

Fulvia Airoidi Namer

Explication de texte

DUE TESTI

„Ciò che mi faceva parer buona quella commedia non era il suo troppo libero stile né l'intrigo scandaloso; tutto quel lubrico, anzi, mi ripugnava, vedevo da per me che l'abuso della confessione era uno spaventoso delitto davanti a Dio e davanti agli uomini. Con tutto questo era la prima commedia di carattere che mi cadeva sotto gli occhi ed io n'ero entusiasticamente ammirato”.

Ecco come Carlo Goldoni si esprime nei suoi *Mémoires* (Parte I, cap. IX) dimostrando di aver intuito, pur attraverso il filtro del moralismo arcadico, con l'acume del provetto uomo di teatro l'importanza per le scene italiane del capolavoro comico di Machiavelli. Lungi dall'esser calchi di modelli latini o prestiti tratti dalle novelle di Boccaccio, i personaggi del segretario fiorentino sono veri *caratteri*, hanno cioè vita individuale, autonoma, inconfondibile sulla scena, anziché incarnare semplicemente alcuni dei *tipi* tradizionali, indispensabili per la tradizione classica alla costruzione di una commedia (l'innamorato, il vecchio marito, il servo faccendone, il parassita) ai quali Machiavelli aggiunge l'originale e sacrilego frate intrigante (il cui modello potrebbe essere il finto religioso della novella III, 7 del *Decamerone*.)

Pero', anche se la *Mandragola* (scritta prima del 1518 ma situata nel 1504, all'epoca della repubblica del Soderini, durante l'esilio dei Medici da Firenze) è da considerarsi una *commedia di carattere*, ciò non toglie che in certe sue parti prorompa e dilaghi un tipo irresistibile e feroce di *comico di situazione*.

Tale è il caso della scena IV, 9 in cui gli attori (non professionisti, ma dilettanti come si usava nel 1520, quando la *Mandragola* è stata rappresentata per la prima volta) presentano al pubblico scelto di una società che ignora la diffusione a livello popolare della commedia scritta, la fase culminante della beffa ordita ai danni di Messer Nicia.

La moglie di lui, Lucrezia, convinta dalla madre e dal confessore si è rassegnata a subire il sopruso escogitato in apparenza a favore del marito; sembra ora che si debba trovare l'uomo che andrà a letto con lei per portarsi via (ed esserne così' lui stesso contagiato) tutta l'infezione della prodigiosa ma letale mandragola.

Per trovare tale vittima che, all'insaputa di Nicia, sarà naturalmente l'innamorato della moglie – il vecchio marito, Ligurio, Siro e frate Timoteo *contraffatto* per sembrare Callimaco, si travestono ed errano per le vie di Firenze, che si diramano dalla *piazza*, luogo tradizionale della scena comica, circondata da case dipinte su tele da artigiani che in questo primo scorcio del sedicesimo secolo non obbedivano ancora a nessun criterio di illusione prospettica.

È sera, la terza ora dopo il tramonto è passata (IV, 7). L'oscurità e i travestimenti che creano tra lo spettatore e l'attore una duplice distanza, servono soprattutto a porre Nicia in una

situazione nuova rispetto ai suoi presunti complici: egli è un perseguitato che si crede persecutore, un beffato che si crede beffatore, circondato da minacciose e fantomantiche presenze. La più inquietante è la duplice maschera di Timoteo, falso (doppiamente falso!) Callimaco "costruito" con due noci (LIGURIO: Io gli ho fatto mettere dua noce in bocca, perché non sia conosciuto alla voce). Nicia vorrebbe somigliargli, e nel suo tentativo di assimilarsi a un personaggio due volte travestito, subisce una beffa parallela alla beffa principale: a una beffa che vuole avere il carattere della spontaneità e dell'improvvisazione anche se Ligurio la trae dal repertorio boccaccesco (*Decam.* VII, 6). Costui - il *parassita*, grazie al quale si organizza la "commedia in commedia" su cui è basata l'esistenza stessa dell'intreccio machiavelliano - non sa resistere, quando l'occasione gli si presenta, alla tentazione di ricorrere a un *lazzo* tipico della non ancora ufficialmente codificata *Commedia dell'arte* (il primo contratto davanti a notaio è del 1545) constringendo Nicia a cui ha fatto mettere in bocca delle *palle di aloe* a esprimersi mediante un gioco verbale al limite del significativo, facendosi così mediatore rispetto al pubblico di un'astratta forma di comicità vocale (MESSER NICIA: Dalla qua..... ca, co, co, cu, cu, spu, [...]. Ca, ca, pu, pu, Di che, che, che era?). Essa però è di breve durata e lascia ben presto riemergere la dimensione propria della *Mandragola* come commedia di carattere e di intreccio quando Nicia pateticamente cerca soccorso presso il falso Callimaco (Maestro, voi non dite nulla?)

Per evitare di far pronunciare al frate un discorso che potrebbe rivelare al vecchio (al quale Machiavelli pare accordare qui una certa e assai rara accortezza) la vera identità di colui che egli crede sia un celebre medico venuto da Parigi, Ligurio pronuncia la frase che dà inizio (dopo la beffa "gratuita") alla beffa "funzionale", chiave di volta dell'intera commedia: Non perdiam più tempo qui

L'esortazione è caratteristica del personaggio il quale, fin dall'inizio della commedia è stato proclive più a *fare* (ad *agire*) che a organizzar discorsi. (poco prima, (IV, 5) aveva detto a Callimaco e a Timoteo: Lasciamo stare le cerimonie, e già nella IV, 2 aveva esclamato Non perdiamo più tempo!)

Al breve ordine negativo fa seguito una frase che comincia con il pronome *io* fortemente in rilievo, seguito da un verbo che ribadisce l'ambizione di Ligurio di imporsi come capo indiscusso: Io voglio. Tale espressione traduce la sicurezza dell'uomo che sa quel che c'è da fare, che sente di avere i mezzi per farlo e che, nello stesso tempo, mostra di contare poco o punto sui propri compagni ai quali non chiede né consigli né approvazione. Egli ha deciso, egli impartisce gli ordini che occupano tutto il resto della battuta. Nel dare disposizioni, nel fissare e distribuire le parti di ciascuno, Ligurio adotta un linguaggio guerresco, punteggiato di termini precisi: *capitano, esercito, destro corno, sinistro* [corno], *retroguardo, sussidio, banda, nome* (parola d'ordine). La sproporzione tra le forze che Ligurio ha sotto mano (tre uomini impauriti) e le formule adoperate, le quali evocano l'idea della moltitudine, conferisce alla scena una colorazione comica, resa più

intensa dai doppi sensi contenuti nelle parole del *capitano*. Infatti, per indicare l'estremità dello schieramento egli non usa il termine *ala* ma il latinismo colto *cornò*, al fine di dare indirettamente del cornuto a Nicia, il quale si troverebbe ad avere un *cornò* a destra e un *cornò* a sinistra (intra le due corna [si noti che il plurale in -a è preferito a quello in -i] starà qui il dottore). Un *cornò* è personificato da Timoteo/ Callimaco, l'altro da Ligurio stesso: i due *corni* sono così i principali artefici della sventura di Nicia (infatti, se è vero che il parassita ha ordito la frode, essa sarebbe irrealizzabile senza il concorso del frate) Quanto poi a Siro, egli ha anche qui, come in tutta la commedia, il compito di aiutare materialmente coloro che organizzano l'azione: *sussidio* lo definisce Ligurio, per restar fedele al suo linguaggio militaresco (infatti il primo senso di *subsidium* è *riserva di soldati*). Il crudele intento di beffare Nicia in sua presenza è ribadito dalla scelta della *parola d'ordine* da parte del *capitano* Ligurio: El nome sia San Cucù (allusione evidente alla parola francese "cocu", derivante anch'essa dal nome dell' uccello la cui femmina depone le uova in nidi altrui). D'altra parte, la designazione della futura caratteristica di Nicia marito *cocu* era già stata grottescamente anticipata proprio dalle onomatopee emesse da lui nella prima parte della scena e in particolare dai suoni co, co, cu, cu, che precedono le tre sillabe (San Cucù) della *parola d'ordine*. Quanto poi al termine banda, se lo prendiamo nel senso di *compagnia di gente armata per compiere atti illeciti* (ovvero *masnada di briganti*), esso sottolinea il carattere delittuoso dell'impresa, del quale Ligurio è cosciente anche se per lui non esiste alcun problema morale. Basti pensare infatti al modo in cui aveva replicato alla battuta di Callimaco: Oh benedetto frate! Io preghero' sempre Dio per lui (IV, 2) dicendo: Oh buono! Come se Dio facessi le grazie del male, come del bene! per rendersi conto del fatto che per Ligurio la trama ordita non è soltanto una beffa organizzata con militaresca astuzia, bensì la trasgressione freddamente operata di una legge morale, che distingue il bene dal male.

Alla domanda di Nicia che nella sua dabbenaggine si informa sull'improbabile nuovo santo protettore a cui rivolgersi, e chiede Chi è San Cucù? Ligurio risponde. È el più onorato santo che sia in Francia. La battuta, oltre a confermare che *cucù* è proprio il *cocu* francese, suggerisce anche la possibilità che Machiavelli immaginando la beffa contro Nicia, avesse l'intenzione di andare oltre il semplice gioco teatrale. Non è escluso che egli abbia voluto burlarsi in sordina di Lorenzino dei Medici – nipote del Magnifico – che nel periodo in cui si suppone che venisse composta *La mandragola* si accingeva a recarsi in Francia per celebrare le proprie nozze con Madeleine de la Tour d'Auvergne (e il matrimonio era stato "concluso e stipulato per verba de presenti" fin dal 25 gennaio del 1518.).

Machiavelli che era allora in esilio a San Casciano, ha voluto prendersi gioco del matrimonio francese di Lorenzo? Lo si può pensare, senza per questo dar credito all'ipotesi di Alessandro Parronchi per il quale la *Mandragola* sarebbe un'opera allegorica in cui a Callimaco corrisponderbbe Lorenzo, a Lucrezia Firenze e a Nicia il gonfaloniere Soderini.

Quali che siano le interpretazioni a un secondo livello della commedia, cio' che conta qui è che dopo la battuta È el più onorato santo che sia in Francia, Ligurio abbandoni eventuali attacchi personali e allusioni politiche per ritornare al proprio compito di organizzatore conscio del valore del tempo. La battuta Andian via fa eco al precedente non perdiamo più tempo, e prelude alla ripresa del tema della strategia e della fraseologia guerresca, con una particolare insistenza sulla necessità di agire. La frase mettiam l'aguato fa prevedere, a causa della scelta del termine, che non si tratterà di una battaglia da pari a pari, ma di un'insidia tesa al nemico per coglierlo alla sprovvista, degna perciò di una banda irregolare, la quale opera più con l'inganno che mediante atti di coraggio.

Si avverte una pausa nel discorso di Ligurio, durante la quale i personaggi hanno il tempo di avvicinarsi alla cantonata indicata, dove si fermeranno in silenzio, con aria sospesa, nell'atteggiamento di coloro che porgono l'orecchio a un rumore lontano. State a udire: io sento un liuto: l'azione sta per cominciare, anche se Nicia pare ancora impreparato. La sua smarrita domanda Che vogliàn fare? Rivela un altro aspetto del suo carattere: si era dimostrato ottuso, ora lo scorgiamo sgomento, passivo, sempre pronto a rimettersi alle decisioni degli altri. La risposta di Ligurio che solo apparentemente si rivolge al dottore, in realtà è un nuovo sviluppo del piano strategico che comincia ancora una volta con il verbo volere e procede con la concisione e la sicurezza di un *capitano* capace di sfruttare appieno le risorse del linguaggio guerresco: Vuolsi mandare inanzi uno esploratore a scoprire chi egli è, e, secondo ci riferirà, secondo faremo

Vediamo qui che, se Ligurio è un condottiero in potenza, è però anche cauto e prudente: se auspica l'azione, essa però non deve obbedire al cieco impulso bensì ad un piano logicamente concepito. Il ragionamento fondato sull'analisi della situazione guiderà il comportamento di Ligurio, così come la simmetria della frase (*secondo[...]secondo*) ne traduce la capacità raziocinante. Prima di agire si deve vedere e ragionare: ritroviamo qui l'autore del *Principe* che, nel cap. XXV, 4, spiegava come fosse necessario non agire sempre nello stesso modo ma adoperare secondo le circostanze la prudenza o l'ardire: Credo ancora che sia felice quello che riscontra el modo del procedere suo con le qualità dei tempi, e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordono i tempi.

Anche se sarebbe inopportuno voler cercare troppe analogie tra lo scritto politico e il capolavoro teatrale di Machiavelli, pure non si possono non riscontrare nella commedia certi moduli del pensatore, come avremo l'occasione di vedere in seguito.

In questa scena, col linguaggio spiccio, efficace e sicuro di Ligurio contrasta l'interrogazione esitante di Nicia: Chi v'andrà? E se la sua domanda precedente (Che vogliàn fare?) ne metteva in risalto l'ottusità, questa rivela la sua pavida passività (è sottintesa l'ovvia risposta: "non io"). La battuta di Ligurio, che ignora il dottore (Va via Siro. Tu sai quello che hai a fare. Considera, essamina, torna presto referisci), fa il punto sulla strategia presentata nella prima parte della scena. Ritroviamo l'idea dell'urgenza, ritroviamo la presenza del buon capitano che ha ammaestrato gli

uomini con l'esempio e non ha bisogno di ripetere gli ordini, ritroviamo soprattutto espressa con formula lapidaria l'esigenza dell'esame della realtà "effettuale" delle cose, che deve precedere l'azione. Tale principio è espresso da due parole – *considera* – *essamina* – che costituiscono tutt'altro che una dittologia sinonimica. In *considerare* c'è l'idea dell'osservazione attenta, in *esaminare* si aggiunge la nozione della ponderazione, del vaglio, quasi dello scandagliamento di una situazione. Abbiamo così una sequenza di quattro imperativi che scandiscono un intero piano d'azione, privilegiando eccezionalmente i verbi di riflessione all'unica esortazione all'azione (torna presto). Preferendo la coordinazione per asindeto, Machiavelli ha creato uno scano ed essenziale periodo dall'andamento epigrammatico. Siro, da bravo soldato, senza esitazioni o tentennamenti risponde con un breve io vò che fa eco alla stringatezza di Ligurio.

Dopo il dialogo tra il beffatore e il beffato l'intervento di Siro introduce una nota nuova, sostituendo al *discorso sull'azione l'inizio dell'azione stessa*. D'ora in poi, mentre sulla scena il dialogo continua, il pubblico sa che dietro le tele dipinte oltre le quali si immaginano le strade di Firenze, qualcuno agisce in silenzio. Partito Siro, Nicia, a cui sta a cuore l'esito dell'avventure, con una battuta che è comica soltanto in superficie, esprime il timore che colui che verrà catturato sia debole o infermiccio. E il suffisso del secondo epiteto esprime tutta la presuntuosa disistima che egli, Nicia el più ferrigno ed il più rubizzo uomo di Firenze, nutre per chi sia meno di lui dotato dalla natura. Ecco quindi grazie ad un diminutivo/peggiorativo la battuta in apparenza superficiale di chi la pronuncia assume un carattere sinistro: ora e qui infatti Nicia non pensa che colui che sarà scelto e che dovrà essere giovane e forte, è destinato a morire immediatamente dopo aver vituperato sua moglie. Per Nicia, solo la propria tranquillità personale conta: e ben lo dimostra la seconda parte della frase: che questo gioco si avessi a rifare domandassero. E proprio il termine gioco indica una volta di più la superficialità dell'uomo che definisce così con tanta leggerezza il dramma morale di Lucrezia e la morte di uno sconosciuto. Egoismo ed incoscienza si intrecciano nel discorso del vecchio, il cui linguaggio è infarcito di proverbi e di luoghi comuni, di aggettivi pittoreschi e di fiorentinismi i quali dimostrano che, soprattutto nel costruire il personaggio di Nicia, Machiavelli ha messo in pratica quanto scriveva nel Discorso intorno alla nostra lingua, che essa doveva essere infiorata di termini e di motti „propri e toscani”.

Le paure di Nicia, espresse con tanta vivacità, sono in realtà – lo spettatore lo sa al pari degli altri personaggi – infondate, ed egli stesso è poi rassicurato dalle parole di Siro che ritorna dalla ronda per annunciare: Egli è el più bello garzonaccio che voi vedessi mai. Accanto a garzonaccio l'aggettivo bello non ha evidentemente un valore estetico (Callimaco si è messo un grosso naso finto) ma indica vigore fisico, come d'altronde la desinenza che modifica il termine garzone ne indica soltanto la rustica robustezza. Non ha venticinque anni, e viensene solo in pitocchino, sonando il liuto: il garzonaccio è giovane e solo e di certo è disarmato perché il suo mantelletto corto non può celare una spada. L'abito scelto da Callimaco ne fa quindi la vittima ideale tanto di

un rapimento contro il quale non potrà difendersi, quanto di un sopruso: il *pitocchino* infatti, etimologicamente legato a *pitocco* (accattono), lo presenta come uomo di umile condizione che un ricco borghese può sopprimere senza che l'atto rivesta una gravità eccessiva. Disarmato, appartenente a una classe inferiore, il *garzonaccio* suona il liuto; ha cioè le mani occupate facilitando così la propria cattura. Siro, descrivendo in tal modo Callimaco travestito, ha obbedito alle istruzioni di Ligurio, presentandolo come una vittima ideale erassicurando così il pavido Nicia. Questi, commentando la presentazione del giovane candidato al letto di sua moglie, rivela due nuovi tratti del suo carattere: Egli è al caso, se tu di' l vero: ma guarda che questa broda sarebbe tutta gittata addosso a te. Da sciocco qual è, si crede intelligente ostentando la propria diffidenza nei riguardi di un servo (se tu di' el vero) che non esita a minacciare: in caso di pericolo, la broda sarebbe gittata addosso a Siro. (Nicia non perde qui l'occasione di esprimersi ancora una volta con la volgarità con cui nel corso della commedia evoca svariati *porri, zughì, o la potta di San Puccio*, e che culmina poi in una delle battute dell'ultimo atto, quando alludendo al giovinastro che indugiava nel letto di Lucrezia, dice E' gli era piaciuto l'unto!)

Le tre battute seguenti – di Siro, di Ligurio e di Nicia – servono a ingannare l'attesa di Callimaco travestito e non aggiungono nulla all'azione o alla comprensione dei caratteri. Sono più utili al lettore che allo spettatore, il quale può vedere che i personaggi sono appostati alla cantonata, mentre il lettore ha bisogno che Ligurio lo ricordi con le parole: Aspettiano che egli spunti questo canto, e subito gli sareno addosso. Esse si ricollegano alla battuta mettiam l'aguato a questo canto e il verbo spuntare è usato qui in senso transitivo, come spesso accadeva nel '500, in modo da conferire maggiore immediatezza all'azione che tutti attendono.

Un altro ragguaglio fornito al lettore – e inutile per lo spettatore – è una frase detta da Nicia, Tiratevi in qua, maestro; voi mi parete un uom di legno. Dal momento che Timoteo/Callimaco in questa parte della scena non ha mai parlato, il lettore potrebbe averlo dimenticato: per il tramite della battuta non solo la sua esistenza è ricordata, ma viene anche sottolineata la sua immobilità. Con l'arrivo di Callimaco, l'animazione giunge al culmine e d'ora in poi tutto sarà movimento. Subito dopo la canzoncina beffarda e anticipatrice (Venir ti possa el diavolo allo letto/da poi che io non ci posso venire io) cantata con voce contraffatta, si succedono gesti suggeriti da battute brevi e rapidissime, più interessanti da udire durante la recita che da immaginare attraverso la lettura. Si tratta di azioni indispensabili e necessarie, il cui scopo è impedire alle mani di Callimaco di muoversi (Dà qua questo liuto), alla bocca di Callimaco di gridare (Cuoprili il capo), al senso di orientamento di Callimaco di registrare la direzione verso cui lo trascinano. E' Ligurio che per primo ha detto Aggiralo! Ma è Nicia che insiste: [...] Dàgli un'altra volta! dagliene un'altra! Mettetelo in casa. Teme infatti che il giovane possa ritrovare il luogo nel quale viene condotto: le conseguenze sarebbero per lui tanto la perdita del buon nome quanto soprattutto il temuto processo davanti al tribunale degli Otto.

La paura detterà a Nicia il comportamento da adottare anche alla fine della commedia (V,2) quando vorrà uscire per strada all'ora consueta perché non si paia che abbiamo vegghiato questa notte. Però, se il timore continua a ispirargli prudenti precauzioni, ora che il rapimento è effettuato Nicia si rivela anche arrogante e velleitariamente imperioso ripetendo gli ordini già impartiti da Ligurio. Dà così a sé stesso l'illusione di dirigere l'azione: ma mentre Callimaco Ligurio e Siro sembrano avviarsi verso la *casa* per obbedire al dottore, è evidente che colui che guida il corteo è piuttosto il prigioniero che non il carceriere. La scena si conclude con un breve scambio di battute fra Timoteo/Callimaco e Nicia. Il primo vuole andarsene e adduce per la propria diserzione un motivo poco convincente:

Messere Nicia, io m'andrò a riposare, ché mi duole la testa, che io muoio Il finto Callimaco spiega cioè la propria fuga con un pretesto che avrebbe suscitato la differenza di un uomo meno sciocco di Nicia: l'autore della pozione di mandragola, il celebre medico che conosce tutti i segreti dell'arte sua *non sa trovare un rimedio per guarire il proprio mal di testa*. Ecco che ancora una volta è messa in evidenza la limitatezza intellettuale di Nicia, il quale dà un'ultima prova della propria tronfia presunzione servendosi del pronome noi nel congedarsi dal frate travestito: Si maestro, non tornate; noi ptrem fare da noi. Nella prima persona del plurale è implicito un *io* che in realtà è rimasto passivo durante tutta l'azione e che ora manifesterà la propria brama di *fare* verificando, con coscienzioso e ambiguo scrupolo, le possibilità amatorie del *garzonaccio*.

La scena IV, 9 è una delle più vivaci della commedia, la prima in cui compaiono insieme i cinque personaggi maschili. Soltanto la scena finale del quinto atto sarà più animata di questa che, d'altra parte, è l'unica che comporti una certa vivacità gestuale culminante nella cattura di Callimaco. Il rapimento del giovane offre a Machiavelli lo spunto per un'azione teatrale assai eccezionale in un lavoro fondato soprattutto su ragionamenti stringati e sentenze programmatiche, facenti capo a un certo immobilismo.

Dal punto di vista dell'intreccio, invece, la scena non è molto significativa, perché quanto vi accade era preannunciato già nella scena IV, 2. Lo svolgimento, anzi, era previsto fin nei minimi particolari – soltanto Nicia avrebbe potuto, se avesse fatto mostra di autonomia a di iniziativa – mutare l'andamento della commedia.

Dal punto di vista psicologico, anche se ormai lo spettatore – e il lettore – conoscevano già Nicia e Ligurio, il loro scambio di battute sottolinea la virtuosità del secondo, la sua razionalità tradotta in un linguaggio secco essenziale e militaresco, e la sciocchezza, la goffaggine, la paura, la presunzione del primo che si manifesta in un discorso fatto di proverbi, di frasi fatte, di riboboli osceni.

La scena è interessante per la comicità che accompagna ogni apparire di Nicia e che raggiunge qui il suo acme grazie ai giochi di parole imperniati sui termini corni e cucù.

Si direbbe che Machiavelli voglia insistere verso la fine del lavoro, sulla comicità e sullo spettacolo (si pensi al lazzo delle palle d'aloè) per far da contrappeso a quella specie di malessere che il lettore potrebbe provare di fronte alla passione e all'angoscia di Lucrezia prima di rassicurarsi constatando che ella troverà equilibrio e appagamento pur nella sua situazione di donna-oggetto ingannata e tradita, arma potenziale di un delitto, e finalmente amante soddisfatta e madre virtuosa.

Gasparo . GOZZI – Dall'”Osservatore veneto” Introduzione della recensione de *Il Re Cervo* di
Carlo Gozzi

Mentre a Venezia la vita politica ed economica si avviava al tramonto, nella seconda metà del Settecento le attività intellettuali fervevano soprattutto nelle forme che suscitano l'immediata reazione del pubblico: la pittura, la musica, il teatro, il giornalismo. E con il teatro e il giornalismo si cimentarono appunto due membri di un'antica famiglia di nobili provinciali e squattrinati, legati però per parte di madre all'alta aristocrazia della Serenissima – i fratelli Gozzi, Gasparo (1713-1786) e Carlo (1720-1806).

Il secondo, sdegnoso del pubblico al quale ricusa in linea di principio di vendere il frutto del proprio ingegno – di considerare cioè l'attività culturale un mestiere – e approda al teatro assai tardi, con sprezzante sarcasmo rifiuta le idee dei *philosophes* d'oltralpe che non esita ad attaccare con violenza, così come non si perita di insultare pubblicamente nelle sue *fiabe* gli avversari veneziani. Gasparo, più versatile, curioso, svagato, apparentemente mite, tenta la via del teatro come traduttore di commedie del Seicento francese e come sfortunato direttore di una sala cittadina, prima di lanciarsi nel giornalismo in quanto attività culturale e lucrativa ad un tempo. E nei primi tempi della sua vita di direttore e scrittore di fogli, memore della mai sopita passione per il teatro, aveva spesso consacrato le colonne della Gazzetta veneta (1760-1761) alla rubrica degli spettacoli.

Nelle recensioni teatrali, Gasparo Gozzi manifestava come altrove la propria indole: era fondamentalmente conservatore al pari di Giuseppe. Baretti, ma più sfumato e più cauto di lui, e incapace delle generose impennate dello scrittore piemontese. Le idee di Gasparo gli son ispirate dalla sua cultura classica di tipo tradizionale, ma anche dal settecentesco *buon senso* di cui è permeata la vita intellettuale e sociale dell'epoca perfino a Venezia, una delle città italiane in cui il governo era meno *illuminato*. E settecentesca è pure quella *natura* a cui Gozzi fa appello così come parla di *popolo* indentificandolo implicitamente alla spontaneità creatrice di verità.

A tali concetti ricorrono in modo più o meno sottile in questa seconda metà del secolo quasi tutti i giornalisti di fogli moderni, diversi dai vecchi giornali letterari legati alla cultura accademica. Essi ricercano infatti delle basi teoriche per le loro affermazioni che coinvolgono ad un tempo l'etica e l'estetica.

G. Gozzi, membro della tradizionalista accademia dei Granelleschi ammira, contrariamente al Baretti, la Francia, anche se della cultura d'oltralpe non accetta l'apporto dei *philosophes* che invece sono apprezzati in un'altra temperie culturale – la Milano asburgica – dai giovani aristocratici e borghesi del Caffé. Gozzi elogia la cultura classica, la misura, la ragionevolezza della patria di Descartes e di Molière, della quale fa il prototipo del buon gusto e dell'intelligenza. Ciò non esclude che un altro grande paese affascini lo scrittore veneziano: l'Inghilterra in cui sono nati i primi veri

giornali in senso moderno. L'Osservatore veneto (1761-1762) infatti prende come modello lo Spectator, dopo che due altri tentativi giornalistici avevano dimostrato la versatilità del genio sfortunato del melanconico e taciturno Gaspare. La Gazzetta veneta infatti era stata un modello di impresa commerciale e culturale, che apriva sul mondo veneziano scorci originali, quali neppure i grandi pittori dell'epoca e lo stesso Goldoni avevano saputo o voluto esplorare. Il secondo giornale, il Mondo morale (1760), rappresentò un astruso tentativo di creare allegorie, pesante e illeggibile. E l'allegoria, d'altra parte, è uno dei poli stilistici che maggiormente attirano Gaspare a tal punto che già nella Gazzetta veneta egli aveva letto in chiave allegorica la prima fiaba del fratello Carlo: L'amore delle tre melarance. (1761)

Se quella recensione era interessante in quanto timido tentativo di interpretare diversamente da come il pubblico l'aveva percepito un lavoro teatrale che era stato coronato da un enorme successo popolare anche perché in esso era evidente la satira dei due rivali del suo autore (Goldoni e Chiari), la recensione di un altro lavoro di Carlo, la critica cioè del Re Cervo (1762) vale non tanto quale commento di uno spettacolo quanto per il tentativo di teorizzare il mestiere stesso del circo contenuto nel testo introduttivo della recensione. Esso è sapientemente costruito con una misura e una sobrietà che non sono sempre le doti principali dell'Osservatore. Gaspare vi enuncia l'argomento, seguito da un esempio, per poi sviluppare in modo assai complesso e contraddittorio una conclusione in cui trionfa una parola-immagine che gli è cara: *cervello*.

I teatri sono stati spesso l'oggetto dei ragionamenti di G. Gozzi che nella Gazzetta non ha mai lesinato le sue lodi a Carlo Goldoni, criticato sempre con acutezza e simpatia non disgiunte però da un'evidente prudenza: quasi sempre gli elogi per l'autore dei Rusteghi sono accompagnati da elogi analoghi per l'abate Chiari. Una sola volta Gozzi cede alle sollecitazioni del purismo dell'accademia: quando traduce trviszndoli a scapito di Goldoni i famosi versi che Voltaire gli aveva consacrati. Eppure tutto avvicinava Gaspare, amante curioso e pieno di simpatia della „venezianità” e l'autore di tante commedie in dialetto – quel Goldoni che, come del resto il Chiari, seppe per un lungo periodo accattivarsi la simpatia di un pubblico esigente e appassionato di tutti i generi di spettacolo, grazie al quale a Venezia più che in ogni altra città d'Europa funzionarono contemporaneamente numerose sale teatrali. La passione di tutti i ceti cittadini per la commedia riformata, la tragedia, la tragicommedia, l'opera, il balletto, la vecchia e intramontabile commedia dell'arte e, genere recentissimo, la *fiaba*, non poteva non fornire al moralista Osservatore del costume e del volto stesso della massa veneziana materia per una riflessione su se stesso in quanto critico e su quel pubblico che, obbedendo a leggi sue proprie, decreta il trionfo o l'insuccesso di uno spettacolo. Tra gli spettatori vi sono tanto persone colte quanto il non meglio definito *popolo*: un gruppo ristretto e una massa eterogenea. Chi è responsabile del giudizio critico?

Ne' miei fogli passati: con ingenuo orgoglio Gozzi ricorda rapidamente la propria opera di giornalista, in una città e in un'epoca in cui, essendo severamente controllato e represso dibattito politico, erano le dispute letterarie a provocare accese discussioni oltre a facili e vivissimi rancori. E l'attacco personale era un'abitudine incivile ed efficacissima (basti pensare alla campagna libellistica bassamente denigratoria di Carlo Gozzi contro Goldoni, che mai si abbassò a rispondere servendosi degli stessi mezzi). L'intero popolo partecipava poi ai dissensi scoppiati tra due o più personaggi eminenti e tra i loro sostenitori: l'imparzialità era virtù assai poco frequente. Accadeva tra l'altro che l'intellettuale – lo specialista – accusasse di incompetenza il rivale: per esempio, edotto di usanze aristocratiche inglesi, il Baretti rimproverava a Goldoni, plebeo e provinciale, di aver messo in scena dei nobili britannici facendo loro commettere gravi errori di etichetta. Analogamente, il sospettoso e sensibile G. Gozzi si vede circondato da alcuni non meglio definiti pronti ad accusarlo di farla da maestro, e di rinunciare a quel comportamento modesto ed ironico nello stesso tempo che era proprio della sua natura profonda. Il mestiere del critico rivela quindi fin dalle prime righe del breve saggio il pericolo di crearsi nemici e di fomentare discordie. Il critico non deve poter essere accusato di un comportamento presuntuoso: il lungo avverbio catedraticamente accompagna il verbo disputare, entrambi presi dal linguaggio delle accademie, che non si addice al mestiere nuovo del giornalista. Costui si rivolge a un pubblico assai vasto, anche se non completamente identificabile col pubblico delle sale teatrali, nel caso particolare dell'Osservatore veneto che infatti ha rinunciato alla vasta udienza della Gazzetta veneta per rivolgersi a una più ristretta *élite* di persone colte. Ma G. Gozzi allude qui alla sua esperienza passata, quando, autore appunto della Gazzetta, voleva penetrare a fondo tra i concittadini di ogni ceto: e da essi appunto si erano levate le accuse di saccenteria e di presunzione. G. Gozzi introduce nelle prime frasi del testo termini quali ragioni, ragionamento, ragionarne creandosi così un sapiente scudo verbale contro il nucleo lessicale (catedraticamente disputare, farla da maestro) dell'accusa che lo ha indotto a rinunciare alla critica teatrale dopo il fallimento della Gazzetta Veneta.

G. Gozzi cede alle calunnie degli oscuri nemici (gli alcuni contrapposti ad io): reagisce cioè con la fuga e si difende in tono sommesso, senza tagli netti tra la frase che espone i capi d'accusa e quella che presenta la difesa (e il legame è costituito dalla serie di congiuntivi dicesse, credessi, dovesse). Egli crede (e il verbo è ambiguo, potendo significare la semplice opinione e un'autentica credenza) di non esser stato mai colpevole di maldicenza. L'arte del pettegolezzo e la paura della maldicenza che ne consegue erano così diffuse a Venezia e in Italia che molti spettatori si erano creduti ritratti nel Don Marzio di Goldoni e questi dovette difendersi dall'accusa di aver fatto ne La bottega del caffè (1750) la caricatura di individui ben definiti. Peccatore della conversazione, il maldicente subisce nella commedia goldoniana una pena morale più severa di quella che colpisce il biscazziere

Pandolfo. Era accaduto effettivamente che la maldicenza non risparmiasse i cittadini colpendoli anche dal palcoscenico e lo stesso Carlo Gozzi non disdegnò tale metodo d'attacco travestendo Goldoni e Chiari da Celio e da Merlino nella sua prima *fiaba*. Gasparo invece rifuggì da tale metodo al punto di peccare per eccesso opposto, rinunciando appunto all'esercizio della critica teatrale. Eppure avrebbe voluto continuare quell'attività che cerca di definire qui con termini confusi: essa consisterebbe nel mettere in ragionamento comune le cose, acciocché dalle opinioni di varie teste ne riuscisse infine la perfezione di un'arte. La frase è fondamentale in questa prima parte dell'articolo, ed è sintomatica della cultura un pò affrettata e raccogliaticcia dello scrittore veneziano, il quale affronta in modo maldestro la teoria della funzione della critica teatrale che pure egli ha saputo esercitare con un certo acume. Notiamo qui allineati dei termini qualitativamente assai diversi (ragionamento-opinione) accanto ad una parola vaga (le cose) e ad un'espressione della lingua familiare (varie teste).

La frase citata è importante e anticipa in forma di sentenza il singolare svolgimento dell'ultima parte del testo in esame. Per una strana alchimia, l'opinione – che nel Settecento ha conquistato grazie a Leibnitz e a Vico le sue *lettres de noblesse* accanto alla cartesiana ragione – è vista qui quale espressione collettiva di varie teste appartenenti a individui non meglio identificati, di ignota cultura, origine, ceto. G. Gozzi avrebbe voluto (e la sua volontà è contrapposta alla voglia più smaniosa e presuntuosa di farla da maestro) non solo operare il passaggio qualitativo tra l'opinione e il ragionamento, ma anche far capo ad un ragionamento condiviso da tutti (comune). Implicitamente, egli si vede quindi dapprima come un demiurgo tra l'opinione tanto vicina ancora alla sensazione e l'universale giudizio razionale estratto per così dire dalla cose. Quest'ultimo termine stupisce per la sua imprecisione frettolosa e domestica, così stonata rispetto all'audace solenne, sorprendente scopo finale: la perfezione dell'arte.

E' interessante qui lo squilibrio tra i differenti registri linguistici accostati come tessere di un mosaico astratto, ad anticipare uno svolgimento più meditato e complesso. Ma l'andamento del discorso è discontinuo: là dove si attende tanto uno sviluppo del rapporto tra l'opinione e il ragionamento quanto l'indicazione del modo in cui tali formulazioni critiche possono influire sul perfezionarsi dell'arte, ecco che invece una piccola frase chiara, logica e assai estranea al testo che precede tenta di stabilire un legame tra l'introduzione programmatica del saggio e l'esempio (la critica del *Re cervo*) che sta a cuore all'autore. Vediamo infatti che Gozzi afferma ora (ma come esplicitazione di quanto ha sostenuto poc'anzi) che la perfezione di un'arte risiede sì nel ragionarne sopra (e notiamo che il giornalista veneziano non accenna più a chi dovrebbe esprimere tali giudizi – le varie teste? Il critico-demiurgo?) ma soprattutto nell'esercitarle. Anche questo verbo però dà adito a interpretazioni divergenti: Gozzi intende dire che solo l'artista è atto a ragionare sull'arte? O che il critico deve farsi artista e creare arte per poterla capire? In tal caso l'arte sarebbe la base di un

circuito chiuso di comunicazione per iniziati e si giungerebbe all'affermazione sorprendente che solo gli artisti possono costituire il pubblico per il teatro. In realtà la divisione dei compiti (autori-censori) è quella proposta dall'esempio francese che il Gozzi presenta come illustrazione di quanto ha detto finora. L'eccellenza dell'arte drammatica (tragedie, commedie e altri componimenti) espressa col termine bontà, di consonanza evidentemente morale, e ottenuta per mezzo della fatica degli autori la quale esclude a priori l'idea del genio che crea per impulso spontaneo (eppure siamo già in aura preromantica!) e grazie alle avvertenze e talora alle sottigliezza dei censori. Quest'ultimo termine è severo, e sulla figura del censore Gozzi aveva scritto uno dei suoi apologhi più eleganti ed elaborati nel n. 73 della Gazzetta veneta: Momo viene in terra travestito da censore per migliorare le cose, ma l'invidia ostacola la sua opera.

Il critico limita, lima, indica l'oraziano „giusto mezzo”, misura la moralità dell'opera, la castigatezza, l'eleganza del linguaggio, imposte all'arte drammatica dalla riforma arcadica. Ma ecco che la categoria dei *censori*, nel caso ben preciso della Francia, si confonde di nuovo con la più vasta cerchia del *pubblico*. Si tratta però di un pubblico privilegiato composto di *uomini e femmine* – senza più discriminazione di sesso – dotati di un raffinatissimo senso morale ed estetico ad un tempo (è sintomatica la ripetizione della parola *bene*). Essi sono fisicamente feriti dall'irregolare, dall'inelegante: l'udienza è cotanto assuefatta al bene che [...]una scena mal guidata e collocata fuor di luogo percuote in guisa l'animo e gli orecchi di tutti che si vede un segno comune di dispiacere. La geometria della perfezione scenica è virtù etica e la sregolatezza è colpa che agisce sulla coscienza di chi guarda e ne trae un gemito di dolore. E per la seconda volta l'aggettivo *comune* indica il passaggio dalla singolarità degli *uomini* e delle *femmine* all'universalità di una coscienza collettiva. Davanti allo spettacolo, la massa colta e delicata degli spettatori francesi si fa *comunità* e *comunione* e diventa *coscienza* che vibra all'unisono grazia alla comunanza di cultura, di gusto, di sensazioni, la quale fa sì che essi ricevano nello stesso modo lo stesso messaggio.

Tale comunione esiste sia nel male, cioè nella ripugnanza etico-fisica per l'errore di gusto, di collocazione delle parole e così via, sia nel bene, nei momenti di estasi in cui per la collettività degli *uomini* e delle *femmine* il godimento intellettuale oscilla tra l'iniziazione morale e la festa dei sensi. La tentazione del sensismo infatti è sempre presente nell'allusione al senso del gusto (subitamente assaggiato), come pure nel passaggio disinvolto agli orecchi partendo dall'animo, del resto presto dimenticato.

Dopo l'affermazione di carattere programmatico e la citazione del caso particolare costituito dal pubblico francese, Gozzi vuol estendere per ipotesi quanto ha osservato presso gli spettatori d'oltralpe a un pubblico vasto al punto di coincidere con ogni popolo. L'educatore Gozzi vorrebbe qui nello stesso tempo formare i critici e formare il pubblico, fare dei primi i veri mediatori tra autore teatrale e spettatori e di questi le guide dei censori. Il concetto di base è quello del popolo spontaneo e creatore come la natura il cui giudizio è *a priori* valido.. Quest'idea che ritroviamo,

espressa con maggior vigore, ma non con maggior precisione anche nell'articolo Sui Teatri del milanese Caffé e che è tipicamente proromantica, al pari del concetto parallelo di natura creatrice, resta però assai vago nel saggio del patrizio veneziano, più legato alla solida cultura classica che non aperto veramente alle intuizioni di idee provenienti da paesi europei diversi dalla Francia.

Il pubblico-modello (quello colto dei teatri parigini) dovrebbe adeguarsi al comune sentire dei popoli. Tale universale massa che si trasforma - grazie allo spettacolo-catalizzatore - in comunione, non solo riceve tutti gli attributi dell'eccellenza pedagogica (maestro, direttore, giudice) ma è anche investita del massimo titolo d'eccellenza che il Settecento europeo potesse conferire anche per bocca di un prudente intellettuale legato alla tradizione: è infatti depositaria dei lumi tratti da que' medesimi ascoltatori che sono giudici di cosifatto genere di componimenti. Un chi generico diventa il critico che umilmente deve cogliere dal popolo maestro i lumi della comprensione del lavoro teatrale. La noia o il diletto manifestati dalle platee e dai palchi sono il criterio di base, i segni indicatori della bontà o meno del risultato della fatica dell'autore. Vi è quindi la possibilità di trasformare il binomio drammaturgo//pubblico censore del teatro francese nel trinomio drammaturgo/pubblico *sensitivo*/guida maestro, giudice//censore del teatro universale. In questa formula, il critico non ha più la funzione di demiurgo che pareva gli fosse devoluta nella prima parte del testo, ma ha il compito subalterno di interpretare la sovrana reazione di un popolo mal definito, ma per la sua somiglianza con la natura capace di giudicare e di insegnare. Gozzi però vuol procedere oltre la semplice affermazione di principio ricorrendo all'immagine sorprendente del cervellone e dei cervellini, in una fantasmagoria in cui si ritrovano i miti cari al miglior Gozzi e la visualizzazione quasi fisiologica delle sue ambizioni teoriche.

Gasparo è il poeta delle masse mascherate nelle calli, nei campielli, in Piazza San Marco (cf. G.V. n.6, O.V. n. 26) e i suoi momenti di massima astrazione lirica sono quelli in cui tanti individui identici vengono contemplati con attonita melanconia da lui, Velluto, Taciturno, Osservatore. Ora, dietro le maschere il maestro della critica teatrale cerca quel cervello che egli preferisce ai più astratti *pensiero ragione ragionamento*. Mentre dalle teste di poc'anzi scaturivano le opinioni, ora tanti capi adunati in un luogo solo formano un cervellone superlativo: in una visione plastica e allucinante di materialità molle e invadente.e. Tale *cervellone* invade la scena contemplata dallo spettatore e per uno strano disguido dell'immaginazione gli sussistono accanto i cervelli particolari che, pur essendo sue particelle, sono autonomi e come tali si confrontano ad esso. La ripetizione dei termini cervellone, cervello cervelli, crea mediante l'immagine un paesaggio surreale ed assurdo. Inoltre se il cervellone esiste accanto ai singoli cervelli, ciò non toglie che tali cervelli siano i suoi elementi costitutivi: l'universale figurato resta composto di particolari individualisti che non rinunciano alla loro singolarità, pur aspirando all'uniformità, come le maschere o le figure viste da dietro di G. D. Tiepolo. La terribile realtà dei cervelli uniformi separati ed uniti è appunto espressa dall'universale giudizio, schiacciante e indiscutibile che fa di essi il cervello pubblico, anzi

l'ingegno della città. Venezia massificata nell'unanimità o nel dissenso è visione impressionante e minacciosa. Si intravede l'immagine del popolo veneziano, materia grigia dilagante nelle calli nei campielli, nelle sale teatrali, dove il palcoscenico sarebbe animato da qualche timido cervello privato la cui massima aspirazione dovrebbe essere quella di piegarsi ed uniformarsi all'intuito, alla sensazione, all'opinione delle mille teste che diventano lumi e ragionamento universale. E G. Gozzi che contempla ed orchestra il dilagare della massa-comunione-comunità dell'opinione pubblica sovrana, se riserva a sé (o al critico che ha immaginato) la possibilità di sopravvivere, si assegna però come solo compito valido quello di interpretare la *vox populi*, la base di ogni vero sapere, l'organo di un giudizio estetico che, come spesso accade nel Settecento italiano, diventa automaticamente giudizio etico e imperativo categorico.

+++

Con la visione apocalittica del trionfo dell'opinione pubblica sovrana in quanto somma di opinioni particolari valide perché suscitate spontaneamente dallo spettacolo, Gozzi lascia presagire il temibile potere dei mass-media sulla formazione comune di un gusto stereotipo, degradazione dell'universale buon gusto. Lo spettacolo polarizza le masse, quale che sia l'origine sociale dei loro singoli membri.

Tanto la funzione di guida quanto l'opera creative di perfezione dell'arte annunciata all'inizio dell'articolo sono presto dimenticate dal giornalista che dopo essersi cimentato con i concetti più o meno tradizionali di *universalità* e di *opinione* e dopo esser scivolato nel sensismo cede al proprio gusto dell'apologo, della rappresentazione quasi teatrale di masse estatiche o in movimento, mediante la quale intuisce realtà inquietanti. L'intellettuale-guida scompare di fronte alla massa prorompente di coloro egli dovrebbe guidare, così come non il singolo censore ma il pubblico colto della Francia era il vero giudice delle varie rappresentazioni. Per tutto l'introduzione del saggio sul Re cervo, G. Gozzi illustra e giustifica l'esistenza di un personaggio (se stesso critico) che non riesce però a far vivere. Lo investe nelle prime righe di una missione storica che fa via via scomparire, facendone il biografo e il cronista del cervellone universale.

Suscettibile, ombroso, facile alla melanconia, G. Gozzi voleva lavarsi dall'accusa di cattedraticamente disputare e impercettibilmente trasferisce al popolo gli attributi che rifiuta per sé. Si libera così di un compito gravoso, che aveva assunto con piacere nella Gazzetta veneta e che ha già abbandonato nei primi numeri dell'Osservatore.

Dopo essersi toricamente privato del proprio potere, si accinge a criticare una *fiaba* del fratello, aristocratico, sdegnoso della plebe alla quale presenta la propria opera, preoccupato soprattutto di vincere la battaglia contro i nemici Goldoni e Chiari. Il popolo decreta il successo di C. Gozzi dopo aver delirato ora per l'uno ora per l'altro dei due suoi rivali che dovranno entrambi

esiliarsi da Venezia. E al censore non resterà più che il compito di registrare il decreto del cervellone, maestro, direttore e giudice.