata un po' speciale, e questa che segue era la ricetta settecentesca per la bellezza.

Una dama per essere bella: prima deve tingersi il volto con tintura di piombo per essere bella bianca (il pallore piaceva, altro che lampada o fondotinta), poi applicarsi al viso nei di bellezza fatti di seta nera o rossa tagliata a cerchio, cuore o mezzaluna (per coprire i fori del morbillo). Poi, per le labbra, stucco rosso brillante (applicato con la cazzuola, ma piccola), rasare le sopracciglia e applicare posticci di pelo di topo. Per migliorare il viso, tenere nelle guance palline di sughero. Una parrucca mostruosa, almeno mezzo metro di altezza, decorata con tutto quello che avete in casa: piume di pappagallo, nastri, frutta, fiori (Maria Antonietta ci metteva in cima gabbiette con uccellini o modellini di nave). Busto stretto a morte con stecche di balena per fare la vita stretta, gonna ampia tenuta aperta con stecche tipo ombrellone e strascico, con l'aggiunta di una borsetta e di un ventaglio, siete pronte per andare a teatro.

Era difficile vedere la donna vera sotto tutta quella roba. C'era addirittura una legge che diceva che una donna che col trucco avesse fatto credere a un uomo di essere bella, tanto da indurlo a sposarla, potesse essere ripudiata. È interessante notare come i trucchi contenessero mercurio, che faceva diventare calvi, e arsenico, quindi non solo una donna si poteva avvelenare da sola, ma baciarla era un gioco d'azzardo. E non era l'unico pericolo per gli uomini.

Anche gli uomini indossavano parrucche, spesso molto costose (tanto che rischiavano di essere rubate, di solito scippate al volo!). Le parrucche non venivano mai lavate, quindi la notte quando le toglievi dovevi augurare "buona notte" agli ospiti: pidocchi, pulci e zecche che a volte non ti lasciavano dormire perché improvvisavano festini. Le parrucche si tenevano in ordine con una polvere fatta di farina, noce moscata, amido e, forse, polvere d'oro, quindi in una giornata di vento generavano polveroni degni delle mandrie nel Far West. Verso la fine del

secolo, l'idea di bagni regolari si fece strada in Europa, ma prima i vestiti erano anche peggio delle parrucche e alcuni anziani organizzavano gare di corsa con le pulci delle loro giacche. Anche gli uomini mettevano make-up bianco (gesso), rossetto e si coloravano le guance. Per sembrare tosti gli uomini si imbottivano la camicia all'altezza del petto e i pantaloni: che avete capito? per le gambe!

### **Come vincere la concorrenza con la novità: attori e scrittori si alleano in nome dei soldi**

In realtà un pubblico potenziale per lavori più seri c'era, il fatto è che quando venivano rappresentate tragedie si trattava di testi vecchissimi, con un linguaggio incomprensibile, oppure di opere non destinate alla messa in scena. Sfido che molte volte non si arrivasse a terminare lo spettacolo "doppo una smoderata inquietudine" degli spettatori.

E come mai gli intellettuali come Chiari, prete secolare, arrivano al tanto disprezzato teatro? Per le possibilità di guadagno che questo presentava, perchè oltre a dividere gli utili con gli attori, si potevano riscuotere guadagni anche ogni volta che la loro opera veniva rappresentata, grazie ad una nuova invenzione: i "diritti d'autore", che ancora oggi fanno la gioia di Madonna e gli U2. Nel caso di Goldoni, di formazione avvocato, però i soldi non spiegano tutto, dato che già da ragazzo era fuggito con una compagnia teatrale, mentre Gozzi giustificò il suo scrivere per la scena con la necessità di contrastare il suo avversario e non volle mai un soldo dalla compagnia (anche se i maligni giurano che fu solo per amore di un'attrice). Il fatto di guadagnare denaro attraverso le lettere era guardato con grande disprezzo dalla nobiltà cui Gozzi apparteneva, e infatti così si lamentava (1756):

“Gridan le genti: il teatro è risorto,  
novi Molier son nati al calamaio.  
Io sto piangendo pel teatro morto,  
e singhiozzando al buco dell'acquaio;  
e vo dicendo: gli hanno fatto torto,  
che non si vuol così per il danaro  
un, che sia morto, in peggior forma uccidere:  
ridino gli altri, ch'io non posso ridere.”

Già all'inizio del XVIII secolo però c'erano segni di stanchezza per la Commedia dell'Arte: anche il piatto più buono tutti i giorni finisce per stancare, figuriamoci poi la commedia portata in scena anche da attori incapaci, tutta basata su battute volgari e doppi sensi. C'è un'acidissima descrizione di un capocomico, cioè

il leader di una compagnia teatrale, e della sua attrice principale tracciata da un testimone dell'epoca:

“Era questi un veneziano grasso e bassotto, rosso di faccia, ma goffo e pesante e d'un'aria da spazzacamino più che da comico. Vantavasi di ben pronunziare il toscano e convertiva la c in s e diceva gioia per gioia, senz'accorgersi di fallare, cossa per cosa, ragazze per ragazze. Triviale quanto un facchino, aveva un'ambizione invincibile per far da eroe e recitava nella tragedia. Si metteva sull'elmo certe piume lunghe un braccio, tutte ritte e ammucciate l'una sull'altra che conoscer facevano la goffaggine del suo gusto. Carico di brillanti da Murano, una bottega pareva di vetraio e dal mezzo in giù la figura faceva d'una piramide, per i lunghi e mal posti fianchetti che lo restringevano in alto e dilatavansi in linea obliqua quasi sino alle calcagna. Quel sguattero, vestito alla eroica, recitava male com'era vestito. Non sapeva camminare, né dove tener le mani, né fare un gesto a dovere. Urlava, quand'era minaccioso, e parlava sberleffando con una voce crepata, quando pretendeva d'intenerire [...]. La prima donna era una sciocca che sapeva leggere malamente [...] pareva la befana sul palco, storpiava le parole e diceva spropositi da ubriaca. Senza nobiltà, senza decenza, pure aveva passione per far la regina, e in grazia d'una bellezza, che non era inaccessibile, le si batteva le mani. Ella credevasi la più abile di tutte le commedianti [...] aveva una figuraccia grossolana e malfatta [...] Abito non aveva, neppure da teatro, in cui qualche santa cosa non vi fosse cucita”.

Colgono l'occasione autori nuovi, non nobili, che provengono da quella disprezzata platea coperta di nobili sputi e decisi a vendicarla. Goldoni vive con la compagnia la segue nelle faticose *tournées* estive, su carri attraverso l'Italia intera, e frequenta tutti gli ambienti possibili: è dappertutto, nei caffè, nei bordelli, nelle taverne, nelle carceri, nelle accademie e, ovviamente, nei teatri. È anche lui una spia, ma al servizio del teatro. Cerca di osservare con amore tutti i suoi contemporanei, ma si è imposto anche un ideale di onestà per cui spesso nelle sue opere si nota la contrapposizione fra il lavoro del mercante e l'ozio un po' parassita del nobile.

All'inizio Goldoni accetta le convenzioni imperanti, anche se le odia, per non allontanare il pubblico, ma nella prospettiva strategica di ridurlo a veicolo formale dei contenuti nuovi che avrebbero finito per distruggerlo.

Goldoni ha un'idea della vita ben diversa da quella di Gozzi e dei nobili veneziani: il lavoro occupa una posizione privilegiata quale fonte di sostentamento, ma anche fonte di onore civile e sociale. Per lui l'attività artistica e intellettuale è un impegno serio che deve rendere, mentre per gli aristocratici si trattava di un ozio a cui indulgere.

Lavora in stretta connessione con gli attori, costruendo loro ruoli su misura, e osservano con attenzione (e preoccupazione) il pubblico. Gradualmente modifica le abitudini sia della compagnia che del pubblico, cerca di farlo con cautela, anche se non senza momenti critici: quando arriva a dare il ruolo di protagonista a una giovane attrice - perché il personaggio è giovane - la prima donna, piuttosto avanti con gli anni, non se ne fa una ragione e cade in una crisi ipocondriaca (noi oggi diremmo isterica). In nome del realismo, prima svuota di senso e poi fa sparire le maschere; scrive testi completi, togliendo libertà d'improvvisazione agli attori, ma permettendo loro un serio lavoro sul personaggio (basti pensare che prima della sua riforma gli attori sul palco che non stavano recitando potevano chiacchierare col pubblico!). Mette sul palco storie di tutti i giorni, lega giovani amori a affari e bancarotte, parla di baruffe del popolo, porta in scena borghesi, popolani e donne come protagonisti. Tutte cose inaudite fino a poco tempo prima!

Ma le crisi si superano e la sua riforma inizia a piacere a pubblico e attori (perché porta soldi!): piace al pubblico questo nuovo teatro, piace soprattutto al Popolo ammirarsi per la prima volta in questo specchio fedele che l'avvocato ha costruito. E gli piace tanto che smette di mangiare, bere, fare l'amore... sputare, per guardare lo spettacolo, e fa silenzio per ascoltare le battute.

### Goldoni superstar: arrivano i guai

La riforma dell'avvocato trionfa talmente che nel 1753 un teatro concorrente al Sant'Angelo (quello con cui ha iniziato la sua riforma e che tante soddisfazioni gli ha dato) gli propone un contratto da rock star: se accetta le commedie gli verranno pagate subito, prima ancora di essere lette, e il compenso gli verrà raddoppiato; potrà dare le sue opere alle stampe quando vuole, non dovrà seguire la compagnia in tournée. Carlo ci pensa un attimo e accetta, ma così apre le porte alla concorrenza: la sua vecchia compagnia chiama un giovane prete fuggito (non si sa per quali ragioni) da Brescia a scrivere: entra in scena Pietro Chiari, il copione. Nel nuovo teatro di San Luca, Goldoni si trova in difficoltà: gli attori cambiano di continuo (va' detto che alcuni non ci sono più perché muoiono, spesso in tournée), e siccome partecipano dei guadagni lottano per ridurre i costi delle scenografie, degli arredi e delle prove. Come se non bastasse, Goldoni in quegli anni è deluso dalla propria classe sociale che proprio non ce l'ha fatta a prendersi un po' di potere e si chiude a difesa dei pochi privilegi guadagnati e a scimmiettare i nobili. Una delusione che non nasconde, basta leggere la sua prefazione alle *Smanie per la Villeggiatura*:

“L'innocente divertimento della campagna è divenuto a' di nostri una passione, una mania, un disordine. Virgilio, il Sannazzaro, e tanti altri panegiristi della vita campestre, hanno innamorato gli uomini dell'amenità tranquillità del ritiro; ma l'ambizione ha penetrato nelle foreste: i

villeggianti portano seco loro in campagna la pompa ed il tumulto delle Città, ed hanno avvelenato il piacere dei villici e dei pastori, i quali dalla superbia de' loro padroni apprendono la loro miseria. Quest'argomento è sì fecondo di ridicolo e di stravaganze, che mi hanno fornito materia per comporre cinque Commedie, le quali sono tutte fondate sulla verità: eppure non si somigliano.

Dopo aver dato al pubblico i *Malcontenti* e la *Villeggiatura*, la prima nel Tomo terzo, la seconda nel Tomo quarto del mio *Teatro Comico* dell'edizione del Pitteri; ho trovato ancora di che soddisfarmi e di che fornire, non so s'io dica il mio capriccio o il mio zelo, contro un simile fanatismo. Ho concepita nel medesimo tempo l'idea di tre commedie consecutive. La prima intitolata: *Le Smanie per la Villeggiatura*; la seconda: *Le Avventure della Villeggiatura*; la terza; *Il Ritorno dalla Villeggiatura*. Nella prima si vedono i pazzi preparativi; nella seconda la folle condotta; nella terza le conseguenze dolorose che ne provengono. I personaggi principali di queste tre rappresentazioni, che sono sempre gli stessi, sono di quell'ordine di persone che ho voluto prendere precisamente di mira; cioè di un rango civile, non nobile e non ricco; poiché i nobili e ricchi sono autorizzati dal grado e dalla fortuna a fare qualche cosa di più degli altri. L'ambizione de' piccioli vuol figurare coi grandi, e questo è il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se fia possibile.”

### Una serpe in seno: Chiari, il copione

Scrivere per le scene non era facile: a Venezia persino i “barcaruoli”, cioè i gondolieri, si intendevano di teatro. I drammaturghi erano “Poeti di Compagnia” e dovevano produrre in abbondanza testi di successo, altrimenti niente soldi. Nella sua carriera Goldoni compone 212 opere, addirittura scrive in un anno 16 commedie! In questa atmosfera di libera concorrenza risulta chiaro come due autori molto simili tra loro, Chiari e Gozzi, dovessero all'inizio odiarsi e la città stessa risuonare dei loro scontri, che però erano di natura puramente commerciale. Chiari poi aveva un'abitudine molto irritante: appena Goldoni scriveva una commedia di successo lui la copiava, la spostava di ambientazione, cambiava un po' i nomi e la metteva in versi e voilà: ecco un nuovo spettacolo dell'abate Chiari! *Il cavaliere e la dama* diventa *La moglie saggia*, *L'eredità fortunata* si trasforma (che fantasia!) ne *L'eredità fortunata*, *La famiglia dell'antiquario* e *Il padre di famiglia* confluiscono ne *Il buon padre di famiglia*; *La sposa persiana* si trasforma ne *La schiava cinese*, che avrà anche un sequel (colpo di genio): *Le sorelle cinesi*.

Chiaro che a Goldoni questa cosa non andasse a genio. Addirittura ci fu un momento in cui il numeroso pubblico veneziano si era diviso in due fazioni (un testimone parla di “sanguinosa gara”) e, mentre nel resto d'Europa ci si scontrava sulle idee illuministe, litigavano ferocemente su quale opera teatrale fosse

la migliore: se la *Vedova scaltra* del Goldoni o la copia di Chiari: *La scuola delle vedove*. Le discussioni erano presto degenerare al punto che il governo della Serenissima aveva vietato la rappresentazione dei due testi e ripristinato la censura preventiva.

Questo “caso” mostra chiaramente come il teatro, nell’ambiente asfittico di Venezia, controllato dagli inquisitori e dalle loro spie, fosse l’unico luogo in cui si potevano affrontare idee politiche diverse in modo coinvolgente per tutti gli strati della popolazione.

In realtà i due “negozianti” del teatro (come essi stessi si definiscono) sono molto diversi tra loro: Goldoni sta tentando una difficile riforma in favore del realismo (anche con un occhio al risparmio) che pian piano gli fa togliere dal palco maschere, lazzi, battute in versi poetici, mentre Chiari è un astuto mestierante appassionato degli effetti speciali (in un teatro, però, “di carte dipinte”), artiglierie vere che sparano in scena, elefanti, piramidi, battaglie di massa, divinità che arrivano su carri trainati da colombe. Chiari sosteneva di amare il proprio pubblico come fosse una donna; e chi se ne intendeva sapeva che, per avere un teatro pieno, bisognava convincere le donne, “senza di esse non v’è pubblico” (come in discoteca!), scrive il prete spretato, in realtà copiando nuovamente un’idea del Goldoni. Tutto, pur di venire incontro a un pubblico che voleva spettacoli d’evasione dalla realtà, in modo non diverso da quello che offriva il vero avversario di Goldoni: il conte Gozzi.

### Tra i due litiganti...

“Gozzi pareva a quel tempo un retrivo, e Goldoni era il riformatore; pure avrei desiderato a Goldoni un po’ di quella fibra rivoluzionaria ch’era in quel retrivo”

De Sanctis, 1956

Carlo Gozzi sapeva bene che il vero nemico del teatro (e della cultura) nobile, popolato dai manichini gorgheggianti del melodramma, dalle larve squittenti e piroettanti delle maschere, degli eroi imbalsamati e imbambolati delle tragedie classiche era proprio l’avvocato, coi suoi personaggi vivi, corposi, che venivano dalla borghesia e dal popolo, che parlavano in italiano o dialetto, ma lingue vive. Contro di lui bisognava agire, lui che incarnava le richieste dei mercanti, pur sempre dei borghesi, quegli stessi che prima, sotto le spoglie dei Pantaloni, venivano solo derisi in scena e adesso invece diventano protagonisti. Non ci vuole un esperto di metafore per capire che c’era qualcosa di più in gioco che lo spettacolo.

Il conte era a capo di un gruppo di nobili intellettuali che si riuniva sotto il nome scherzoso di “Accademia dei Granelleschi”. Per capire la qualità del senso dello humor dei nobili va detto a questo punto che i “granelli” erano i testicoli, che il

simbolo dell’accademia erano due susine pendenti su sfondo di lattuga e che il leader dell’accademia era detto Principe Arcigranellone. Questi buontemponi prendevano in giro un po’ tutti, ma quando videro Goldoni e le sue opere si accorsero che - senza essere un ribelle - quell’avvocato con manie di riforma era un pericolo vero. Lo attaccarono tutti e subito, come simbolo di tutte quelle mode giovanili che rovinano la tradizione, come un “alternativo” che non capivano e non volevano capire. Gli danno del rivoluzionario, lo attaccano con satire velenose e spesso molto volgari, in cui lo si accusa di essere un “escremento di Moliere”, un “peto” che ammorbata l’aria di Venezia, o un “coglione”, oppure gli si chiede: “se ti venisse messo un porro dretto, averestilo tu per disfavore?” (che classe! quando si dice la nobiltà).

Ma gli insulti non colpiscono l’avvocato che continua a sfornare opere su opere, e Gozzi si rende conto che, a furia di vedere opere realistiche, la gente inizia a pensare e a guardare i nobili in modo strano. Ed è per questo che scende in campo a difesa dei privilegi dei nobili e dei passati splendori della Serenissima e il 25 gennaio 1761 mette in scena *L’amore delle tre melarance*, sua opera nata interamente per prendere in giro Goldoni, come l’autore stesso dice nel prologo dell’opera:

“*L’amore delle tre melarance*, favola fanciullesca, da me resa scenica, e colla quale cominciai a dare assistenza alla comica truppa Sacchi, non fu, che una caricata parodia buffonesca sull’opere de’ signori Chiari e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch’ella comparve.

Altro che cercai con questa, sennonché di scoprire, se il genio del pubblico potesse essere suscettibile d’un tal genere favoloso puerilmente in sul teatro.

Si vedrà dall’analisi riflessiva e puntuale, che la rappresentazione fu tanto ardita, ch’ella si accostava alla temerità. Il vero non si deve tacere...

I due partiti collerici de’due poeti [Chiari e Goldoni] fecero ogni sforzo per procurare la sua caduta. Il cortese pubblico la sostenne sul teatro per sette repliche in quel carnevale, ch’era per terminare.”

I Granelleschi lo pregano di non mettere in scena quella bambinata (“temeraria”, come riconosce Gozzi stesso), perché avrebbe influito sul decoro dell’Accademia (il decoro di un’istituzione che si fa chiamare “dei testicolini”?) e sicuramente il pubblico l’avrebbe fischiate. Lo spettacolo è un trionfo: il pubblico lo adora, la sua “favola fanciullesca” messa in scena, accontenta popolo e nobili, fa ridere con le maschere e commuove con gli innamorati, è un’opera interamente di evasione,

fatta per far sognare e dimenticare la realtà. Ha scelto le favole (prese da raccolte come *Le mille e una notte*) apposta per controbattere al realismo dell'avversario, seguendo anche il gusto per l'esotico e il magico che trionfa in Venezia e che si trovava già in molti "canovacci" della Commedia. L'ambientazione è poi l'ideale per molte meraviglie sceniche, quegli effetti speciali che piacevano tanto anche a Chiari: diavoli volanti, castelli che scompaiono, tuoni, terremoti. Ma il conte stesso resta intrappolato nelle sue reti per il pubblico: "io confesso, che rideva di me medesimo, sentendo l'animo a forza umiliato a godere di quelle immagini fanciullesche, che mi rimettevano nel tempo della mia infanzia". In poco tempo il successo delle opere di Gozzi, unito ad altri fattori, allontanerà Goldoni e Chiari da Venezia, ma il conte non ne sarà troppo felice: preso ormai nella sua stessa magia, incantato in un teatro che, nato a difendere il vecchio, prendeva forme e contenuti completamente nuovi. Nasce così *Turandot*, che diventerà un'opera, e continuerà poi con *La donna serpente*, un dramma così complesso e intricato che alla fine di ogni scena deve uscire Arlecchino a ricordare i fatti importanti al pubblico.

### Triste epilogo e un po' di speranza...

Goldoni lascia Venezia nel 1762, stanco e colpito dalla concorrenza del conte, alla volta di Parigi. In Francia però non troverà l'accoglienza sperata e la sua stella si offuscherà: stavolta l'avvocato non riuscirà a riprendersi completamente e morirà lì in miseria, travolto anche lui dalla rivoluzione francese, nello stesso giorno in cui la ghigliottina decapita il re Luigi XVI.

Il conte invece resta a Venezia, trionfa per un po', poi il pubblico abbandona anche lui per seguire nuove mode. Mentre invecchia muoiono amici e familiari, scompaiono i Granelleschi, trionfano le idee contro cui si era scagliato, la democrazia infesta l'Europa e addirittura la Serenissima cadeva per mano di Napoleone, un piccolo borghese della Corsica. Gozzi muore lo stesso anno della caduta del Sacro Romano Impero.

Oggi, in un momento in cui il teatro ha radicalmente cambiato funzione e bacino di pubblico, è possibile osservare l'opera dei due artisti in un'ottica un po' diversa. Non furono poi così diversi: tutti e due inventarono forme nuove di teatro (anche se a Gozzi non sarebbe piaciuto saperlo), forme destinate a durare nel tempo e che ancora oggi si possono mettere in scena e usare come specchi per le società degli uomini. Tutti e due amarono profondamente il teatro e da questo ricevettero onori e dolori. Non furono, e non sono, poi così diversi.

## APPENDICE

### Due testi a confronto

Per capire bene la differenza dei due modi di fare teatro del Conte e dell'Avvocato (e per capire che cos'era un "canovaccio"), basta leggere la trama di due opere a caso (beh, non proprio a caso).

#### L'amore delle tre melarance, Carlo Gozzi, 1761

**Prologo:** per riconquistare il favore del pubblico, diminuito molto con l'arrivo della commedia d'intreccio di Goldoni e Chiari, i comici mettono in scena un fiaba con cui riconquistare gli spettatori attraverso la meraviglia della novità, prendendo in giro i due autori "di moda", che compariranno nelle figure di mago Celio e fata Morgana.

**Atto I:** da dieci anni Tartaglia, figlio di Silvio re di Coppe, è malato di ipocondria, curabile solo con le risate. Silvio quindi affida l'organizzazione di feste e tornei a Leandro, uomo viscido di dubbia fedeltà, legato da una segreta promessa di matrimonio a Clarice, la nipote del re che potrebbe ereditare il trono se Tartaglia morisse. Leandro in realtà è complice della fata Morgana che ha stregato Tartaglia attraverso la somministrazione di versi martelliani (quelli preferiti dal Chiari). A sventare il diabolico piano interviene Truffaldino, inviato a corte dal Mago Celio, nemico di Morgana. Per tentare di salvare Tartaglia, Truffaldino lo trascina ad assistere agli spettacoli dati in suo onore, a cui partecipa mascherata da vecchietta la fata Morgana, che cadendo a gambe all'aria, causa la guarigione di Tartaglia che inizia a ridere come un matto. Offesa, la fata maledice il principe invocando le forze infernali in modo che Tartaglia si innamori delle Tre Melarance e desideri farle proprie.

**Atto II:** Tartaglia innamorato cotto, sia arma e parte alla ricerca delle tre melarance, accompagnato dal fedele Truffaldino, custodite nel nero castello della maga Creonta. Arrivati al castello appare loro il mago Celio che li conforta e dà loro consiglio, grazie al suo aiuto i due recuperano le melance, ma Celio li ammonisce a non aprirle se non vicino a una fonte d'acqua. Creonta, disperata viene incenerita da un fulmine.

**Atto III:** arrivato a un lago - dimore segreta della fata Morgana - Truffaldino, che ha distanziato il padrone, cerca di placare la sete col succo delle melarance. Ne taglia due da cui escono due fanciulle che però muoiono di sete vista l'incapacità di Truffaldino di portare loro l'acqua del vicino lago. Giunge Tartaglia che riesce a salvare almeno la terza fanciulla, la quale gli rivela di essere Ninetta, principessa degli antipodi. Tartaglia la chiede in moglie e corre in città a prenderle un abito adeguato. Morgana però trasforma Ninetta in colomba e la sostituisce con la sua serva Smeraldina. Anche se Tartaglia non riconosce in lei l'amata, il padre lo costringe a sposarla per tenere fede alle sue promesse. Nell'epilogo, dopo un litigio in versi del mago Celio e fata Morgana, il re Silvio scopre l'identità di Ninetta e

punisce i malvagi... e vissero felici e contenti.

Così appare l'Atto I dello spettacolo (ottimo esempio di "canovaccio"):

“Silvio, Re di Coppe, Monarca d'un Regno immaginario, i di cui vestiti imitavano appunto quelli dei Re delle carte da gioco, lagnavasi con Pantalone della disgrazia dell'unico suo figliuolo Tartaglia, Principe ereditario, caduto da dieci anni in una malattia incurabile. I medici l'avevano giudicata un insuperabile effetto ipocondriaco, e l'avevano già abbandonato. Piangeva, forte. Pantalone, facendo una satira ai Medici, suggeriva secreti mirabili di alcuni Ciarlatani, ch'esistevano in quel tempo. Il Re protestava, che tutto inutilmente si era provato. Pantalone fantasticando sull'origine della malattia chiedeva al Re in secreto, per non essere udito dalle guardie, che circondavano il Monarca, se la Maestà sua avesse acquistato nella sua giovinezza qualche male, che comunicato al sangue del Principe ereditario lo riducesse a quella miseria, e se il mercurio potesse giovare. Il Re con tutta la serietà protestava d'essere stato sempre tutto [della] Regina. Pantalone aggiungeva, che forse il Principe occultava per rossore qualche infermità contagiosa guadagnata. Il Re serio lo assicurava con maestà, che per i suoi paterni esami doveva assicurarsi, ch'ella non era così: Che l'infermità del figliuolo non era, che un mortale effetto ipocondriaco: Che i Medici avevano pronosticato, che, s'egli non ridesse, sarebbe in breve sotterra: Che il solo ridere poteva esser in lui un segno evidente di guarigione. Cosa impossibile. Aggiungeva, che il vedersi già decrepito, coll'unico figliuolo moribondo, e con la Nipote Principessa Clarice, necessaria erede del suo Regno, giovane bizzarra, strana, crudele, lo affliggeva. Compiangeva i sudditi, piangeva dirottamente, dimenticando tutta la maestà. Pantalone lo consolava; rifletteva, che s'era dipendente la guarigione del Principe Tartaglia dal suo ridere, non si doveva tener la Corte in mestizia. Si bandissero feste, giuochi, maschere, e spettacoli. Si lasciasse libertà a Truffaldino, persona benemerita nel far ridere, e ricetta vera contro gli effetti ipocondriaci, di trattare col Principe. Aveva scoperto nel Principe qualche inclinazione alla confidenza di Truffaldino. Avrebbe potuto succedere, che il Principe ridesse, e guarisse. Il Re si persuadeva, disponeva di dar gli ordini opportuni. Usciva.

Leandro, Cavallo di Coppe, primo Ministro. Questo personaggio era pur vestito, com'è la figura sua nelle carte da giuoco. Pantalone accennava a parte il suo sospetto di tradimento sopra Leandro. Il Re ordinava a Leandro feste, giuochi, e bacchanali. Diceva, che qualunque persona giungesse a far ridere il Principe, avrebbe un gran premio. Leandro dissuadeva il Re da tale risoluzione, giudicando tutto di

maggior danno all'infermo. Pantalone insisteva nel suo consiglio. Il Re riconfermava gli ordini, e partiva. Pantalone esultava. Diceva a parte di scoprire in Leandro del desiderio per la morte del Principe. Seguiva il Re. Leandro rimaneva ottuso; esprimeva di vedere alcune opposizioni alla sua brama, ma che non conosceva l'origine. Usciva.

La Principessa Clarice, Nipote del Re. Non s'è mai veduta sulla scena una Principessa di carattere strano, bizzarro, e risoluto, come Clarice. Ringrazio il Sig. Chiari, che m'ha dati vari specchi nelle sue Opere per far una parodia caricata di caratteri. Costei in accordo con Leandro di sposarlo, ed elevarlo al Trono, se restava erede del Regno colla morte di Tartaglia, suo cugino, sgridava Leandro per la flemma, che doveva avere attendendo, che morisse il cugino per una malattia così lenta, com'è quella dell'ipocondria. Leandro si giustificava colla cautela, dicendo, che la Fata Morgana, sua protettrice, gli aveva dati alcuni brevi in versi martelliani da far prendere in parecchie panatelle a Tartaglia, che dovevano farlo morire lentamente per gli effetti ipocondriaci. Ciò si diceva per censurare le Opere del Sig. Chiari, e del Sig. Goldoni, che stancavano scritte in versi martelliani colla monotonia della rima. La Fata Morgana era nimica del Re di Coppe per aver perduti molti de' suoi tesori sul ritratto di quel Re. Era amica del Cavallo di Coppe per aver fatto qualche ricupera sulla sua figura. Abitava in un lago, vicino alla Città. Smeraldina mora, ch'era la servetta in questa scenica parodia caricata, era il mezzo tra Leandro, e Morgana. Clarice andava in furore sentendo il modo tardo, che s'usava nella morte di Tartaglia. Leandro aggiungeva dubbi sull'inutilità de' brevi in versi martelliani. Vedeva introdotto in Corte, spedito, non sapeva da chi, un certo Truffaldino, persona faceta; se Tartaglia rideva, guariva dal male. Clarice smaniava; aveva veduto quel Truffaldino, non era possibile il trattenere le risa al solo vederlo. Che i brevi in versi martelliani di caratteri grossi sarebbero inutili. Da tali discorsi rileverà il lettore la difesa delle Commedie improvvisate colle maschere contro gli effetti ipocondriaci, in confronto delle scritte in versi da' Poeti d'allora malinconiche. Leandro aveva spedito Brighella, suo messo, a Smeraldina mora per saper ciò, che volesse inferire l'arcano della comparsa di quel Truffaldino, e a chieder soccorsi. Usciva.

Brighella, riferiva con segretezza, che Truffaldino era spedito alla Corte da certo Celio Mago, nemico di Morgana, e amante del Re di Coppe, per ragioni simili alle accennate di Sopra. Che Truffaldino era una ricetta contro gli effetti ipocondriaci cagionati dai brevi in versi martelliani, giunto alla Corte per preservare il Re, il figliuolo, e tutti que' popoli dal morbo contagioso degli accennati brevi.

Si noti, che nella inimicizia della Fata Morgana, e di Celio Mago

erano figurate arditamente e allegoricamente le battaglie Teatrali, che correvano allora tra i Signori due Poeti, Goldoni e Chiari, e che nelle due persone pure della Fata e del Mago, erano figurati in caricatura i due Poeti medesimi. La Fata Morgana era in caricatura il Chiari; Celio in caricatura il Signor Goldoni. La notizia recata da Brighella dell'arcano sul Truffaldino, metteva della gran confusione in Clarice, e in Leandro. Si consigliavano vari modi di morte occulta, per far perir Truffaldino. Clarice suggeriva arsenico, o archibugiate. Leandro brevi in versi martelliani nella panatella, o vero oppio. Clarice, che martelliani, e oppio erano due cose simili; che Truffaldino gli sembrava d'uno stomaco assai forte, per digerire tali ingredienti. Brighella aggiungeva, che Morgana, sapendo gli spettacoli ordinati per divertire il Principe e per farlo ridere, aveva promesso di comparire, e di opporre alle sue risa salubri una maledizione, che l'avrebbe mandato alla morte. Clarice entrava per dar luogo all'apparecchio degli spettacoli ordinati. Leandro, e Brighella entravano per ordinarli.

Aprivasi la scena alla camera del Principe ipocondriaco. Questo faceto Principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. Aveva a canto un tavolino, a cui s'appoggiava, carico di ampolle, di unguenti, di tazze da sputare, e d'altri arredi convenienti al suo stato. Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. Dichiarava gli strani effetti della sua malattia incurabile, e siccom'egli aveva il solo argomento della scena, questo valente personaggio non poteva vestirlo con maggior fertilità. Il suo discorso buffonesco e naturale cagionava un continuo scoppio di risa universali nell'Uditorio. Usciva quindi il facetissimo Truffaldino per far ridere l'infermo. La scena all'improvviso, che facevano questi due eccellenti comici sull'argomento, non poteva riuscire, che allegrissima. Il Principe guardava di buon occhio Truffaldino; ma per quante prove facesse non poteva ridere. Voleva discorrere del suo male, voleva opinione da Truffaldino. Truffaldino faceva dissertazioni fisiche, satiriche, e imbrogliate, le più graziose, che s'udissero. Truffaldino fiutava il fiato al Principe, sentiva odore di ripienezza di versi martelliani indigesti. Il Principe tossiva, voleva sputare. Truffaldino porgeva la tazza; raccolto lo sputo, lo esaminava; trovava delle rime fracide e puzzolenti. Tal scena durava un terzo d'ora con le risa continuate degli ascoltatori. Udivansi degli strumenti, che davano segno degli spettacoli allegri, i quali si facevano nel gran cortile della Reggia. Truffaldino voleva condur il Principe sopra un verone a vederli. Il Principe protestava, che ciò era impossibile. Facevano un contrasto ridicolo. Truffaldino collerico gettava per una finestra ampolle, tazze, e tutto ciò, che serviva alla malattia di Tartaglia, che

strillava, e piangeva, come un rimbambito. Finalmente Truffaldino portava a forza sulle spalle a goder gli spettacoli quel Principe, che urlava, come se gli si staccassero le viscere.

Aprivasi la scena al gran cortile della Reggia. Leandro accennava di aver eseguiti gli ordini per gli spettacoli; che il popolo mesto, bramoso di ridere, si era tutto mascherato; che sarebbe venuto in quel cortile alle feste; ch'egli aveva avuta la precauzione di far mascherare molte persone in modo lugubre per accrescere la malinconia nel Principe spettatore; ch'era tempo di far aprire il cortile per dar adito al popolo di entrare. Usciva.

Morgana, trasformata in vecchierella con caricatura. Leandro si maravigliava, che a porte chiuse foss'entrato quell'oggetto. Morgana si palesava, e diceva esser ivi giunta in quella figura per isterminare il Principe, come vedrà; che dovesse incominciar le feste. Leandro la ringraziava, la chiamava Regina dell'ipocondria. Morgana si ritirava. Si spalancavano le porte del cortile.

Comparivano sopra un verone di facciata il Re, il Principe ipocondriaco, impellicciato, Clarice, Pantalone, le Guardie, indi Leandro. Gli spettacoli, e le feste non erano, che quei medesimi, che si narrano a' ragazzi raccontando loro la fola delle tre melarance. Entrava il Popolo. Si faceva una giostra a cavallo; caposquadra Truffaldino, che ordinava de' faceti movimenti a' Cavalli giostranti. Ad ogni movimento si volgeva al verone, chiedendo alla Maestà sua, se il Principe rideva. Il Principe piangeva, lagnandosi, che l'aria lo molestava, che il romore gl'intronava la testa: pregava la Maestà, paterna a farlo porre a letto ben caldo.

A due fontane, l'una, che zampillava olio, l'altra vino, concorrevano il popolo a provvedersi: si facevano de' contrasti trivialissimi, e plebei. Nulla faceva ridere il Principe.

Usciva Morgana da vecchierella con un vaso per provvedersi dell'olio alla fontana. Truffaldino faceva vari insulti a quella vecchierella; ella cadeva a gambe alzate. Tutte queste trivialità, che rappresentavano la favola triviale, divertivano l'Uditorio colla loro novità, quanto le Massère, i Campielli, le Baruffe Chiozzotte, e tutte l'opere triviali del Sig. Goldoni. Allo scorcio del cadere della vecchierella il Principe dava in uno scoppio di risa sonore, e lunghe. Guariva da tutti i suoi mali ad un tratto. Truffaldino vinceva il premio, e al ridere di quel faceto Principe l'Uditorio sollevato dall'oppressione, cagionata in lui dalle infermità di quell'infelice, rideva sgangheratamente.

Tutta la Corte era allegra del caso. Leandro, e Clarice erano mesti. Morgana, levandosi da terra rabbiosa, rimproverava enfatica il

Principe e gli scagliava la seguente terribile maledizione ammaliata chiaraesca.

Apri l'orecchio. o barbaro; passi la voce al core;

Nè muro, o monte fermo il suon del mio furore;

Come spezzante fulmine si ficca nel terreno.

Così questi miei detti ti si ficchino in seno.

Come burchio al remurchio tirato è dal cordone

Te conduca pel naso questa mia imprecazione.

Imprecazione orribile! solo in udirla mori.

Come nel mar quadrupede, pesce in sui prati e i fiori.

L'atro Plutone io supplico, e Pindaro volante,

Delle tre Melarance che tu divenga amante.

Minacce, prieghi e lagrime sian vane larve, e ciance.

Corri all'orrendo acquisto delle tre Melarance.

Morgana spariva. Il Principe entrava in un robusto entusiasmo per l'amore delle tre Melarance. Veniva condotto via con grandissima confusione della Corte.

Quali inezie! qual mortificazione per i due Poeti! Il primo atto della Favola terminava a questo passo con una universal picchiata di mani.”

## Le baruffe chiozzotte, Carlo Goldoni, 1762

**Atto I:** mentre attendono il ritorno dei loro uomini dalla pesca, le donne in strada ricamano, sperando di vedere realizzati i propri progetti matrimoniali: Orsetta, sorella di libera, moglie di Fortunato, è promessa a Beppo, fratello di Toni, proprietario della barca da pesca; Lucietta, sorella di Toni, al giovane pescatore Titta Nane; Checca, sorella di Orsetta, vorrebbe soffiare Titta Nane a Lucietta, ma è desiderata dal battelliere Toffolo, che offre a tutte le donne delle fette di “zucca barucca”. Indispettito dal rifiuto di Checca, si mette a conversare con Lucietta, ripetendo a voce alta un soprannome di Checca un po' offensivo. Scoppia così una lite tra le donne delle due famiglie, che però sembra essere finita prima dell'arrivo in porto degli uomini e le donne si promettono di non parlarne più a nessuno. Lucietta e Checca, però, si prendono la loro personale rivincita denunciando ai rispettivi fidanzati i colloqui tra Toffolo e Orsetta, da una parte, e Toffolo e Lucietta dall'altra, riuscendo così a farli aspramente ingelosire. Toffolo, incautamente, chiede a Fortunato l'amore di Checca, ma non appena Beppe lo scorge, gli sfodera contro un coltello; Toffolo per difendersi gli tira contro dei sassi che colpiscono in testa l'ignaro Toni, che si scaglia contro Toffolo, salvato a sua volta da Fortunato dalle grinfie di Titta Nane.

**Atto II:** Toffolo sporge denuncia contro i suoi aggressori e il coadiutore (magistrato) Isidoro cita le protagoniste della lite a deporre, mentre gli uomini, a eccezione di Fortunato, avvertiti e protetti dalle loro donne, si nascondono. Davanti al coadiutore sfilano i testimoni: a Checca, candidamente sincera, Isidoro si offre di mediare con Titta Nane e di costituire (non senza maliziose intenzioni) una dote per accasarla; Orsetta è sicura di sé, e non dice una parola più del necessario; Libera si finge sorda, mentre l'exasperante difetto di pronuncia di Fortunato rende incomprensibile la sua deposizione. Lucietta, già scaricata da Titta Nane, è indignata per non essere stata ascoltata dall'esausto coadiutore e lo sospetta di favoritismi verso Checca.

**Atto III:** anche per i pescatori arriva la citazione e le donne temono pene assai severe per loro. Isidoro, venuto a prenderli, mostra particolare favore per Checca e Titta Nane, che saluta la ragazza con galanteria; Lucietta, indispettita, reagisce scatenando un'ulteriore baruffa femminile, sedata da Fortunato. In tribunale, intanto, Titta Nane confessa a Isidoro di amare solo Lucietta e così, dati i sentimenti di Toffolo per Checca, il coadiutore gliela promette in moglie. Isidoro riappacifica gli uomini e ottiene il consenso alle nozze tra gli innamorati delle due famiglie, ma la notizia dell'ennesima lite tra le donne separa ancora una volta i due clan. Fortunato e Libera risolvono la situazione acconsentendo alle nozze di Checca, a cui si uniscono gli altri sposalizi. Le due famiglie festeggiano in strada con balli e canti.

Il testo inizia così: Atto I, scena I

STRADA CON VARIE CASUPOLE.

PASQUA e LUCIETTA da una parte. LIBERA, ORSETTA e CHECCA dall'altra. Tutte a sedere sopra seggiole di paglia, lavorando merletti su i loro cuscini posti ne' loro scagnetti.

LUC. Creature, còssa diséu de sto tempo?

ORS. Che órdene xélo?

LUC. Mo no so, varé. Oe, cugnà, che órdene xélo?

PAS. (a Ors.) No ti senti, che boccon de sirocco?

ORS. Xélo bon da vegnire de sottovènto?

PAS. Si bèn, si bèn. Si i vien i nostri ómeni, i gh'ha el vento in pòppe.

LIB. Ancùo o doman i doveràve vegnire.

CHE. Oh! bisogna donca, che spèssèga a laorare; avanti che i vegna, lo voràve fenire sto merlo.

LUC. Di', Chècca: quanto te n'amanca a fenire?

CHE. Oh! me n'amanca un braccio.

LIB. (a Checca) Ti laóri molto puoco, fia mia.

CHE. Oh! quanto xé che gh'ho sto merlo su sto balón?

LIB. Una settimana.

CHE. Ben! una settimana?

LIB. Destrighete, se ti vuol la carpètta.

LUC. Oe, Checca, che carpètta te fàstu?

CHE. Una carpètta nióva de caliman.

LUC. Dasséno? Te mèttistu in donzelón?

CHE. In donzelón? No so miga còssa che vòggia dir.

ORS. Oh che pandòla! Non ti sa, che co una putta xé granda, se ghe fa el donzelón: e che co la gh'ha el donzelón, xé segno che i soi i la vuòl maridare.

CHE. (a Libera) Oe, sorèla!

LIB. Fia mia.

CHE. Me voléu maridare?

LIB. Aspetta, che vegna mio marìo.

CHE. Donna Pasqua: mio cugnà Fortunato no xélo andà a pescare co paron Toni?

PAS. Sì, no lo sàstu, che el xé in tartana col mio paron e co Beppe so fradelo?

CHE. No ghe xé anca Titta-Nane co lori?

LUC. (a Checca) Sì ben: còssa voréssistu dire? Còssa pretenderàvistu da Titta-Nane?

CHE. Mi? Gnente.

LUC. No ti sa che xé do anni che mi ghe parlo? E che co 'l vien in

terra, el m'ha promesso de darne el segno?

CHE. (da sé) (Malignaza culìa! La i vól tutti per ela).

ORS. Via, via, Luciètta, no star a bacilare. Avanti che Checca mia sorela se maride, m'ho da maridare mì, m'ho da maridare. Co vegnirà in terra Beppe, to fradelo, el me sposerà mì, e se Titta-Nane vorà, ti te poderà sposare anca ti. Per mia sorèla, gh'è tèmpo.

CHE. (ad Orsetta) Oh! vù, siora, no voressi mai che me maridasse.

LIB. Tasi là; tendi al to laorière.

CHE. Se fusse viva mia donna mare...

LIB. Tasi, che te trago el balón in coste.

CHE. (da sé) (Sì, sì, me vòggio maridare, se credesse de aver da tióre un de quei squartai, che va a granzi).

## CONSIGLI PER LA LETTURA

Non sarei mai riuscito a vedere il lato divertente del match tra i due Carli senza l'aiuto di un professore, Javier Gutierrez Carou, e di un "giardiniere" delle storie di Venezia: Alberto Toso Fei. È grazie a loro che posso consigliarvi queste letture.

Per avere le voci dei due autori, di prima mano, si possono leggere le loro memorie:

- Carlo Gozzi, *Memorie Inutili*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, LED, 2006;
- Carlo Goldoni, *Memorie*, introduzione di Luigi Lunari, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1985;

Ci sono due siti dedicati a loro:

[www.classicalitaliani.it/index100.htm](http://www.classicalitaliani.it/index100.htm) - [www.carlogozzi.com](http://www.carlogozzi.com)

I loro testi sono caricati in rete, basta cercare a questo indirizzo:

[www.liberliber.it/biblioteca](http://www.liberliber.it/biblioteca)

Per le leggende veneziane:

[www.venetianlegends.it](http://www.venetianlegends.it)

La disputa, e la vita, dei due hanno generato addirittura commedie!

- Paolo Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*.  
Commedia storica, Milano, Francesco Sanvito, 1859.
- Gigi Michelotti, *Ombre al proscenio: colloqui immaginari con Carlo Goldoni, Pietro Chiari, Carlo Gozzi...* (con disegni di C. Bini), Torino, Casanova, 1937.
- Renato Simoni, *Carlo Gozzi (commedia in quattro atti)*, Milano, Treves, 1920.

C'è persino un romanzo sulla vita di Gozzi, a puntate e in rete (anche se in francese).

- Olivier Ange Lepaige, *Carlo Gozzi, le Vendéen de Venise, ne L'Echo d'Ancenis, Ancenis Cedex*, gennaio-dicembre 2006

<http://echo-ancenis.levillage.org/articles.php?cat=Feuilleton>

Sulla disputa ci sono due buoni libri (ma questa sezione è già dedicata più ai professori, quindi - a meno che non siate proprio fanatici di Gozzi & Co. - potete saltarla):

- Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.
- Gutiérrez Carou, Javier, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006.

Opere di carattere generale:

- Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 2003.

Autori Vari, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000.

## INFORMAZIONI

**Gozzi versus Goldoni** è un progetto di Arteven Circuito Teatrale Regionale realizzato in collaborazione con la Regione del Veneto nell'ambito del progetto regionale per le celebrazioni. Nella sua prima fase il progetto prevede la presentazione della lezione- spettacolo che toccherà nei mesi di novembre e dicembre tutte le province del Veneto e in particolare i seguenti 24 Istituti superiori che hanno aderito all'iniziativa:

Istituto Tecnico Industriale "L. Negrelli" - Feltre (BI)  
Istituto Superiore Paritario "Vittorino da Feltre" Feltre (BI)  
Liceo Scientifico e Istituto Tecnico Industriale "U. Follador" Agordo - (BI)

Liceo Scientifico Statale "E. Fermi" - Padova (Pd)  
Istituto di Istruzione Superiore "J. Da Montagnana" - Montagnana (Pd)

Liceo Classico Statale "C. Bocchi" - Adria (Ro)  
Istituto d'Istruzione Superiore "L. Einaudi" - Badia Polesine (Ro)

Istituto Tecnico Statale "A. Martini" - Castelfranco V.to (Tv)  
Istituto Tecnico Commerciale "Riccati - Luzzatti" - Treviso (Tv)  
Istituto d'Istruzione Superiore "M. Flaminio" - Vittorio V.to (Tv)

Liceo Scientifico "U. Morin" - Mestre (Ve)  
Istituto Professionale per il commercio "A.M. Mozzoni" - Mestre (Ve)  
Istituto Tecnico Industriale "C. Zuccante" - Mestre (Ve)

Liceo Classico "M. Foscarini" - Venezia  
Istituto Professionale per il commercio "A. Barbarigo / Sarpi" - Venezia  
Istituto d'Istruzione Superiore "G. Veronese" - Chioggia (Ve)

Istituto Tecnico Commerciale "D. Cestari" - Chioggia (Ve)  
Istituto Tecnico Industriale "A. Righi" - Chioggia (Ve)

Liceo Classico e Scientifico "XXV Aprile" - Portogruaro (Ve)  
Istituto Tecnico Industriale "L. Da Vinci" - Portogruaro (Ve)

Liceo Scientifico "G. Galilei" - Dolo (Ve)

Istituto Statale di Istruzione Secondaria Superiore "M.O. Luciano Dal Cero" - S. Bonifacio (Vr)

Istituto d'Istruzione Superiore "U. Masotto" - Noventa Vicentina (Vi)  
Istituto d'Istruzione Superiore - Asiago (Vi)

Il progetto prevede la ripresa della lezione spettacolo nel 2007. Per le modalità di adesione gli insegnanti che desiderano maggiori informazioni possono scrivere a [teatoragazzi@arteven.it](mailto:teatoragazzi@arteven.it) oppure telefonare al numero 041 5074711

La pubblicazione **Gozzi versus Goldoni** è interamente consultabile e scaricabile sul sito internet [www.arteven.it](http://www.arteven.it)

**ARTEVEN**  
**Circuito Teatrale Regionale**

Presidente  
ANSELMO BOLDRIN

Consiglieri di Amministrazione  
FRANCESCA BRESSAN  
PIERANGELO MOLENA  
RICCARDO MOSCATELLI  
MARCO PERALE  
PAOLO TREVISI  
MASSIMO ZUIN

Collegio dei Revisori dei Conti  
GIUSEPPE MORINO (PRESIDENTE)  
GIAMPAOLO NEGRIN  
ROBERTO SANDRON

Struttura organizzativa

Direttore  
PIERLUCA DONIN

Vicedirettore  
PIER GIACOMO CIRELLA

Operativi  
STEFANIA BALDASSA  
PATRIZIA BOSCOLO  
LIDIA FURLAN  
STEFANO GUERRA  
ANNA ZAMATTIO

Amministrativi  
LUCINA BALDAN  
LUCIA CIOFFI  
ALESSANDRA GIANNI  
ANTONELLA GUZZO  
ALESSANDRA PAVAN  
MARTINA PERISSINOTTO

ARTEVEN - Circuito Teatrale Regionale  
Via Querini, 10 - 30172 Mestre (VE)  
Tel. 041.5074711 - fax 041.974120  
[www.arteven.it](http://www.arteven.it)

pubblicazione a cura di  
PATRIZIA BAGGIO

un ringraziamento al Prof. Carmelo Alberti  
per il saggio introduttivo su Carlo Goldoni  
e alla Casa Editrice Salerno per la gentile concessione