

Commedia

Piermario Vescovo

Questa voce intitolata alla “commedia”,¹ in un senso ampio e di categoria, che supera lo stesso genere letterario, comprende ovviamente, a un primo livello, un certo numero di testi, il cui valore e interesse possono apparire relativi, ma che sono in realtà tutt’altro che insignificanti nel quadro italiano coevo, posto anche che la scrittura drammatica segna l’intero arco, breve e straordinariamente intenso, dell’attività di Ippolito Nievo. Cinque testi drammatici dunque, più o meno rubricabili come “commedie” (*Emanuele, Gli ultimi anni di Galileo Galilei, Pindaro Pulcinella, Le invasioni moderne, I beffeggiatori*), che insieme alle due tragedie (*Spartaco, I Capuani*), a cui è dedicata un’altra voce, e una serie di abbozzi e frammenti, testimoniano realizzazione ma anche idee e progetti di carattere teatrale.

Dopo la benemerita impresa di un’edizione tirata in poche copie del *Teatro* di Nievo, per adempimento concorsuale, da parte di Emilio Faccioli, che risale al 1962 (che gli studiosi hanno potuto comunque leggere e utilizzare attraverso la riproduzione clandestina degli esemplari), l’edizione nazionale ha provveduto a coprire nell’ultimo ventennio questo vuoto, mettendo finalmente questi testi a disposizione dei lettori, tranne che per le due tragedie.

Maurizio Bertolotti ha offerto un’edizione dei primi due testi, rubricati sotto l’etichetta di “drammi giovanili”, dove apparivano motivazioni di immediato servizio a una causa civile, dedicandosi alla vicenda di un ebreo mantovano e della sua discriminazione, e attraverso la comunque più complessa messa in scena, e comunque nella forma della commedia, dei travagli di Galileo Galilei, con un passaggio direi già evidente. Si tratta di due drammi composti rispettivamente al di qua dell’aprile 1852 e nel marzo dell’anno seguente, il secondo dei quali fu anche rappresentato a Padova in data

¹ Faccio principale riferimento in questa comunicazione all’edizione a mia cura delle *Commedie*, Marsilio, Venezia 2002, e soprattutto all’*Introduzione* di questa. Si veda anche il successivo “*Col culo avanti*”. *Ancora sul teatro di Nievo*, in *Ippolito Nievo. Centocinquanta anni dopo*, a cura di E. Del Tedesco, Serra, Roma-Pisa 2013, pp. 265-78. *Non infittisco di note questo testo, che riflette una presentazione orale, e rinvio per le citazioni a questi precedenti interventi.*

6 aprile 1853, a indicare una volontà di destinazione propriamente rappresentativa, da tenere presente come distinzione necessaria per l'altro versante della produzione drammatica, che riguarderà, nella seconda parte del decennio concesso in sorte all'autore, l'interesse e l'applicazione alla tragedia. Ovviamente il riferimento a un periodo "giovanile" appare puramente relativo, ed indica semplicemente un termine relativo rispetto alle opere caratterizzanti, e in particolare al capolavoro, *Le confessioni di un italiano*, dove peraltro la "maturità" risulta dalla proiezione dello scrittore in un testimone-personaggio lontanissimo dalla sua età anagrafica, addirittura ottuagenario. Chi scrive, intenzionato ad offrire l'edizione delle commedie propriamente intese, si è visto obbligato a rinunciare ad offrire l'edizione di una di queste, ovvero de *I beffeggiatori*, posta l'irreperibilità del manoscritto che aveva avuto a disposizione Faccioli (testimoniato solo da un microfilm conservato presso la Biblioteca Joppi di Udine, esso stesso rovinato dal tempo) e, in ogni caso, anche nell'ipotesi di limitarsi a riprodurre la precedente edizione, avrebbe offerto una redazione parziale e confusa, testimoniata da un manoscritto di lavoro, peraltro assai tormentato. Ho quindi deciso allora di curare solo un'edizione degli altri due testi, *Pindaro Pulcinella* e *Le invasioni moderne*, augurandomi la possibilità di reperire, oltre che il manoscritto che già fu tra le mani di Faccioli, quello in pulito che doveva contenere la redazione finale, che sappiamo Nievo inviò per partecipare a un premio per composizioni drammatiche indetto da un'istituzione padovana. Se la prima ipotesi – relativa a un testimone che qualcuno possedeva negli anni Sessanta dello scorso secolo – appariva plausibile, la seconda rappresentava una pura eventualità, più una giustificazione relativa all'esclusione del testo che una prospettiva dotata di un qualche fondamento. Tuttavia gli elementi forniti, relativi a un manoscritto che non conteneva il nome dell'autore, in quanto appunto presentato al concorso rammentato, insieme alla presenza su questo del timbro dell'istituzione che aveva promosso il concorso, hanno prontamente consentito l'insperata riapparizione de *I beffeggiatori*, permettendo a chi possedeva il manoscritto di identificarlo con un autografo di Nievo e, con una generosa messa a disposizione, a noi di proseguire il progetto di edizione della commedie, con un terzo volume (prima una tesi di dottorato da me seguita) a cura di Flavia Crisanti. Per ulteriori percorsi della sorte il proprietario del manoscritto decise poi, in tempi seguenti, di metterlo in vendita, e a Cesare De Michelis di farlo acquistare dall'Università di Padova, come abbiamo rievocato, ricordandolo, proprio nelle giornate padovane a cui si riferiscono i presenti interventi.

I tre testi drammatici, o senz'altro le tre commedie, distinti dai primi due, indicati con l'etichetta di "giovanili", offrono le prove più significative dell'applicazione nieviana a questo tipo di scrittura. Una commedia breve, *Pindaro Pulcinella*, priva di *plot* o di complicazione, e sostanzialmente senza "lieto fine", nel senso di una combinazione amorosa o matrimoniale frustrata, rivolge di fatto uno sguardo e una riflessione amara e ironica sul ruolo dello scrittore nella coeva società, che si arrabatta per sbarcare il

lunario, tra collaborazioni giornalistiche, scritture per il teatro, poesie d'occasione. Il breve testo risulta composto a distanza di due anni dai primi due, nell'ottobre 1755, con un intervallo relativo quanto sostanziale, in rapporto alla concentrazione nel tempo della scrittura nieviana. La commedia, non più investita da istanze didattiche di sorta, mostra un punto d'approdo decisamente diverso, nel segno del disincanto, come dichiara la battuta finale, che svolge e spiega il titolo: "Il poeta fra gli eroi della Grecia diventa Pindaro, fra i burattini si fa Pulcinella".

La continuazione della scrittura drammatica, con altre due commedie, vede ancora lo stacco di un altro biennio che è anche, contemporaneamente, quello dell'esperienza diretta, nel senso della maturazione e delle scelte di vita e di impegno, che conducono fino alla figura del "poeta soldato". Uso la definizione, certo parziale e riduttiva, che intitola la monografia di Dino Mantovani, datata 1900, proprio in rapporto alla categorizzazione in questa dell'intera produzione drammatica come "giovanile", posto che il libro di Mantovani rimase, fino all'interesse di Faccioli per il teatro nieviano, l'unico contributo che in qualche modo abbia considerato questi testi. Si tratta di introdurre a questa altezza, dalla prova breve e felice del *Pindaro Pulcinella* alla coppia rappresentata da *Le invasioni moderne* e *I beffeggiatori*, una distinzione in questo senso, che mostra la prosecuzione della scrittura drammatica fino, di fatto, alla fine della vita dell'autore.

Le due commedie in questione, entrambe del 1857, insieme alle due prove tragiche, *Spartaco* e *I Capuani*, mostrano un'applicazione irriducibile alle premesse iniziali, con risultati significativi nel campo, relativo, della scrittura teatrale italiana della metà del XIX secolo. L'immaginazione "scenica" delle tragedie, con numero vastissimo di personaggi e con effetti descritti nelle didascalie – e penso in particolare a *I Capuani*, che mi sembra di gran lunga la più rilevante, anche nel quadro del genere nella letteratura italiana dell'Ottocento – non può ovviamente pensarsi riferita a una destinazione rappresentativa reale, e certo indica una "messa in forma" drammatica di più complessa definizione.

La partecipazione al concorso padovano per novità drammatiche mostra, per un autore la cui vita si stava dirigendo altrove, sicuramente l'intenzione di una destinazione rappresentativa delle commedie, a partire anche dai riferimenti che esse rivelano. Un basilare, fitto rapporto con la drammaturgia goldoniana, costituisce certamente il riferimento essenziale, particolarmente forte e avvertito in quel tempo, posto il suo ruolo non solo in queste due commedie ma, sul fronte principale dell'impegno letterario, per il panorama complessivo della sua applicazione al romanzo, specialmente per lo squarcio di "storia del secolo passato" di *Angelo di bontà*, ambientato appunto nella Venezia della metà del Settecento, scritto nel 1855 e nutrito dalla lettura di Goldoni.

Due anni dopo Nievo scrive, in una sorta di parto gemellare, le due commedie ambientate rispettivamente a Palermo e a Napoli, prima di mettere fisicamente piede

in quelle città, al seguito di Garibaldi. Di grande pregnanza il fatto che egli richiamerà, giunto in Sicilia, provando a descrivere in una lettera alla madre la condizione della società palermitana, proprio le commedie di ambientazione nel vicereame di Goldoni, che a Palermo e a Napoli non aveva mai messo piede. Ecco il punto e la sottile comprensione: quella scelta ambientativa serviva al fine di una rappresentazione di un livello conservativo della società veneta e dell'Italia settentrionale, e appariva ora a Nievo utilizzabile, al tempo presente, in un'operazione doppiamente riflessa. Egli vede, dunque, a Palermo una sorta di conservazione di quella società che si doveva un tempo osservare a Venezia, che appunto queste commedie di Goldoni offrivano, anche a partire dal divieto di mettere direttamente in scena la nobiltà veneta, in queste ambientazioni di fantasia, per traslazione allusiva. Senza enfasi e senza retorica di sorta – come in tutte le lettere del Nievo garibaldino – e con un disincanto straordinario, ecco le osservazioni da Palermo, in data 24 giugno 1860:

Ti ricordi del mio viaggio in Sicilia tante volte progettato? Eccolo finalmente in azione; più pittoresco di quanto lo avrei sperato. Palermo con un po' più di caldo è negli usi nella società nei pettegolezzi una fotografia di Venezia. Ti ricordi delle commedie Palermitane di Goldoni, di Donna Beatrice, del Marchese di Castel d'Oro etc.? – Or bene, quella società è ancor viva, grazie alla preziosa facoltà conservatrice dei governanti napoletani...

Nievo non cita le sue commedie ambientate a Napoli e a Palermo, dove in particolare *I beffeggiatori* immaginava sconquassi per false notizie relative al ribaltamento dell'assetto governativo in Sicilia, ma ricorda alla madre dei precisi testi goldoniani, ai nostri tempi, e tanto più ai suoi, poco o nulla praticati. La circostanza ovviamente (“Ti ricordi?”) coinvolge la diretta conoscenza di essi da parte della destinataria della lettera, posto che la biblioteca di famiglia di Nievo possedeva una copia di tutta l'edizione Zatta delle opere goldoniane.

2. Per il disincanto testimoniato da *Pindaro Pulcinella*, alla metà degli anni Cinquanta, si deve soprattutto guardare, e in particolare nell'adozione della forma teatrale nel capitolo finale di un romanzo che pure si usa contrassegnare con l'etichetta di “giovanile”, a l'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*. Questo anche per introdurre un elemento essenziale, da tenere diversamente presente all'altezza dei romanzi successivi e soprattutto delle *Confessioni di un italiano*, ovvero che l'interesse per il teatro, tanto nel senso della rappresentazione che della forma drammatica, non sono in Nievo relegabili alle sole opere teatrali, e che una “funzione teatrale”, si permetta questa definizione, risulta nell'intera sua scrittura e, se così si può dire, nella visione del mondo e della società, da intendere anche nel senso specifico dei luoghi della sua pratica e della sua vita.

Nell'*Antiafrodisiaco* una tale scelta, apparentemente solo una bizzarria formale, mi sembra ampiamente significativa, nella scelta di dare una forma drammatica al suo

ultimo capitolo, con battute affidate ai personaggi e didascalie. Una scelta rilevante soprattutto se il sonno del protagonista e il suo risveglio alludono, come è stato proposto, sotto la superficie della liquidazione di un rapporto amoroso (quello con Matilde Ferrari), alla dichiarazione di una disillusione rispetto all'adesione mazziniana, dopo la sorte dei martiri di Belfiore. La breve nota iniziale reca la data 16 novembre 1852, e dunque il contenuto della narrazione, ovvero il sogno del protagonista Incognito si deve collocare in un sonno cominciato il 10 novembre 1847, fino al risveglio in data 11 febbraio 1851: "aveva dormito tre anni, due mesi e un giorno". *L'ultima scena* dell'*ultimo atto* di una rappresentazione, come si intitola l'ultimo capitolo, precede immediatamente il risveglio. "Mi sentii a dire: Comanda il caffè? / Apro gli occhi, sono in letto. Ah, guardo. È il cameriere. /- Che giorno è oggi? / - È l'11 febbraio 1851. Miracolo di Dio! mi era addormentato il 10 novembre 1847 ed aveva dormito, tre anni, due mesi e un giorno." Ci spostiamo, dunque, con *l'ultimo atto*, in un affollato teatro di Mantova, dove salgono via via sul palcoscenico, diventando personaggi nel senso fisico del termine, tutti coloro che il lettore ha incontrato o sono stati citati nei capitoli precedenti, puri nomi appunto, che coprivano le referenze degli amici mantovani dell'autore coinvolti nella narrazione. Quanto alla cugina-fidanzata Matilde Ferrari, col nome di Morosina, di cui si sono fin qui usate e divulgate impunemente le lettere amorose, ella osserva dalla sala col binocolo la strampalata rappresentazione, mentre, entrando in scena, i nomi prendono consistenza fisica di personaggi, come dichiarano le rispettive didascalie di presentazione:

ANONIMO, *con paletot bianco e beretto sui generis, grasso, di media statura, rosso in viso, occhi e capelli castani, barba così così*

IL PROFESSORE, *rosso e grande con alquanti bernoccoli sul viso testimoni delle sue virtù domestiche, in gran cappotto caffè col cappuccio foderato rosso*

BARITOLA, *in gran mantello alla spagnuola e berettino, piuttosto alto e con barba prepotentissima.*

Ed entra, infine, l'autore, che si chiama *Incognito*, costretto ad apparire, mentre vorrebbe continuare a celarsi, facendo dunque il suo ingresso di schiena: anzi, come qui dice più esplicitamente la didascalia, *col culo avanti*, come un attore che dia maleducatamente le spalle al pubblico, in un sistema di *convenienze teatrali*, diverso dal nostro, che ovviamente non lo permetteva. Non conosco un episodio più eloquente, proprio attraverso l'ironica trasformazione in posa scenica, nella dimensione dell'apparire, della funzione del nascondimento/rivelazione che caratterizza più o meno ogni autore dietro la sua narrazione. Anzi, siamo qui di fronte, in una narrazione che si trasforma prima del suo epilogo in scena teatrale, alla soglia per eccellenza tra il sistema del romanzo e quello drammatico, in rappresentazione:

INCOGNITO, *costui volterà sempre le spalle al pubblico per non violare il suo incognito, avrà le gambe lunghe, ed il berretto sui generis sul solito recipiente della materia cerebrale.*

Rispetto all'esperienza dei due drammi che si sono detti "giovanili", e in particolare dell'*Emanuele*, questo "teatro" alla seconda potenza che irrompe nel romanzo, in una zona sospesa tra sonno e risveglio, marca una soglia di passaggio o di uscita, direi, per tentare una sintesi estrema, rispetto all'idea che richiamava appunto nel finale di quella prova al teatro come a un "liceo del popolo".

3. Al punto d'arrivo, nelle *Confessioni di un italiano*, lo scrittore, non ancora trentenne, si cala nei panni e nell'esperienza di un testimone ottantenne. Carlo Altoviti, nobile di "terraferma", entra nella maggiore età, mettendo per la prima volta piede a Venezia e nel Maggior Consiglio, il giorno della caduta della Repubblica. A lunga distanza temporale egli, ovvero l'autore che gli presta la parola, presenta questo evento, rammemorandolo, in una prospettiva assai originale, dichiarando che "l'abdicazione del Doge Manin potrebbe entrare come incidente in una commedia del Goldoni senza tema di derogare alla propria gravità". A quella data, si aggiunga, Goldoni era morto a Parigi da pochi anni, proprio mentre infuriava un'altra *rivoluzione*, e a Venezia erano ancora viventi, testimoni diretti e fondamentali di questo passaggio o rivolgimento, figure come quella di Carlo Gozzi (immagino che Nievo abbia letto le sue *Memorie inutili*) o Giandomenico Tiepolo (che ho altrove interrogato, in rapporto a Nievo, per Pulcinella, su cui tornerò).

Il passaggio da un'idea di teatro come strumento di educazione del popolo o di riforma sociale, a una più complessa e contraddittoria comprensione, non tanto di una sua funzione, ma di un suo ruolo testimoniale e critico attraverso l'opera complessiva di Nievo, ha largo spazio infatti negli altri scritti, giornalistici e in diversa specie occasionali, e nelle stesse poesie. "Tra un atto e un altro del grande dramma politico" si legge, per la Storia con l'iniziale maiuscola, in una centralissima riflessione, di data avanzata, che richiama questa dimensione maggiore in rapporto alla sostanziale irrilevanza dei "drammi" con l'iniziale minuscola, ovvero delle novità teatrali di autori pur collocati dalla parte dell'istanza del rinnovamento, e forse anche quelli dell'autore. La riflessione cade nella recensione a una commedia in piemontese di Luigi Pietracqua, giornalista democratico e drammaturgo dedito alla storia delle classi umili, vista a Milano, e classificata, o stroncata, nei limiti di una composizione in un "burlevole gergo di Gianduja", nel campo minore di una dialettalità come repertorio delle maschere municipali di tradizione, aldilà delle intenzioni programmatiche dell'autore e della sua collocazione politica. E qui cade anche una diretta chiamata in causa di Goldoni, la cui "riforma" viene messa in rapporto con l'attesa di un "secondo risorgimento" del teatro italiano.

La recensione, di data assai avanzata, si legge nel “Corriere delle dame” del 10 marzo 1860:

Povero Goldoni, tu che hai affaticato tanto e con sì accorta e graduata costanza per far salire il gusto del pubblico dalla burattinata alla farsa, e da questa alla vera commedia, come saresti ora lusingato di veder risorgere, innanzi a un pubblico eletto, Stenterello e Gianduja, e ciò che il secondo risorgimento del Teatro Italiano, Ferrari, Gherardi, Martini, Cicconi e compagni dove vi siete rintanati colla vostra indolenza? Vi arrabattate anche voi fra i punti interrogativi e gli zeri? Animo! fuori la penna! Fra un atto e l'altro del gran Dramma politico potreste pur scrivere una qualche Commedia morale e liberarci così dal merito incontrastato del signor Pietracqua!

Da questo passo si possono dedurre varie cose. In prima istanza il riferimento all'idea di *riforma* come essa è offerta dalle pagine del Goldoni maturo, appunto nel senso di un progetto attuato con “accorta e graduata costanza”, dalla *burattinata* alla *farsa* fino alla *commedia*: un percorso che Nievo avrebbe affidato alla categoria di primo e decisivo *risorgimento* del gusto e della funzione artistica ma anche educativa del teatro. Quanto a un secondo *risorgimento*, nel suo tempo, e in quel momento storicamente travagliato, esso è giudicato del tutto latitante, nella sostanziale assenza di ruolo dei drammaturghi di cui questa pagina offre una rapida lista.

Al monumento veneziano di Carlo Goldoni in Campo San Bartolomeo – e proprio, dunque, per la distanza tra la monumentalizzazione cittadina e la ricaduta effettiva del modello – egli aveva dedicato una poesia, chiarissima nell'intento, nella serie dei *Bozzetti veneziani*, nel 1858, e l'affermazione nel passo appena citato, a proposito della reazione di un Goldoni redivivo (“come saresti ora lusingato di veder risorgere”), corrisponde perfettamente all'interrogativo là rivolto, in effigie, al “gran dipinto del vero”, in un momento in cui, con un'affermazione diversamente radicale, si osserva una netta distanza tra il piano della realtà storica e della funzione del teatro: “ora che sciolta in piazza / scambietta la Commedia / e sulle scene attedia / sonnifera virtù”. Un Goldoni redivivo, scendendo dal piedistallo, dovrebbe “rider con noi” o, forse, essere piuttosto anch'egli costretto a piangere (“piangere anche tu”).

A partire da qui si potrebbe guardare anche alle prove tragiche di Nievo, e in particolare ai *Capuani*, per il “piangere insieme”, ovvero per la proiezione nel senso della catastrofe nella storia antica di quello che è trambusto e vicissitudine da complicazione comica nella rappresentazione di “beffe” e “invasioni” nell'esperienza “moderna”, messa in scena nelle due commedie ambientate a Palermo e a Napoli, proprio sulla scorta di Goldoni. In una riflessione di questo tipo – per la mia già dichiarata preferenza de *I Capuani* su *Spartaco* (meno coraggioso e lontano dal canone tragico tradizionale) – qualche indugio meriterebbe la lingua del Nievo tragico proprio per la sua inedita mescolanza e la sua compromissoria sostanza, di indubbia originalità (che, si può sospettare, ha tenuto lontani da una qualche rivalutazione gli specialisti del genere). Forse non solo autoparodistica, da abbassamento nella corrispondenza personale per

ironica modestia, è la descrizione che Nievo offre all'amico Arnaldo Fusinato per la sua tragedia in una lettera, da Padova, del 26 giugno 1857, che rileva appunto – accanto a tale abbassamento di tono o giudizio – le dimensioni davvero enormi del dispiego immaginativo: “annego trecento romani (fuori di scena) e pugnalo e avveleno proprio al cospetto dei pacifici spettatori una trentina di bravi Capuani”. I “pacifici spettatori”, nell'evidenza di una teatralizzazione impossibile, anche in una remota eventualità, si iscrivono, credo, in un teatro immaginativo, della specie di quello coinvolto nel capitolo finale del romanzo “giovanile” di cui abbiamo detto. Lo testimonia – in rapporto alla mutazione in scrittura drammatica con brevi didascalie della scrittura narrativa nel caso precedente – l'espansione amplissima delle descrizioni affidate alle didascalie de *I Capuani*, vere e proprie intromissioni narrative, mentre la soglia del genere “tragedia” (anche se Nievo avrà superato Alfieri e Manzoni leggendo Victor Hugo, così come superando la tradizione del romanzo italiano con quello europeo) è scavalcata, come si diceva, dall'impasto linguistico, dove ascoltiamo, in bocca agli antichi romani e capuani, parole come *andazzo*, *marcio carcame*, *carne da bordello*, *amanze*, *sgualdrine*, e tra i personaggi c'è chi *la trincia a liberale* e chi *la trincia a dittator*.

4. In questo svolgimento, dai drammi giovanili che investono il teatro della funzione di un “liceo del popolo”, a questo sguardo più ampio e complesso, e a questa diversa funzione “teatrale” che supera la stessa destinazione scenica propriamente intesa, metterei in rapporto due luoghi, nel richiamo a Pulcinella, che, del resto, è richiamato a segnare, in opposizione a Pindaro, le possibilità e il ruolo dello scrittore contemporaneo, certo al di qua delle scelte forti e radicali della vita che fecero del “poeta” un “soldato”. Ma, rispetto a queste, tanto più rilevante risulterà lo sguardo distaccato e il disincanto dell'ultimo Nievo.

Chiarissimo risulta quanto affidato a una poesia intitolata appunto *Drammaturgia popolare*, pubblicata ne «L'alchimista» in data 29 gennaio 1854, e poi ristampata nella raccolta laconicamente intitolata *Versi* dello stesso anno. Ho nei miei precedenti interventi dedicati al teatro di Nievo, sottolineato il singolare rinvio che in una pagina dell'*Antiafrodiosiacò* riguarda l'attore patriota, fervente mazziniano, Gustavo Modena, anche in questa poesia richiamato da un (barbutò) *tribuno del popolo*. La sua recitazione è assunta dal personaggio come riferimento in rapporto a delle istanze politiche, senz'altro quelle esposte nel testo programmatico dello stesso Modena intitolato *Il teatro educatore*, oltre che in altri suoi vari scritti e prese di parola militanti. Ecco dunque, nella prima parte della poesia l'istanza additata dal “barbutò tribuno” (“che in correr le nuvole / non cede a nessuno”), per una *drammatica* come “guida alla pratica”, addirittura “per quelli che stentano / al tornio e all'aratro”, ovvero per le masse operaie e contadine:

Eppure del popolo

la scuola è il teatro,
e un gesto di Modena
gl'insegna più cose
che non in un secolo
tre carra di glose!

L'apologia, che si immagina pronunciata con enfasi dal portavoce di Modena, in una passeggiata per la via di una (non specificata) città, viene però interrotta, al girare dell'angolo, dalla visione diretta di una baracca di burattini, davanti a cui si raccoglie tumultuosa l'udienza popolare, che offre, senza bisogno di aggiungere parole, modo di replicare da parte dell'autore:

Sbucati su un trivio,
e vistomi in quella
rimpetto a un trabiccolo
da cui Pulcinella
mesceva al suo solito
legnate e epigrammi,
segnai l'uditorio,
e chiesi se i drammi
produrli volea
a tale platea.

Il ribaltamento del punto di vista appare decisivo, ma sarebbe errato intenderlo nella direzione di una deprecazione dei gusti e del livello dell'uditorio popolare, non ancora abbastanza educato per accogliere proposte rilevanti, perché evidentemente è l'oggetto in sé, ovvero l'idea astratta di una *drammatica* che voglia lenire la condizione di chi stenta "al tornio e all'aratro", ad essere vanificato. Additando il *trabiccolo* di Pulcinella – del resto il medesimo intellettuale che medita in altre e più famose pagine sul tema del rapporto tra scrittori e "popolo", urbano e contadino, con una complessità di approccio che rifugge ogni semplificazione di propaganda populista – Nievo non sembra tanto deprecare i gusti del popolo davanti al casotto dei burattini, quanto

piuttosto trovare in Pulcinella, come mostra la battuta finale di *Pindaro Pulcinella*, un termine ineludibile di paragone, tra il ruolo reale degli intellettuali e il panorama di tradizione culturale nel senso più ampio del termine.

In un breve inciso dell'*Antiafrodisiaco* la maniera recitativa di Modena (in rapporto alla sua declamazione di Dante) viene definita, evidentemente con forte critica e distacco, "terrorismo teatrale", con una definizione che non si può presumibilmente limitare al carattere straripante ed effettistico della stessa. Non si tratta qui, ovviamente, di discutere la figura di Gustavo Modena, e tanto meno gli studi ad essa dedicati (in particolare quelli di Claudio Meldolesi, d'altra parte significativi, oltre che per il loro valore oggettivo, anche per il riflesso delle istanze contemporanee, in anni di diverso investimento di funzione politica negli anni sessanta e settanta dello scorso secolo, proprio in tale scelta).

Di Pulcinella e a Napoli – non del casotto dei burattini e delle *guaratelle*, ma della diversamente seduttiva farsa – parla una lettera di Nievo alla madre, tanto più significativa per la sua data estrema: 9 febbraio 1861 (Nievo morirà, poco meno di un mese dopo, nel naufragio dell'"Ercole"):

Il Governo di qui temporeggia, barcheggia e non so cosa augurarmi. Se non ci viene Venezia quest'anno, e non si sa giungere a Roma, veggio scuro. Del resto Carnovale fiacco, reazione moribonda, alberi fioriti, clima eccellente a 14 gradi e popolaccio simpatico. Vado spesso al San Carlino e mi diverto con Pulcinella.

Il *popolaccio simpatico* e la frequentazione del San Carlino, nel momento di arresto nell'attesa di compimento dell'unità nazionale, sono particolarmente significativi. Quando alcuni anni fa ho curato l'edizione di *Pindaro Pulcinella e Le invasioni moderne*, pur citando questo passo e mettendolo in connessione con il *trabiccolo* di Pulcinella di *Drammaturgia popolare*, non avevo colto la connessione, peraltro niente affatto complicata (di cui non si dava, ovviamente, traccia nell'edizione dell'epistolario curata da Marcella Gorra), con un attore di allora, "diversamente grande" rispetto a Gustavo Modena. In quella data, infatti, al San Carlino recitava Antonio Petito, il cui nome e la cui personalità sono perfettamente opponibili, e in un senso direi simbolico, per un'idea di "drammaturgia", o in generale "teatro", "popolare".

Qui mi arresto, dopo aver brevemente ripercorso qualche traccia della rappresentazione e della riflessione di Nievo dello spazio dello "scorso secolo" e nel suo rapporto col presente, dalla memoria della vita cittadina veneziana di metà Settecento, offerta dalle commedie di Goldoni e dallo sfondo ambientativo di *Angelo di bontà*, alla proiezione dello stesso narratore delle *Confessioni*, alla fine del secolo medesimo, nell'estensione di un spazio di due generazioni rispetto a quella dell'autore reale. Da una parte un riferimento diretto nel rapporto, sempre più forte, col modello goldoniano, ma in un senso non semplicemente imitativo quanto contrastivo, di comprensione più

profonda, che lo inquadra nel tempo, relativo ma articolato della scrittura nieviana. Dall'altra, e insieme, un riferimento indiretto, nel senso di un complessivo inquadramento che il teatro offre alla Storia: il percorso in cui, appunto, Carlo Altoviti dichiara, come abbiamo già ricordato, la caduta della Repubblica veneziana un accidente degno di una commedia di Goldoni, o il ritorno della stessa, nel tentativo di Daniele Manin nel 1848, come un *revival* da ballo mascherato. E poi le altre direzioni e i diversi indizi, dal Pulcinella contrapposto agli impossibili voli pindarici, o del Pulcinella che al bivio della strada, dal *trabiccolo* o baracca dei burattini, mescola "legnate ed epigrammi", fino al racconto dell'intendente di finanza della spedizione garibaldina che, in attesa di ripartire, e in attesa soprattutto che riparta, diciamo così, il processo per l'unità d'Italia, si divertiva, e sembra non occasionalmente, con Antonio Petito al San Carlino.

Ma l'immagine finale non può essere che quella – a riassumere il senso del teatro di Nievo e la relazione con la maggiore capitale della sua storia e tradizione, insieme a Napoli – che quella, tra nostalgia e disillusione, affidata allo sguardo di Carlo Altoviti in un'altra pagina, a un'altra svolta di vita, delle *Confessioni*. Tra la Venezia di allora (in altra lettera si dice più precisamente di trent'anni fa) e quella del presente si colloca quella che, partendo in esilio, egli osserva di lontano, dall'acqua, in un tempo, appunto, in cui il ponte ferroviario (a cui è dedicata una poesia nei *Bozzetti veneziani*) non era stato ancora costruito. Ecco la stupenda immagine, a cui ho sempre associato – non saprei se più o meno pertinentemente – quella di Arturo, che però chiude gli occhi, offre per il congedo dalla sua *isola*:

E tornai a guardare Venezia che si allontanava sempre più in mezzo alla nebbia azzurrognola delle sue lagune. La pareva oggimai un sipario da teatro scolorato dalla polvere e dal fumo della ribalta.