



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea in

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Giovanni Poli e il teatro di Carlo Gozzi

Relatore

Ch. Prof. Piermario Vescovo

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Ida Biggi

Laureanda

Ludovica Castellani

Matricola 832913

Anno Accademico

2020/2021

Introduzione

Il lavoro che segue ha come protagonista Giovanni Poli. Si approfondirà la sua carriera teatrale, registica e didattica e, in particolare, il suo interesse nei confronti del così detto teatro "anti naturalistico" di Carlo Gozzi e delle sue Fiabe teatrali, che il regista mise in scena diverse volte. Le opere gozziane, la cui ripresa scenica avvenne soprattutto grazie agli interessi di studiosi stranieri, sono legate alla rivalutazione della Commedia dell'Arte. Questo è il motivo per cui, per poter affrontare il regista veneziano e, in particolare la sua predilezione per i testi gozziani, è necessario fare un preambolo sulle modalità tramite cui Gozzi e la Commedia dell'Arte sono stati strappati dall'oblio dalla seconda metà dell' '800 fino alle Avanguardie di inizio Novecento. Ci si accorgerà che le motivazioni di questo rinnovato interesse per la Commedia sono legate a immagini ideali di quello che poteva essere tale genere alle origini. Si può parlare di fraintendimento. Grazie ad esso, in ogni caso, e grazie agli studi successivi che ci permettono in parte di comprendere cosa era veramente la Commedia dell'Arte e allontanarci da immagini idealizzate, o al contrario eccessivamente degradanti, questo genere antico è in qualche modo salvo. Il primo capitolo verterà dunque su questo aspetto appena descritto: la rivalutazione della Commedia dell'Arte e il recupero dell'opera gozziana. Il secondo capitolo invece si addenterà in quello che è stato il viaggio teatrale di Giovanni Poli, tra teatri veneziani di sua ideazione, tournée, il suo utilizzo della Commedia dell'Arte, e la sua preferenza per il "reazionario" Carlo Gozzi, rispetto ad esempio all' "illuminato" Carlo Goldoni. Il terzo capitolo affronterà alcune Fiabe teatrali messe in scena da Poli nel corso della sua carriera, facendo

brevi accenni al loro contenuto, si metterà il luce, ove possibile, il rapporto di queste con il pubblico e la critica. Per fare ciò si dedicheranno anche alcune pagine a questo genere teatrale particolare inventato da Gozzi sul finire del Settecento.

Capitolo Primo

Alla scoperta della Commedia dell'Arte

«La Commedia dell'Arte è qualcosa di perduto nel tempo. Nessun documento letterario, se non brevi canovacci; pochi reperti d'arte figurativa. Null'altro. Ma essa è qualcosa che tutti i grandi innovatori della scena del '900 hanno posto come modello di un teatro che si riscatti dai limiti artistici e scenotecnici della concezione naturalistica ottocentesca (...)In una Venezia ancor oggi pregna della tradizione (...) siamo risaliti a Goldoni, che in alcune opere porta vive le impronte della Commedia a braccia, e quindi abbiamo riscoperto proprio quel Gozzi, cui i russi si erano ispirati per la loro polemica contro il naturalismo (...) Più che di studi veri e propri, si è trattato di cogliere le immagini sceniche nel clima dell'architettura, nel quotidiano contatto con il popolo, la gente umile dei campielli e delle calli dei quartieri poveri, che mantengono inalterati i modi di vivere e il linguaggio della scomparsa Repubblica e non la classe aristocratica che reca sia fisicamente che spiritualmente i segni del decadimento»¹

Queste sono le parole di Giovanni Poli a proposito del lavoro svolto, insieme allo scenografo Mischa Scandella, con l'obbiettivo di rievocare il teatro delle origini. Il solo fatto di vivere in un luogo così intriso di quella tradizione antica, suggestionato dai colori, dagli spazi fisici, dalla lingua lo portò, in maniera quasi automatica, ad indagare quel mondo teatrale.

¹ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la neo-Commedia dell'Arte*, Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria, Corazzano, 2019, cit. p. 151-152.

Iniziamo a capire prima di tutto quando, la Commedia dell'Arte, o l'idea di quello che poteva essere, iniziò ad avere un peso, un'influenza, sull'operato di studiosi e intellettuali. «Il 1860 è generalmente indicato come l'anno di inizio di tale influenza: Maurice Sand pubblica a Parigi *Masques et bouffons*»². Nei due volumi che compongono la pubblicazione vengono rievocati la fortuna di questo specifico genere teatrale e le sue maschere. Sand arrivò alla stesura di questi, grazie a quello che era un gioco teatrale privato in cui, insieme ad alcuni amici, inscenava delle sciarade animate «dai travestimenti nascevano dei tipi e dai tipi nascevano delle situazioni, dalle situazioni dei dialoghi»³. Improvvisando, credevano a tutti gli effetti di praticare il teatro delle origini come se, la mancanza di un testo e la presenza di una maschera significassero giungere alla Commedia dell'Arte. Su queste basi inizia la «rivalutazione della Commedia nel teatro e nella cultura di fine Ottocento e Novecento»⁴. In Italia questa "rivalutazione" arrivò successivamente, grazie agli interessi che la Commedia aveva suscitato all'estero, e non da parte della ricerca teatrale, «ma nell'ambito degli studi positivisti sulla letteratura popolare o intorno alle "fonti" di scrittori come Goldoni o Molière»⁵. Se non si conta il contributo di Luigi Rasi, a cavallo tra Otto e Novecento, che nel suo *I comici italiani* mette in atto una ricostruzione di alcune vite di attori di Commedia, per i restanti, critici e anche attori della penisola, questa viene vista nei suoi aspetti più degradanti, come l'idea di un cultura poco approfondita, l'improvvisazione per colmare lacune di memoria, la comicità volgare. Al contrario in Europa, evoca

² F. Taviani, voce *Commedia dell'Arte*, in A. Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 393.

³ Ivi p. 394.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

immagini affascinanti legate alle grandi corti reali e grazie alle traduzioni dei testi di Carlo Gozzi, le maschere e la pantomima riprendono vita nei teatri, in particolar modo nel teatro russo all'inizio del '900⁶. Tramite le maschere la Commedia sopravvive anche nella pantomima, genere teatrale particolarmente fortunato in Francia e in Inghilterra e che da questi giunge ad altri paesi europei. È uno spettacolo privo di parole, basato esclusivamente sulla capacità degli attori di esprimersi tramite la gestualità. Questo aspetto porta a rafforzare l'idea che la Commedia si fondi, oltre che sulle maschere e sull'improvvisazione, sulla mancanza di testo, perché è sufficiente il gesto. Questa in particolare sarà l'immagine che verrà utilizzata da Gordon Craig per appoggiare la sua idea di teatro libero dalla parola e dal realismo⁷. Tra gli scritti inediti di Giovanni Poli, Craig compare tra quelli che lui stesso definisce "maestri ideologici": «Il grande maestro, il propugnatore di nuove idee, il profeta del teatro avvenire è un inglese, Gordon Craig»⁸. Sostenitore «della scena come Arte totale»⁹, difendeva l'esigenza della «spersonalizzazione dell'attore e del ritorno alla maschera»¹⁰, a riguardo Poli scriveva «Craig giunge ad affermare che per una rinascita del teatro occorre allontanare dalla scena l'attore uomo...sarà sostituito dalla Supermarionetta...una figura puramente estetica, priva di qualsiasi personalità e di qualsiasi sentimento individuale»¹¹. Per Poli Craig è "il profeta del teatro dell'avvenire", quel teatro che grazie a figure come quella del regista inglese, diverrà autonomo e totale. Autonomo dalla letteratura, dal testo

⁶ Ivi p. 395

⁷ *Ibidem*

⁸ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, cit. p. 131

⁹ G. Attolini, *Gordon Craig il teatro del XX secolo*, Laterza, Roma, 1996, cit. p. XI.

¹⁰ <https://www.treccani.it/enciclopedia/edward-gordon-craig/>

¹¹ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, cit. pp. 132-133.

scritto innanzitutto. Totale perché comprende tutto ciò che è in scena: l'interpretazione, la voce, la danza, il gesto, le luci, le scenografie, i colori, il ritmo, elementi tutti orchestrati dal maestro di scena.¹² La Commedia che Craig eleva ad esempio «è l'immagine di un teatro dove si andava a *vedere* uno spettacolo e non *sentire* un *testo*»¹³. Nei primi anni del '900 Craig è ormai affermato sulla scena teatrale europea e, dal 1907, affitta L'Arena Goldoni, a Firenze. Ed è qui che pochi anni dopo, si reca a fargli visita Jacques Copeau. Questi consulta i documenti raccolti da Craig sul teatro antico e, tornato a Parigi, si cimenterà anche lui nel far rivivere la Commedia dell'Arte¹⁴. Uno dei grandi scogli da affrontare in quel periodo fu la questione della letteratura teatrale che aveva preso il sopravvento sulla recitazione e sulle scelte registiche. Il desiderio, in quest'ottica di scavalcare la supremazia drammaturgica, porta, anche in questo caso, a guardare alla Commedia, citando Copeau «E' un'arte che non conosco e che studierò nella sua storia. Ma vedo, sento, comprendo che si deve restaurare quest'arte, farla rinascere, aiutarla a rivivere. Si può dire che, improvvisando l'attore difenda il suo territorio, che egli cerchi di riguadagnare sull'invadenza del letterato, dello scrittore, nel territorio del teatro»¹⁵. La Commedia è mezzo per giungere alla sovranità dell'attore, per portare in scena grandi testi, senza che questi sovrastino l'attore stesso¹⁶. Inoltre, più che all'improvvisazione, Copeau guarda con interesse ai tipi fissi della Commedia. A proposito di questo, nel 1916, affermava: «formare una piccola

¹² *Ibidem*

¹³ F. Taviani, voce Commedia dell'Arte, in A. Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, cit. p.395.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ https://www.teatroestoria.it/pdf/33/f_ruffini.pdf cit. p. 58

¹⁶ *Ibidem*

troupe di attori capaci di improvvisare su uno scenario prestabilito e di ravvivare la Commedia dell'arte, alla maniera italiana, ma con dei tipi nuovi: il borghese, il nobile, il mercante, la suffragetta»¹⁷, in questo modo, inventando dei personaggi nuovi, moderni, rappresentanti passioni, caratteri, aspetti ridicoli della morale, si otterrebbe, prosegue Copeau «la grande rivoluzione o meglio il grande maestoso ritorno alla più antica tradizione»¹⁸. Nel 1920, all'interno del Vieux Colombier, Copeau apre una scuola dove vengono praticate l'improvvisazione e lo studio delle maschere. Questa esperienza volge al termine nel '24, i suoi attori però, volendo proseguire la ricerca, creano un gruppo, chiamato "I Copians", a cui si unirà lo stesso Copeau. Attivi dal '25 al '29, lavorano sull'improvvisazione, usano le maschere e le tecniche del mimo, creano dei tipi fissi capaci di improvvisare sui temi d'attualità¹⁹. Recitano in piccoli paesi della Francia meridionale, spesso in occasione di feste di paese, «quasi sempre per un pubblico che non ha cultura letteraria né esperienza del teatro "normale"»²⁰.

Nel 1927 arriva a Parigi, dopo più di dieci anni dalla pubblicazione in Russia, il libro di Konstantin Miklaševskij, sulla Commedia. Il testo è considerato «la prima vera e propria interpretazione storica della Commedia dell'Arte. Essa appare come l'episodio fondamentale di una storia del teatro concepita come autonoma dalla storia della letteratura drammatica e come storia di un'arte popolare»²¹. Mentre in Maurice Sand "popolare" è sinonimo di ingenuo, infantile, semplice, nel testo di Miklaševskij l'aggettivo ha una connotazione

¹⁷ F. Taviani, voce Commedia dell'Arte, in A. Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, cit. pp. 395-396.

¹⁸ Ivi p. 396.

¹⁹ Ivi pp. 396-397.

²⁰ Ivi p. 397.

²¹ *Ibidem*

diversa. L'autore russo vedeva nella Commedia un «fenomeno di opposizione alla cultura delle classi egemoni, un' "arte democratica" che non può essere compresa ed apprezzata da coloro che difendono la cultura come privilegio, come distinzione di classe»²². Questa, in particolare, fu la concezione che più influì sul teatro russo, «per la tradizione Russa le maschere sono figlie del popolo»²³. A queste maschere si rivolse, alla soglia del Novecento, Mejerchol'd, per sostenere «la necessità di un teatro "convenzionale" che si esprima per segni e principi propri (un "teatro teatrale" o "riteatralizzato") senza tentare di riprodurre continuamente la così detta "realtà"»²⁴. Nel 1910 sperimenta i principi del teatro grottesco con *La sciarpa di Colombina* e nel '14 inizia la pubblicazione della sua rivista, di ispirazione gozziana, *L'amore delle tre melarance*, in cui alterna studi sulle tecniche di Commedia a scritti teorici sul teatro. Le sue ricerche costanti trasformano la Commedia in un punto di riferimento assoluto per la creazione del teatro biomeccanico²⁵. «La bio-meccanica consisteva in una tecnica espressiva basata sulle reazioni fisiche, elaborava un metodo che rendesse la scena e i suoi interpreti preparati per i compiti che li attendevano nel clima rivoluzionario»²⁶. Attori fisicamente pronti a tutto, ad ogni avvenimento sulla scena teatrale e sulla scena politica. A riguardo scriveva Poli «Egli vuole "liberare l'attore proletario dalla sua situazione subordinata e dargli il primo posto e razionalizzare il movimento"»²⁷ e prosegue «La sua concezione "bio-meccanica" che ha il fine di liberare l'attore (...)

²² *Ibidem*

²³ Ivi p. 398.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*

²⁶ V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Universale Cappelli, Bologna, 1961, cit. p. 76.

²⁷ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, cit. p. 136.

porta Mejerchol'd alla concezione craighiana della super-marionetta. Ma in Craig tale concetto è soffuso dell'ironia anglosassone, mentre in Mejerchol'd, discendente di prussiani e marxisti, è portato all'estremo: il corpo sotto alla ginnastica meccanica, lo spirito sotto la ginnastica della politica»²⁸. Se grazie all'influenza della Commedia dell'Arte giunse alla costituzione della sua idea di teatro, l'ossessione per questa e per la Venezia settecentesca²⁹, lo portarono anche alla conoscenza di Carlo Gozzi. Le parole di Mejerchol'd a riguardo sono chiare «Quando si parla della restaurazione della vecchia scena, si sente dire: "E' seccante che gli autori moderni debbano rifare le proprie opere alla maniera degli antichi, per gareggiare con gli *Intermezzi* di Cervantes, le favole di Carlo Gozzi". (...) L'attore stanco di "rimaneggiare il proprio mestiere" per recitare opere ormai superate, vorrà presto non solo interpretare, ma anche comporre la propria parte. Allora finalmente rinascerà il *teatro all'improvviso*. E se il drammaturgo vorrà aiutare l'attore, la sua funzione si ridurrà a quella di autore del soggetto e del prologo, che espone schematicamente al pubblico quanto gli attori si accingono a recitare. Io spero che il drammaturgo non si sentirà umiliato da questa funzione. Carlo Gozzi è stato forse danneggiato dall'aver fornito alla compagnia Sacchi dei canovacci, lasciando agli attori la libertà di comporre monologhi e dialoghi *ex improvviso?*»³⁰.

Altro anno significativo fu il 1922, quando Vachtangov mise in scena la *Turandot* di Carlo Gozzi. Durante la preparazione dello spettacolo Vachtangov aveva tentato di educare i suoi allievi alla conoscenza

²⁸ Ivi p. 142.

²⁹ D. Gavrilovich, a cura di, *La rivoluzione teatrale/Vsevolod Mejerchold*, Editori riuniti, Roma, 2001, cit. p. 15.

³⁰ Ivi p. 156.

del lavoro dei comici dell'arte³¹. Tramite l'indagine tecnica di alcuni dettagli «la scelta dei costumi, la scelta delle improvvisazioni o il perfezionamento del gioco scenico degli Zanni»³², il regista trovava l'immagine del teatro delle origini, in cui gli attori appaiono allo spettatore come persone appartenenti alla medesima condizione³³. Mentre nel teatro "normale" pubblico e attori non si incontrano mai, con la Commedia dell'Arte «Tutto li è subordinato al contatto dello spettatore con l'attore: già nella strada, si invitano i passanti a venire a teatro. Sono altre leggi e tradizioni, non diletterismo, non una concezione volgare dell'arte»³⁴. La *Turandot* rappresenta anche un simbolo della riscoperta della Commedia: il buffo che si alterna al tragico, i lazzi degli Zanni che si alternano al sentimentalismo, per un momento sembrava essere arrivati davvero alla Commedia dell'Arte, con uno spettatore e un attore del tutto nuovi³⁵. Lo scopo della regia di Vachtangov non era quello di rappresentare pedissequamente la vicenda, né tanto meno di attualizzarla, l'innovazione sta «nell'aver spostato l'attenzione sul procedimento teatrale impiegato dall'autore per riproporre un mondo così distante come quello fantastico»³⁶. La regia di *Turandot* concretizza «l'esigenza di teatralità del regista in quanto essa non è una semplice messa in scena della vicenda (...) ma esemplifica lo svelamento dei meccanismi teatrali che sottostanno alla costruzione di uno spettacolo (...) Uno spettacolo che vuole essere pura

³¹ F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La casa Usher, Firenze, 2007, p. 79.

³² *Ibidem*

³³ *Ibidem*

³⁴ F. Taviani, voce *Commedia dell'Arte*, in A. Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, cit. p. 399.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ M. Cambiagli, a cura di, *Studi gozziani*, Cooperativa Universitaria Editrice Milanese, Milano, 2006, cit. p. 151.

teatralità.»³⁷ Vachtangov, oltre a svelare al pubblico i mezzi tecnici e scenografici, grazie alla struttura particolare della scenografia e ai cambi di scena a vista da cui deriva quindi «uno spettacolo che denuncia esplicitamente il suo essere finzione e dichiara la sua natura illusoria di fiaba teatrale»³⁸, allenò i suoi attori in modo tale che potessero in qualunque momento uscire ed entrare dalla parte, dimostrando un grande distacco dal loro personaggio, e così da poter «mettere in mostra l'esistenza viva dell'istrione»³⁹. Questo perché, così come Vachtangov l'aveva pensato, lo spettacolo avrebbe contemporaneamente raccontato due vicende: quella di Turandot e quella dei comici dell'arte che si apprestano a metterla in scena, così da poter mostrare al pubblico l'universo della Commedia dell'Arte, dell'improvvisazione e il particolare modo che questi attori avevano di rapportarsi con il pubblico delle piazze⁴⁰. Per fare questo, basò il lavoro degli attori durante le prove su continui esercizi di improvvisazione⁴¹.

Nel 1934 a Roma si terrà un importante Convegno sul teatro del Novecento. Tra i molti interventi c'è anche quello del critico Renato Simoni che rimproverava agli stranieri, con particolare riferimento a Tairov, di aver mitizzato la Commedia dell'Arte, i cui contenuti erano «rozzi, plebei, inverecondi». Tairov rispose, insistendo sull'importanza della Commedia per il "realismo socialista", proclamato durante il I° Congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica: *realismo* in quanto siamo persone reali, *socialista* perché la vita non è qualcosa di statico, ma dinamico, anche per questo,

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Ivi p. 158.

³⁹ Ivi p. 152.

⁴⁰ Ivi p. 151-152.

⁴¹ Ivi p. 153.

continuava, è importante l'obbligo della Commedia dell'Arte come materia di studio all'interno delle scuole teatrali. Legare il realismo socialista alla Commedia, non giocò a suo favore, il discorso non fu né accettato né compreso. La fine degli interessi verso la Commedia, comportò la fine del mito di tale genere teatrale, o meglio implicò «la mitizzazione del suo negativo»⁴². Scrisse in quegli anni Mokulskij, studioso di letteratura italiana che solo pochi anni prima aveva sostenuto il carattere popolare e progressista della Commedia, che questa era soltanto «il prodotto di una società dai valori in disfacimento»⁴³.

Complesso il percorso di riscoperta della Commedia, fatto di fraintendimenti e mitizzazioni che con facilità l'hanno riportata nell'ombra. Coloro che come Giovanni Poli se ne occuparono, dal secondo dopo guerra, che si interessarono al genere, mettendo in atto un teatro di ricerca, inserendola nel proprio repertorio o utilizzandola semplicemente come esercizio fisico per gli attori, hanno contribuito a non farla scomparire di nuovo. Nel caso di Poli l'interesse iniziale che scaturirà poi la ricerca di canovacci, delle maschere di Commedia e di conseguenza il loro utilizzo, fu la drammaturgia veneta, l'uso delle lingue dialettali, lo sfruttamento artistico di quei luoghi e fonti che aveva a disposizione in loco, a Venezia. Da qui l'interesse per la Commedia che diviene obiettivo, ma non lo è mai del tutto, perché è soprattutto ispirazione, mezzo per attuare le sue idee registiche e didattiche.

⁴² F. Taviani, alla voce *Commedia dell'Arte*, in A. Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, cit. p. 399.

⁴³ *Ibidem*

Carlo Gozzi: un autore dibattuto

Un simile recupero controverso spettò anche a Carlo Gozzi e alla sua produzione letteraria. Dimenticato dai suoi contemporanei e dai posteri, nel corso del tempo, quando emergeva dall'ombra il ricordo della sua opera, essa fu condannata ad essere associata esclusivamente al suo antagonismo verso Carlo Goldoni⁴⁴. Già sul finire del Settecento e per tutto il secolo successivo, i letterati italiani gli rimasero piuttosto ostili mentre nel resto d'Europa, già nell'Ottocento, iniziò ad essere piuttosto apprezzato, soprattutto in ambiente tedesco e francese. Personalità del calibro di Hoffmann, Goethe, Schiller, Weber, Wagner e ancora, Madame de Stael, Charles Nodier, Paul De Musset, si dimostrarono entusiasti estimatori della sua opera⁴⁵. Tra questi appunto Goethe che, sul finire del Settecento, tra Venezia, Roma e Weimar, ebbe la possibilità di assistere sia a rappresentazioni gozziane sia goldoniane⁴⁶. Va ricordato che nel 1777 in Germania era stata pubblicata la traduzione di parte delle Fiabe teatrali gozziane e Goethe nel '78 curò una rappresentazione dei *Pitocchi fortunati*.⁴⁷ Come spettatore il filosofo tedesco avrà modo di recensire alcune rappresentazioni dei due autori veneziani, facendone così emergere il suo giudizio. *Le baruffe chiozzotte* e *La Locandiera* di Goldoni, la prima vista a Venezia e la seconda a Roma, *La punizione nel precipizio* e la *Turandot*, di Gozzi rappresentate a Weimar⁴⁸. In Goldoni egli «intravede fugacemente la possibilità di sanare la

⁴⁴ M. Bordin, A. Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio editori, Venezia, 2009, p. 217.

⁴⁵ Ivi p. 226.

⁴⁶ <https://www.jstor.org/stable/26142558> p. 216

⁴⁷ Ivi p. 217.

⁴⁸ *Ibidem*

frattura tra intellettuale e mondo borghese, l'alternativa a un irripetibile titanismo giovanile attraverso l'inserimento in una vita intellettuale collettiva»⁴⁹. A Gozzi invece guarda come «esponente di un'attività intellettuale chiaramente definibile, fondata su di una provata abilità tecnica, il cui frutto è evasione raffinata da opporre alla dissoluzione formale del preromanticismo tedesco da una parte, dall'altra esempio di teatro sospeso dalla storia da proporre a un pubblico politicamente neutrale, intento a difendersi dal trauma storico provocato dalla rivoluzione, quale quello di Weimar»⁵⁰. Goethe ammirava il «tocco leggero del Gozzi, il suo continuo trapassare dal comico al fiabesco»⁵¹, e individuava in lui «la grande conoscenza del mestiere»⁵². Goethe, per quanto contrario al proliferare di stili e generi differenti, scorse nell'opera teatrale gozziana un esito educativo: «Noi ci auguriamo certo di poter pervenire a poco a poco a una produzione in generi nettamente distinti, perché solo in questo modo si può promuovere la vera arte; ma troviamo estremamente necessari anche quei lavori per mezzo dei quali si ricorda allo spettatore che l'intera essenza del teatro è solo una finzione al di sopra della quale - se ne deve trarre un giovamento estetico, ossia morale - egli deve porsi, senza per questo provare un godimento minore»⁵³. La passione di Goethe, le riletture e le varie rappresentazioni a Weimar, l'aver alimentato traduzioni e adattamenti, posero le basi, nel loro insieme, «alla recezione del Gozzi presso i romantici, che a partire da Franz Horn opereranno, secondo una prospettiva completamente diversa, un processo di identificazione con una figura - il Gozzi delle Memorie -

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ Ivi p. 220.

⁵² *Ibidem*

⁵³ Ivi p. 221.

di poeta maledetto»⁵⁴. Restando in area tedesca il discorso su Gozzi prosegue coinvolgendo altri pensatori e non solo. «La ricostruzione del peso che le influenze delle opere di Carlo Gozzi esercitano nella letteratura del romanticismo tedesco implica un punto di partenza che, generalmente è individuato nelle messe in scena che ne danno Goethe e Schiller a Weimar»⁵⁵. Lo studioso Richard Schwaderer di recente ha sottolineato come, proprio grazie a Goethe, Gozzi venne «consegnato dai classicisti di Weimar ai romantici di Jena (...) in particolare, all'attenzione dei fratelli Schlegel»⁵⁶. Mentre i due intellettuali concentrarono i loro giudizi «sugli aspetti poetici dell'arte del veneziano»⁵⁷, sempre secondo Schwaderer, si può riscontrare una vera e propria influenza drammaturgica nelle opere di fine '700 del poeta tedesco Ludwig Tieck, in particolare «nelle sue fiabe drammatiche *Il gatto con gli stivali* e *Il principe Zerbino ovvero il viaggio verso il buon gusto, per così dire una continuazione del Gatto con gli stivali*»⁵⁸. Primo elemento in comune tra le opere di Gozzi e Tieck si riscontra «nell'abbandono della poetica della *mimesis* a favore del recupero della dimensione fantastica e a-realistica della fiaba popolare. A questa scelta consegue una satira indirizzata contro la scrittura drammatica di ispirazione realistica»⁵⁹. L'intento di entrambi, nelle loro fiabe, è quello di evidenziare quanto l'imitazione del reale su di un palcoscenico possa dar vita a circostanze insensate. Lo scorrere del tempo ad esempio. Realisticamente, in un'opera in cui tra un atto e l'altro trascorrono molti anni o vengono compiute azioni che necessitano lo

⁵⁴Ivi p. 222.

⁵⁵M. Cambiaghi, a cura di, *Studi Gozziani*, cit. p. 133.

⁵⁶*Ibidem*

⁵⁷*Ibidem*

⁵⁸*Ibidem*

⁵⁹Ivi p. 134

spostamento di un personaggio da un luogo vicino ad uno lontano, le giustificazioni messe in atto dagli autori per far comprendere questi fatti al pubblico, secondo il Gozzi e anche secondo il Tieck, apparivano ridicole. Perché dunque, non portarle oltre il ridicolo, raggiungendo l'impossibile?⁶⁰ Ed è così che Truffaldino e Tartaglia, ne *L'amore delle tre melarance*, raggiungono il castello di Creonta, rapidissimamente, «perché spinti da un vento prodigioso creato da un diavolo armato di mantice»⁶¹. Soluzione paragonabile è quella degli stivali del gatto Hinze di Tieck, questi gli consentono «di percorrere, in un tempo brevissimo, e perciò funzionale alla vicenda e alla messa in scena, lunghissime distanze»⁶². Questi espedienti, non fanno che legittimare «il mancato rispetto dell'effettivo scorrere temporale»⁶³. Si possono notare delle somiglianze con *L'amore delle tre melarance* anche all'interno de *Il principe Zerbino*. La tematica di entrambe è la malattia del principe protagonista, Tartaglia in Gozzi, Zerbino in Tieck⁶⁴. Malattia dipesa da «cause letterarie»⁶⁵, il primo aveva letto dei versi martelliani datigli dalla fata Morgana, il secondo si era interessato agli studi umanistici. La cura: una sana risata per Tartaglia e un incantesimo per Zerbino, in entrambi i casi però la guarigione completa avverrà solo intraprendendo un viaggio. Tartaglia dovrà procurarsi le tre melarance e Zerbino dovrà scovare il buon gusto, pena la morte⁶⁶. In questo viaggio Zerbino giunge al "giardino dei poeti", altro momento determinante nell'opera «che sembra sancire l'importanza della lezione gozziana per Tieck»⁶⁷. Qui

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² lvi p. 135.

⁶³ lvi p. 134.

⁶⁴ lvi p. 138.

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ lvi pp. 138-139.

⁶⁷ lvi p. 140.

Nestore, consigliere del principe, si ritrova a discutere con i poeti del passato che gli domandano che ne è, nel presente, della loro opera e mentre questi parla con Ludovico Ariosto, proprio Carlo Gozzi interviene, con una breve battuta «Questa sì che è una bella mascherata»⁶⁸. L'interesse del poeta tedesco per Gozzi, in conclusione, sembra essere legato a due motivazioni. Da un lato la «volontà di avvicinarsi al *topos* letterario della fiaba popolare come fonte e modello per una nuova drammaturgia»⁶⁹ e dall'altro la «ricerca di un esempio drammaturgico, tematico e formale il più possibile libero da vincoli, in cui inserire un discorso di critica letteraria e sociale»⁷⁰. Tieck rivestì un ruolo nel destino dell'opera gozziana, non solo per l'influenza appena vista, ma anche per i rapporti del poeta berlinese con altre figure che parteciparono alla «fortuna critica di Carlo Gozzi in Germania»⁷¹. Si tratta del legame che ebbe con gli intellettuali vicini ai fratelli Schlegel, grazie alla cui influenza fu coniata l'immagine romantica di Gozzi⁷². I due non fecero dell'opera gozziana considerazioni esaustive, sebbene lo paragonassero a Celderòn, Cervantes e Shakespeare, di cui, dal punto di vista critico scrissero molto più approfonditamente, Gozzi rimaneva però «un punto di riferimento costante per le sue caratteristiche poetiche»⁷³. Wilhelm Schlegel, inizialmente, «vede in Gozzi l'unico continuatore dei principi della commedia aristofanesca»⁷⁴, cambiando successivamente la sua opinione e riducendo il conte a «predecessore degli ideali romantici (...) ma

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ Ivi p. 141.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Ivi p. 142.

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ *Ibidem*

rozzo e di importanza secondaria»⁷⁵. Frederich, il fratello, seppur con alti e bassi, mise in atto giudizi più favorevoli nei confronti di Gozzi. Lo ritenne «maestro di un tipo di dramma funzionalmente romantico, soprattutto per quel che riguarda la fattura dell'intreccio e la costruzione dei personaggi»⁷⁶ al contempo lo trovava «esponente di una poesia puramente decorativa – definizione che, per l'intellettuale, non ha, in ogni caso, un valore strettamente negativo»⁷⁷. Successivamente, per Frederich, Gozzi ritorna ad essere affiancato a Shakespeare e Calderòn, «e la sua poetica diviene nuovamente la base da cui partire per fondare una nuova opera drammatica romantica, che riesca ad abolire i confini di genere unendo opera in musica, tragedia e commedia»⁷⁸. Utile ancora la considerazione di Schwaderer secondo cui, dagli Schlegel, il teatro gozziano venne utilizzato «come luogo di proiezioni per i propri ideali, senza precisa motivazione critica; (...) questo Gozzi in cui si uniscono tutti gli ideali della poetica "romantica" della commedia, si dilegua in un mito»⁷⁹. La presenza di questo mito nella letteratura tedesca è evidente, non solo per gli intellettuali citati fino ad ora, a questi si aggiunse anche Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Questi elevò Gozzi, come altri prima di lui, a modello per un'opera romantica nel dialogo del 1818 *Il poeta e il compositore* e fece un'analisi completa de *Il corvo*. Ma è nella *Principessa Brambilla* (1820) che sono riscontrabili molti riferimenti all'opera gozziana⁸⁰. In primo luogo già in quella che è l'avvertenza al lettore, Hoffmann elegge Gozzi a modello di riferimento. Proseguendo si susseguono

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Ivi p. 143.

gli elementi tipici della fiaba: oggetti parlanti, ambienti, i personaggi e «la dimensione satirica sono da interpretare sotto una luce critica che rimanda all'esempio del veneziano»⁸¹. Sicuramente una coincidenza importante è la scelta del contesto in cui la vicenda viene narrata: il Carnevale romano, grazie a cui Hoffmann può, come Gozzi nelle fiabe, far interagire i personaggi del mondo fiabesco con le maschere di Commedia: maghi e principi accanto ai ben noti Truffaldino, Pantalone e Pulcinella⁸². Altra scelta che ammicca non poco all'opera gozziana è l'inserimento di una fiaba, *La storia di Re Ofioch e della regina Liris*, all'interno della vicenda stessa, che, per come è strutturata, rimanda a *L'Amore delle tre melarance*: ambientazione simile, la malattia del protagonista, la ricerca della cura e l'intervento del mago Ermodio⁸³. Gli esempi fino ad ora visti lasciano trasparire senz'altro che «ogniqualevolta l'immaginazione romantica intenda sganciarsi dal peso dell'imitazione del reale, attinge a piene mani dall'esempio delle fiabe gozziane. Pare, infatti, che un modello di teatro come, ad esempio, quello goldoniano, modello illuminista (...) non concedendo spazio alla fantasia, risulti troppo stretto al sentire romantico (...) Gozzi si palesa (...) come l'esempio primo per la fantasia romantica»⁸⁴.

L'ostilità italiana deriva proprio da questa posizione anti-illuminista che Gozzi stesso aveva scelto di prendere «avendo stabilito (...) l'opposizione tra Teatro e Mondo, e il primato del primo termine sul secondo»⁸⁵. La direzione presa dall'Italia, in quegli anni, era ormai

⁸¹ Ivi p. 144.

⁸² *Ibidem*

⁸³ Ivi p. 145.

⁸⁴ Ivi p. 146.

⁸⁵ M. Bordin, A. Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, cit. p. 219.

quella verista, che non lasciava spazio alle stravaganze, o per meglio dire, non le riteneva minimamente legittime⁸⁶. Chissà se si sarebbe mai immaginato che proprio lui, eletto a difensore della cultura e del teatro italiano, sarebbe stato lasciato nell'ombra da quella stessa Italia e invece «assunto come nume tutelare di tanta parte della avanguardie culturali europee tra Otto e Novecento»⁸⁷. Scrisse con ragione Magrini, che negli anni '80 dell'Ottocento fu tra i primi in Italia ad occuparsi dell'opera gozziana, «se gli stranieri non l'avessero troppo celebrato, oggidì appena in Italia se ne conoscerebbe il nome»⁸⁸. Il pioniere in assoluto fu De Sanctis, nel 1870 circa, che con intelligenza riuscì a recidere molti luoghi comuni creatisi attorno alla persona e all'opera di Gozzi⁸⁹. Successivamente, se si escludono l'opera di Magrini, interamente dedicata a Gozzi e l'edizione delle *Fiabe* curata dal Masi, ci saranno altri contributi storico-critici, che pur avendo il pregio di aver tolto l'opera gozziana dal disprezzo generale, non riuscirono a rendersi autonomi, restando sempre connessi a interessi altri, come ad esempio a studi goldoniani o a studi legati alla Serenissima⁹⁰. De Sanctis stesso scriveva di Gozzi all'interno del suo *Storia della letteratura italiana* e come lui anche Guerzoni con *Il teatro italiano nel secolo XVIII*, o Galanti che lo cita in un testo dedicato a Goldoni e alla Venezia settecentesca⁹¹. Masi, nella sua prefazione all'edizione delle *Fiabe teatrali*, cui si accennava poco sopra, propose la sua visione sul Gozzi romantico «Stando ai principii, dai quali moveva la scuola Romantica tedesca (...) non si può negare che una certa affinità fra

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ Ivi p. 220.

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Ivi p. 227.

⁹⁰ Ivi p. 227.

⁹¹ Ivi pp. 260-263.

essa ed il Gozzi non esista. Se non che, anche quando le *Fiabe* si sollevano dalla guerricciola dei Granelleschi contro il Goldoni e mirano più in alto, l'intento satirico primeggia sempre nella mente del Gozzi, ed il miracoloso, il mitico, il soprannaturale, il fantastico, per cui lo pregiano tanto i Romantici tedeschi, sono nell'opera sua coefficienti estrinseci e secondari, ch'egli raccoglie qua e là da fonti note a da lui stesso schiettamente indicate, ma ai quali non dà egli stesso principale importanza»⁹². Masi prosegue poi insistendo su quanto fosse fragile il legame tra Gozzi e i romantici tedeschi tanto che, per fortificarlo «essi abbiano dovuto trasformarlo alcun poco a posta loro»⁹³.

Il Novecento italiano non cambiò di molto indirizzo. Mentre le avanguardie faranno un utilizzo vastissimo e sperimentale di Gozzi, negli anni '20 Ziccardi, pur studiandone l'opera, concludeva che si distinguesse per «"asintesi logica, morale, estetica" a causa di un "mediocre vigore d'intelletto", nonché di un "saltuario vigore fantastico e scarso sentimento d'arte"»⁹⁴. Nel '24, sul "Giornale storico della letteratura italiana", Ziccardi infatti non descrive Gozzi e le sue *Fiabe* con toni entusiasti. Parla infatti di «deficienza di spirito tragico»⁹⁵. A sostegno di questa affermazione, Ziccardi mette in luce quello che per lui è il grande peccato dell'autore veneziano «appena spunta qualche profilo di passione, subito un tratto di penna lo tramuta in viso ridicolo (...) Una specie di demone bizzarro corre ovunque a far segnacci di carbone e di gesso sui visi di persone liete e dolenti, perché tutte queste paiano a un modo di

⁹² Ivi p. 297.

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ Ivi p. 228.

⁹⁵ Ivi cit. p. 297.

maschere di teatro»⁹⁶. Per Ziccardi Gozzi, in questa veste di demone bizzarro, non fa che dimostrare, con le sue fiabe, la sua mediocrità di poeta, impedendo ad alcune di esse, di divenire capolavori «neppure quelle due (Re Cervo e Augellin Belverde), che erano avviate a esser tali»⁹⁷.

E ancora Ortolani, nel '31, sentenziava che le *Fiabe* «formano ancora tutte insieme un grande teatro burattinesco, adatto in parte al volgo»⁹⁸. Un anno importante, per tutto il Novecento, è il 1932, quando viene acquisito dalla Biblioteca Nazionale Marciana un consistente gruppo di documenti manoscritti che, ampliando le risorse documentarie, daranno il via a tutti i successivi studi gozziani⁹⁹. Nonostante l'acquisizione contenesse una redazione delle *Memorie inutili*, documenti relativi a due fiabe, *Il Re Cervo* e *Il corvo*, e il dramma *Le droghe d'amore*, bisognerà attendere il 1965 per veder realizzato uno studio sulle *Memorie* acquisite negli anni '30, e il '76 per avere le prime riflessioni sulla documentazione manoscritta delle *Fiabe* acquisite nel '32 dalla Biblioteca Nazionale Marciana¹⁰⁰. Tra coloro che dedicarono delle pagine all'opera gozziana ci fu Benedetto Croce che tracciò un profilo piuttosto obiettivo su Gozzi e sulle sue *Fiabe* «Contrariamente al giudizio stabilito e all'atteggiamento prescritto, a me accade di leggere con diletto le fiabe di Carlo Gozzi e di averle in pregio nella qualità loro propria.»¹⁰¹ Le parole introduttive di Croce, al suo saggio sulle *Fiabe*, contenuto ne *La letteratura italiana del settecento*, non lasciano dubbi sulla posizione che prese nei confronti dell'autore veneziano.

⁹⁶ Ivi p. 298.

⁹⁷ *Ibidem*

⁹⁸ Ivi p. 228.

⁹⁹ Ivi p. 229.

¹⁰⁰ Ivi p. 230.

¹⁰¹ B. Croce, *La letteratura italiana del settecento Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, cit. p. 152.

Croce, sottolineando di non sentirsi più di tanto vicino all'interpretazione tedesca di Gozzi, allo stesso tempo affermava di non essere nemmeno concorde con la posizione negativa presa dagli italiani. Quello su cui insisteva, per non sfociare né nell'eccessivo entusiasmo tedesco da un lato, né nella pessima critica italiana dall'altro, è un'inversione di punto di vista nel guardare alle *Fiabe* «inversione che qui non importa poi altro che il semplice riconoscimento che le fiabe del Gozzi sono uno scherzo e come scherzo vanno guardate e godute»¹⁰². Questa inversione intende guardare alla fiaba per quello che è teatralmente, escludendo l'idea che Gozzi volesse far poesia e allo stesso modo non esige di elevare Gozzi a poeta, come avevano fatto i tedeschi, scrive Croce «Perché avrebbe dovuto il Gozzi fare un'opera di poesia? Nonché tentarla, non ci pensa neppure. Per divertirsi e divertire il pubblico egli ha bisogno di azioni ben condotte (e veramente lo svolgimento delle sue fiabe è teatralmente eccellente), e di parti variamente passionali, sulle quali, e col contrasto a cui esse danno luogo, aleggiano la satira e lo scherzo»¹⁰³. Tenendo ben saldo il principio di inversione del punto di vista, Croce prosegue sconsigliando il lettore, di guardare alle parti serie con troppa scrupolosità, andando così a sottintendere che l'intento del Gozzi, nel comporre le passioni e i caratteri gravi, non fosse quello di dare vita a personaggi veramente seri, ma così fatti solo nell'apparenza «Gozzi s'investiva nelle varie parti e le componeva (...) come chi nell'atto stesso faccia sentire che quel che egli fa e dice non è realtà ma giuoco d'immaginazione, e non è poesia ma teatro»¹⁰⁴. Croce insiste su questo aspetto teatrale e non poetico, per rispondere a coloro che in Gozzi lamentavano la

¹⁰² Ivi p. 153.

¹⁰³ Ivi p. 161.

¹⁰⁴ Ivi p. 162.

«poca finezza del suo stile, della sua lingua, della sua versificazione»¹⁰⁵, caratteristiche queste non necessarie, secondo Croce, se l'intento del Gozzi non era far poesia, «Tale a me sembra Carlo Gozzi, autore delle fiabe, e tale lo accetto e mi piace del piacere che può dare e di cui ho notato la qualità; né credo che, mettendo quest'accento positivo sull'opera sua, invece di quello negativo che è generalmente invalso, sia poi necessario esaltarlo a un posto che non gli appartiene nella storia dello spirito moderno, né a quello conferitogli dai letterati tedeschi insieme con la lode di poeta»¹⁰⁶. Croce, a favore delle sue tesi, prosegue citando il saggio del 1824 di Ugo Foscolo che, tra le altre cose, poneva l'accento proprio sull'esagerato entusiasmo tedesco nei confronti di Gozzi «il popolo – diceva il Foscolo – affluiva a vedere quei drammi e a ridere come un fanciullo a quelle follie: il poeta rideva alle follie del popolo e gli uomini colti rideano del poeta; e niuno avrebbe allora sognato che questo fabbro di celie, dopo la sua morte, sarebbe per essere esaltato dagli stranieri come uomo di genio»¹⁰⁷. Anche Silvio D'Amico, a più riprese, nel suo *Storia del teatro drammatico*, mise per iscritto la sua opinione sull'opera gozziana, che ha alcuni punti in comune con altri intellettuali già citati, come Masi, Croce, in particolare per quanto riguarda l'infatuazione straniera per l'autore veneziano. «In realtà, l'arte del Gozzi non può nemmeno dirsi morta, perché non è mai nata. Sorta da un puntiglio, non fu che un ghirigoro di voluta bizzarria: opera d'un cervello onesto quanto arido. Pure l'equivoco creato dall'interesse di lettori stranieri verso la sola cosa che spesso, nelle fiabe del Gozzi, non è sua, ossia gli

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ *Ivi* p. 163.

¹⁰⁷ *Ivi* p. 164.

intrecci, persiste tutta»¹⁰⁸. D'Amico prosegue notando che, pur essendo passati gli anni, ancora allora nel 1927, nell'ultima opera di Miklačevskij sulla Commedia dell'Arte, si leggevano gli elogi a Gozzi e nuovamente un Goldoni bistrattato per aver eliminato la Commedia dalle scene e aver introdotto i suoi protagonisti borghesi¹⁰⁹. D'Amico dimostra un'opinione diversa nei confronti di entrambi i veneziani, rispetto all'autore russo, e afferma infatti «Per essere fantasioso nel senso più autentico del vocabolo, Goldoni non ha avuto bisogno di ricorrere ad aiuti esteriori; non è andato in cerca di magie e di trucchi; non s'è perduto in pretesti e messinscene fantasmagoriche e coreografie sbalorditive»¹¹⁰.

Negli anni '70, Nicola Mangini diede un'interpretazione interessante sull'uso che registi e letterati fecero delle fiabe gozziane, utilizzando di esse solo ciò che più era di loro gusto, costruendo su questo la loro regia. Il motivo di ciò secondo Mangini risiede nella struttura stessa delle *Fiabe* «alquanto composita, dal momento che vi coesistono elementi disparati, genialmente costretti nello stesso arco inventivo. Si tratta infatti di testi che per mancata (o impossibile) fusione delle diverse componenti spettacolari risultano privi di unità compositiva, di coesione spettacolare»¹¹¹ quello che ne deriva, prosegue, è la loro autonomia e quindi la possibilità di sfruttare un nucleo della struttura piuttosto che un altro «da Schiller, che ha umanizzato Turandot, a Vachtangov che dalla stessa fiaba ha ricavato uno spettacolo di pura teatralità, da Reinhardt, che ce ne ha dato una ricostruzione in chiave rococò»¹¹². Avviene

¹⁰⁸ M. Bordin, A. Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, cit. p. 300.

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ *Ivi* p. 301.

¹¹¹ *Ivi* p. 309.

¹¹² *Ibidem*

proprio negli anni di Mangini uno sviluppo importante per l'indagine critica grazie alla «rivitalizzazione dell'opera gozziana sul fronte delle nuove sperimentazioni teatrali»¹¹³. Nel 1976 il "Maggio musicale fiorentino" venne inaugurato con l'allestimento del *Re Cervo* di Hans Werner Henze e poco dopo, nel 1979, Egisto Marcucci al teatro Stabile di Genova mise in scena *La donna serpente*¹¹⁴. In precedenza naturalmente, lo si vedrà a breve, non va dimenticato l'allestimento presso il Piccolo di Milano, nel 1948, di Giorgio Strehler de *Il corvo*, presentato al Teatro del Ridotto, proprio a Venezia, in occasione del IX Festival Internazionale del Teatro promosso dalla Biennale¹¹⁵. Contributo importante, sempre negli anni '70, quello di Roberto Tessari che, pur a modo suo, inserendosi come la maggior parte dei critici all'interno della storica diatriba e confronto Gozzi-Goldoni, porta alla luce un argomento non poco rilevante, per l'uno e per l'altro autore, ma anche per la Commedia dell'Arte. «Goldoni e Gozzi, attorno alla metà del secolo, la conoscono (la Commedia dell'Arte) quando è ormai moribonda»¹¹⁶. Secondo Tessari per comprendere le due visioni, quella di Goldoni e quella di Gozzi, sul teatro e sulla Commedia, come prima cosa bisogna eliminare l'ormai abituale schema che prevede il primo come demolitore e il secondo come agguerrito sostenitore del teatro all'improvviso. Entrambi attratti dalle maschere del teatro, allo stesso tempo «individuano con spietata lucidità lo scadimento estetico e le degenerazioni bassamente commerciali»¹¹⁷. In ogni caso prestarono la loro penna e frequentarono assiduamente compagnie di comici, donando loro «personaggi costruiti sulle

¹¹³ Ivi p. 232.

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 182.

¹¹⁶ M. Bordin, A. Scannapieco, *Antologia delle critica goldoniana e gozziana*, cit. p. 309.

¹¹⁷ Ivi p. 310.

misure delle potenzialità espressive degli attori»¹¹⁸. Tutto questo li condusse alla Commedia e per entrambi significò «rinnovare un patrimonio espressivo (...) compromesso»¹¹⁹. Goldoni si adoperò per una produzione drammaturgica «fondata sul testo scritto»¹²⁰, opponendosi completamente al teatro all'improvviso, nel frattempo Gozzi escogitò una via di mezzo tra la riforma goldoniana e l'assenza del testo della tradizione di Commedia «una struttura, insomma, dove il linguaggio sappia in qualche modo ridurre la propria misura sino ad aprirsi verso quella realtà che la concezione più aristocratica della drammaturgia ha sempre considerato indegna di farsi parola»¹²¹. Tessari allude qui a tutti quegli accenni, nei testi di Gozzi, ai costumi, alle luci, alle scenografie capaci di simulare le magie di cui le fiabe sono ricche e conclude «mentre la parola affidata al personaggio (...) disegna una parvenza di testo "colto", la parola che vuole determinare i materiali scenici e le loro modalità d'uso introduce nell'opera tutto il greve di quella attrezzatura tipica dell'effimero spettacolare che la letteratura drammaturgica ha sempre considerato un altro-da-sé, degno solamente di silenzio»¹²². Queste note di regia, così poco importanti dall'essere prese in considerazione dalla drammaturgia possono essere considerate un grande segno di modernità per Gozzi. Modernità che può essere smentita presto se si legge Paolo Bosisio che compose un quadro quanto mai conservatore di Gozzi negli anni '80. Secondo Bosisio il veneziano si accorse che, se il pubblico assisteva ad uno spettacolo intriso di quel realismo borghese goldoniano, tendeva a riconoscersi nelle vicende dei protagonisti «cogliendovi lo specchio di una morale

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ *Ivi* p. 311.

¹²² *Ibidem*

nuova e "sovvertitrice" dei valori tradizionali»¹²³, per questo era necessario un teatro di fantasia, spettacolare, capace di distogliere lo spettatore dalla realtà quotidiana ma allo stesso tempo offrendogli i valori tradizionali, opposti alle nuove mode illuministe¹²⁴. Quindi, avverte Bosisio, per quanto il teatro gozziano appaia fantasioso e libero, possiede alla base un pensiero conservatore, egli «insinua una concezione fortemente moralista dello spettacolo quale mezzo di trasmissione di quel patrimonio ideale tradizionale che l'autore pretende di opporre alla diffusione delle nuove e perniciose teorie filosofiche, politiche e sociali»¹²⁵. Perché a teatro non si prende posto per riflettere, o per immedesimarsi nelle vicende raccontate, ma per divertirsi guardando buffe maschere e personaggi surreali, restando però ben consapevoli di quali siano i dettami della società, di tutti quei valori che vanno ben tenuti a mente per non farsi trascinare nel vortice delle idee illuministe, assistendo a messe inscena facenti parte di un repertorio più che conosciuto, assorbito. Ludovico Zorzi, negli anni 90' trattò anche di questo, coinvolgendo sotto l'ombra del conservatorismo anche Goldoni. Guardando alle opere di quest'ultimo ritenne che in esse, anche in quelle più esemplificative dei suoi principi riformatori, «vediamo persistere una struttura modificata (cioè, secondo il Goldoni, riformata), ma non per questo nuova. Anche qui la radiografia strutturale consente di rilevare l'emergenza dello schema invariante del canovaccio dell'Arte, che il Goldoni, salvo rari casi, si limita a tonificare, irrobustendolo con mezzi realistici e psicologici, ma senza sostanzialmente alterarlo»¹²⁶. In ogni caso gli elementi introdotti da

¹²³ Ivi p. 317.

¹²⁴ Ivi pp. 317-318.

¹²⁵ Ivi p. 318.

¹²⁶ Ivi p. 307.

Goldoni furono sufficienti a mettere in guardia i "veri" conservatori come Gozzi. Zorzi giunge dunque a chiedersi «Qual è, nella fattispecie, la controriforma di Gozzi?»¹²⁷. La risposta è la fiaba-spettacolo, più vicina alla Commedia dell'Arte di quanto fosse la commedia-novella goldoniana. Il canovaccio, prosegue Zorzi, può coincidere con la struttura della fiaba, per quanto concerne poi l'argomento orientaleggiante di alcune fiabe gozziane, va in accordo con il gusto europeo, e non solo veneziano, di quegli anni. Infine il melodramma, la sua evoluzione verso il «patetismo esotico-avventuroso, innestati su intenzioni e metafore allegorizzanti»¹²⁸. Tre elementi che insieme incontrano il favore del pubblico: assistendo a meccanismi noti, sapendo quindi cosa aspettarsi sul palcoscenico, gli spettatori non possono che sentirsi rassicurati¹²⁹.

Un destino diverso gli spetta invece sul fronte straniero. Come abbiamo già accennato in Europa la rivalutazione dell'opera gozziana arrivò ben prima. Non solo per il fiorire di studi critici ma anche per l'utilizzo delle sue opere e delle sua poetica da parte di molti registi. La popolarità di Gozzi in Europa inizia in Russia. Lo storico dell'arte Pavel Muratov nel libro *Immagini dell'Italia*, dedicò un capitolo intero a Gozzi, diffondendo un'idea romantica della Commedia e del conte stesso, facendolo apparire come l'Hoffmann italiano. Questa immagine si diffuse in Inghilterra, Francia e Germania, e sarà cruciale per il teatro di Mejerchol'd che in proposito definirà Gozzi come «il primo dei romantici, precursore di Hoffmann e Maeterlinck»¹³⁰. Mejerchol'd nel primo Novecento iniziò a suggerire

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ Ivi p. 308.

¹³⁰ C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, a cura di, *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, p. 254.

ai nuovi scrittori, e a chiunque volesse modernizzare il repertorio teatrale, di prendere a modello le *Fiabe* gozziane. Dall'associazione tra Gozzi e il romantico Hoffmann, il regista Russo va a definire «la "teatralità" da un punto di vista teorico anti-realistico piuttosto che da un punto di vista che ha qualcosa in comune con il naturalismo»¹³¹. Nella sua rivista *L'amore delle tre melarance*, di cui già si accennava, Mejerchol'd riproporrà il grande tema dell'antagonismo tra Gozzi e Goldoni. Il primo fautore di un teatro "teatrale" e l'altro di un teatro letterario, basato sullo studio dei dialoghi e di personaggi ispirati alla realtà. Gozzi non viene ritenuto fondamentale tanto per aver riportato alla luce la Commedia dell'Arte, ormai sepolta dalla riforma goldoniana, ma piuttosto per aver creato dei personaggi vicini al pubblico, contemporanei alla sua epoca¹³². Si è detto che anche Vakhtangov si accostò all'opera di Gozzi e la sua *Turandot* divenne un simbolo per gli esperimenti futuri, come ad esempio l'allestimento de *Il corvo* di Strehler che debutto nel '48 al Piccolo di Milano. Strehler, che si era precedentemente avvicinato a Goldoni con *L'Arlecchino servitore di due padroni*, in occasione della prima tournée del Piccolo, che avrebbe toccato città come Londra, Parigi e, inoltre, per la sua partecipazione al Festival veneziano di quell'anno, inizialmente indeciso tra *I pitocchi fortunati* e *Il corvo*, scelse infine quest'ultima fiaba¹³³. Se con il passare degli anni il regista milanese si scoprirà decisamente goldoniano più che gozziano, a differenza di Poli che abbandonerà quasi totalmente l'opera di Goldoni, in questa fase Strehler era interessato a scoprire e comprendere «il problema teatrale della Commedia dell'Arte per offrirlo a un pubblico

¹³¹ Ivi p. 255.

¹³² Ivi p. 257.

¹³³ M. Cambiaghi, a cura di, *Studi gozziani*, p. 242.

contemporaneo»¹³⁴. Sulla spinta di questo interesse decise di far incontrare i due storici nemici veneziani «contaminando *Il corvo* con *Il Servitore*, (...) e producendo innesti drammaturgici imprevisi»¹³⁵. A Venezia alcuni rimasero perplessi da questa edizione de *Il corvo* per i tagli, le modifiche al testo, le troppe acrobazie¹³⁶ ma, dopo tutto, si trattava di una *Libera riduzione e interpretazione di Giorgio Strehler*¹³⁷. Il tono da "circo popolare" evocato non piacque, in particolar modo a Silvio D'Amico, che lo disapprovò. Il "circo popolare" di cui parlava D'Amico si riferisce alla scelta registica adottata da Strehler nell'allestire la Fiaba: sul palcoscenico gli attori impersonano una compagnia di comici dell'arte che si appresta a mettere in scena una commedia. Questa modalità è un chiaro riferimento alle dinamiche necessarie tra pubblico e attori che Vakhtangov aveva studiato per la sua *Turandot*¹³⁸ e verrà utilizzata per la terza edizione de *L'Arlecchino* nel 1956, in quel caso con grande successo. Immaginando una compagnia di comici dell'Arte in una piazza, esprimeva la volontà di ricreare il particolare rapporto tra la vita quotidiana e la vita artistica dei comici, spostando l'attenzione del pubblico dal testo al momento storico cui l'opera si riferiva¹³⁹. Poco dopo, negli anni '50, per l'ennesima volta non in suolo italiano, anche Brecht si avvicinò all'opera di Gozzi, nello specifico proprio alla *Turandot*. Basandosi sulla traduzione di Schiller, il regista con la sua *Turandot ovvero il Congresso degli imbiancatori* non tentò di far rivivere la teatralità della commedia, non operò una ricostruzione storica del genere né tanto meno si

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ Ivi p. 244.

¹³⁸ C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, a cura di, *Commedia dell'Arte in Context*, p. 260-261.

¹³⁹ G. D. Bonino, a cura di, *Carlo Goldoni Il servitore di due padroni*, Einaudi, Torino, 2002, p. 131.

interessò al mito dell'improvvisazione. Quello che affascinò Brecht fu la possibilità di sfruttare il travestimento orientaleggiante per dar vita a una metafora sull'intellettualismo parassitario di ogni epoca¹⁴⁰. In tempi ancor più recenti va ricordata la regia curata da Benno Besson de *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* di Edoardo Sanguineti. In questa riduzione ha un ruolo fondamentale la dimensione *metateatrale*. Questa assume connotazioni diverse, nel testo e nello spettacolo: in Sanguineti «trasposta in chiave ironica, diviene specchio deformante della realtà che attraverso la fiaba si intende rappresentare, e come tale concorre ad accrescere la comicità insita nelle vicende e nei personaggi»¹⁴¹ per il regista Besson, invece «diviene il veicolo attraverso il quale esplicitare e tradurre scenicamente la propria interpretazione dell'universo teatrale gozziano»¹⁴² Besson si dichiarava così, vicino al teatro gozziano «Il teatro che mi interessa non è un'imitazione più o meno deformata della realtà, ma è un gioco con la realtà stessa (...) bisogna che lo spettatore riconosca ciò che viene messo in scena, ma la realtà non è mai l'oggetto essenziale della rappresentazione teatrale. L'imitazione non c'entra. Così come non mi interessa l'ironia, non mi interessa neppure un teatro psicologico che tenda a imitare l'individuo»¹⁴³. Il tema del gioco è centrale fin dalla prima scena dello spettacolo in questione, mettendo in vista la componente fanciullesca, motore fondamentale di tutta la pièce. Il sipario si apre su una pedana, coperta dai rifiuti, questa alla fine del prologo si apre a libro, una sorta di libro pop-up, andando a scoprire la

¹⁴⁰ C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, a cura di, *Commedia dell'Arte in Context*, p. 261.

¹⁴¹ M. Cambiaghi, a cura di, *Studi gozziani*, cit. p. 207.

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ *Ivi* p. 208.

scenografia del primo atto, soluzione che «se da un lato suggerisce l'idea del metaforico riemergere del teatro dalle "sporcizie" del mondo contemporaneo (...) dall'altro rimanda in modo evidente a certi libri di favole per bambini, che si aprono rivelando immagini tridimensionali»¹⁴⁴. Oltre alla componente fanciullesca vi è quella satirico-polemica, molto più presente nel testo di Sanguineti che nella regia di Besson, sempre presente ma con significati diversi. Sanguineti trasferì «la satira del Conte contro l'Illuminismo in una critica acre rivolta al contemporaneo universo della cultura e della comunicazione, additando i colpevoli della degenerazione attuale, con relativi nomi e cognomi»¹⁴⁵. Questa visione, imposta al regista dal testo, venne reinterpretata da Besson. Grazie ad alcuni tagli il regista «ha riequilibrato certe eccessive caricature sarcastiche, ricollocando la vicenda nella corretta dimensione surreale e fantastica, avulsa dalla realtà»¹⁴⁶. Per lo stesso motivo alcuni passaggi dai toni più polemici vennero appositamente recitati in maniera più scorrevole, così da svuotare «tali battute dal proprio concreto significato "politico", e al contempo aumentarne la resa comica e grottesca»¹⁴⁷. Con questo non si vuole intendere che i toni satirici vengano eliminati, piuttosto indirizzati verso un obiettivo nuovo: il regista mette in atto una critica alla società patriarcale. Besson regala ai personaggi femminili un desiderio di indipendenza e potere del tutto assenti in Sanguineti e in Gozzi¹⁴⁸. I personaggi, non solo femminili, vengono intesi da Besson «come pure e semplici maschere, latrici, tutte e ciascuna, di una specifica funzione nell'economia dello spettacolo: a tale scopo, essi sono tratteggiati in

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Ivi p. 209.

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ Ivi p. 210.

modo essenziale, attraverso l'accentuazione della specifica caratteristica che ne individua l'identità e ne definisce la funzione»¹⁴⁹. Così ad esempio, se Silvio, è una figura lamentosa, questa caratteristica è messa costantemente in evidenza dal tono piagnucolante dell'attore che lo interpreta¹⁵⁰. Besson mette in atto una forte stilizzazione dei protagonisti ed è in questa che è possibile rintracciare «la volontà (...) di aderire al modulo della Commedia dell'Arte, nella quale egli individua il seme di una assoluta modernità, ponendola in una relazione dialettica con il mito»¹⁵¹. Mito moderno che Gozzi, secondo Besson, mise in scena nelle Fiabe e ne fece la sua fortuna presso i romantici tedeschi prima e sui russi di inizio '900 poi¹⁵².

La strada percorsa da Giovanni Poli nell'avvicinarsi a Gozzi e alla Commedia, poggiò sicuramente sugli studi e sulle rivalutazioni viste fin ora e ben lo assicurano gli appunti dello stesso riguardanti i maestri delle avanguardie e il loro metodo. Il percorso di Poli però ha come fondamento un dettaglio in più: come Poli stesso scrisse, il fatto di vivere in un luogo come Venezia, o il Veneto più in generale, non poteva non indurre ad occuparsi di opere e autori che in quegli stessi luoghi avevano operato.

¹⁴⁹ Ivi p. 211.

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ Ivi p. 212.

¹⁵² *Ibidem*

Capitolo secondo

Giovanni Poli

Originario di Crosara di Marostica, giunge con la famiglia a Venezia all'età di sei anni, grazie al trasferimento del padre, maresciallo dei Carabinieri, presso la caserma dei Gesuiti. Dopo aver frequentato il Liceo classico si trasferisce a Torino per studiare all'Università e nel 1940 si laurea in Lettere. Finiti gli studi, il servizio militare e la partenza per la guerra non si fanno attendere e, nel '41, partirà per Durazzo. Dall'Albania inizia uno scambio epistolare con una giovanissima Carla Picozzi, sua futura compagna di vita. Si sposano nel '43 e grazie al brillante superamento di un concorso per carabiniere gli viene assegnata la Tenenza presso un paese vicino a Merano. Non certo un periodo facile: la guerra è ancora in corso e i rapporti tra italiani e altoatesini non sono particolarmente buoni. Poli si ammala nel giro di poco e la nevrosi cardiaca che gli viene diagnostica lo rende inabile al servizio militare: può tornare a Venezia. Dopo il '45 inizia un periodo di insegnamento alle scuole superiori, prima a Livorno, poi a Mestre e infine Venezia.¹⁵³ La guerra è finalmente finita, così come gli orrori del fascismo e la voglia di rinnovamento culturale, dopo un periodo così oscurantista, si fa sentire tra i giovani intellettuali. Grazie alla voglia di associarsi e lavorare a un progetto culturale comune, di cambiamento per la società, nasce il centro giovanile di unità della cultura "L'Arco".¹⁵⁴ All'iniziale entusiasmo dello scultore Ferruccio Bortoluzzi, dello scenografo Misha Scandella e di Gino Rizzardini, appassionato di teatro, si unirà un foltissimo gruppo di giovani, e non solo, dalle più

¹⁵³ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, Supernova Edizioni, Venezia, 2004, pp. 79-80.

¹⁵⁴ C. Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Marsilio Editori, Venezia, 1991, p. 12.

diverse passioni in ambito artistico: pittori, critici, letterati, attori, musicisti. Naturalmente, tra loro, c'è anche Giovanni Poli¹⁵⁵. Fin dal principio l'interesse dell'associazione nei confronti del teatro è evidente. Il gruppo inizia a manifestare questa passione con delle letture e delle discussioni di, e sulla, prosa teatrale. Giungendo ad un primo esperimento sul palcoscenico del Teatro La Fenice di Venezia, nel luglio del '46, con *Antigone* di Anouilh, riscuotendo non poche critiche, che additavano la compagnia di aver travisato completamente le intenzioni dell'autore¹⁵⁶. La regia dello spettacolo è proprio di Poli, all'epoca professore di Lettere.¹⁵⁷ La critica denota l'esagerazione delle danze, la presenza permanente in scena del coro di Euridice, descritta come inutile, e tutta una serie di elementi non richiesti dal copione che appesantiscono la visione¹⁵⁸. Addirittura viene affermato, quasi a mo' di rimprovero alla regia, che il regista dovrebbe attenersi a trasferire sulla scena la volontà dell'autore e che è solo l'interpretazione degli attori il mezzo per far avvicinare il pubblico alla messa in scena, il resto non serve¹⁵⁹. A proposito di questo viene scritto «abbiamo la netta impressione che Poli abbia voluto strafare, difetto del resto comune ai giovani. Per noi il regista non è che l'interprete, il coordinatore attento agli sforzi degli attori (...) Attento Poli, la sua mano (*quella del regista*) quando è leggera accarezza, quando forza troppo, colpisce ed indispetta»¹⁶⁰. Per non farsi mancare nulla, è sottolineata la facilità con cui si può lavorare avendo finanziamenti da parte dell'amministrazione comunale.

¹⁵⁵ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento* p. 77.

¹⁵⁶ G. Zaffellato, *Antigone di Anouilh recitata dall'Arco alla Fenice*, in "Il Gazzettino", Venezia, 8 luglio 1946.

¹⁵⁷ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 77.

¹⁵⁸ A. Bertolini, *Festival dell'Arco alla Fenice il fatto lagunare di Antigone*, in "La Gazzettino-sera", Venezia, 8 luglio 1946.

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ D. Modotto, *Anouilh non convince affatto*, in "Il Lunedì", Udine, 22 luglio 1946,

Amministrazione che avrebbe visto di buon occhio, politicamente parlando, le riunioni de "L'Arco"¹⁶¹. La risposta alle tante critiche ricevute non tarderà a farsi sentire e leggere. Innanzitutto Il Gazzettino riceverà una lettera da parte dell'associazione, un tentativo di difendersi, non tanto dalle critiche nei confronti dell'opera messa in scena, ma piuttosto da quella generale «atmosfera di preconcepita ostilità»¹⁶², volta a stroncare qualunque tentativo da parte dei giovani di produrre e promuovere qualcosa di diverso. Ed è proprio su questa difesa della questione giovanile che Il Gazzettino risponde, nella stessa pagina, alla lettera inviatagli da L'Arco, rispolverando problematiche da poco concluse: il fascismo, il mito della giovinezza, con riferimento diretto ai Giovani Universitari Fascisti.¹⁶³ In secondo luogo, in una riunione presso la sede de L'Arco, Poli terrà un discorso in difesa della sua regia e della sua idea di teatro che iniziava a delinearsi. Insiste proprio su quei temi toccati dai giornalisti, sul ruolo del regista, degli attori e dell'autore. Il regista, come figura necessaria a coordinare le espressioni fisiche, vocali e creative degli attori, insieme «poeta creatore e traduttore fedele dello spirito dell'opera, concertatore di forme melodiche e soprattutto ritmiche»¹⁶⁴.

Viene da chiedersi, dato il parziale insuccesso di questo debutto registico, cosa spinse il giovane professore di lettere, a continuare con successive esperienze registiche, non solo, a creare anche due importanti realtà teatrali lagunari, come il Teatro di Ca' Foscari e il Teatro a L'Avogaria. Forse le fatiche, i dolori della guerra e di tutti i

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² Centro di Unità della Cultura L'Arco, *Lettere al direttore*, in "Il Gazzettino", Venezia, luglio 1946.

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, pp. 78-79.

soprusi che l'avevano preceduta portarono tanti giovani, appassionati, studiosi, come lui, a intervenire in quel panorama artistico, che la guerra, il fascismo, avevano inibito. Una spinta creativa, un desiderio fortissimo, un sogno. Perché no, anche qualcosa legato alla sua famiglia. La madre, Matilde, passava le sere ad ascoltare alla radio le commedie, e gradiva molto il fatto che Giovanni, da bambino, frequentasse l'oratorio dei Gesuiti dove ogni tanto aveva la possibilità di recitare. E ancora, nonostante la guerra, nella cittadina alto atesina in cui visse qualche anno, pare partecipasse, con ruolo attivo al violino o alla fisarmonica, a delle serate musicali¹⁶⁵. Volontà di partecipare al cambiamento nel dopo guerra, predisposizione familiare, talento. Ognuna di queste motivazioni lo spinse a continuare e una nuova occasione, sempre grazie a L'Arco, arrivò poco dopo quel primo esperimento. Nel 1948 sul palcoscenico del Teatro del Ridotto, sempre a Venezia, metterà in scena *A porte chiuse*, di Sartre, con la compagnia "Piccolo Teatro di Venezia", debutto preceduto da una lettura di prova pubblica che diverrà prassi per le messe in scena successive, inaugurando un ciclo di atti unici di opere straniere. Lo scopo è la divulgazione, il confronto e l'educazione al testo, grazie anche alle letture a porte aperte precedenti ogni debutto¹⁶⁶. Questa volta l'accoglienza sarà più positiva, anche da parte della critica, così come lo sarà per gli esperimenti successivi, affidati a Poli e ad «un altro regista veneziano emergente, Arnaldo Momo»¹⁶⁷. La critica, oltre ad apprezzare la regia, verrà sempre piacevolmente colpita dalle scenografie di Mischa Scandella, con cui Poli instaurerà un più che

¹⁶⁵ Ivi p. 81.

¹⁶⁶ C. Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, p.22

¹⁶⁷ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 82.

stretto rapporto lavorativo¹⁶⁸, destinato a continuare anche negli anni successivi. L'esperienza dei giovani dell'Arco volge al termine nel giro di un paio di anni ma, per quanto breve, fu certamente occasione di spunto per l'esperienza che Poli andava a incominciare poco dopo. L'Arco ebbe senza dubbio il merito di farlo appassionare alla ricerca teatrale¹⁶⁹. Era un periodo in cui passava moltissimo del suo tempo in biblioteca, a studiare testi per «la necessità di costruire un nucleo sperimentale autonomo in stretta relazione tra la ricerca e la messinscena nell'ambito universitario»¹⁷⁰. L'esperienza conclusa con l'associazione veneziana, l'interesse sempre più forte per la ricerca teatrale e per l'ambito didattico lo portano a fondare nel 1950 il Teatro Ca' Foscari, da lui diretto ufficialmente sino al 1962¹⁷¹. L'idea di un teatro universitario nasceva in lui anche grazie all'esperienza, da poco iniziata, all'università di Padova, grazie a Gianfranco de Bosio che, finita la guerra aveva fondato la prima scuola teatrale legata all'università¹⁷². Per quanto Ca' Foscari all'epoca fosse un'università con un numero più modesto di iscritti, rispetto all'Ateneo patavino, la proposta di Poli venne accolta positivamente dall'allora Rettore Emanuele Luzzatto¹⁷³. Un nuovo teatro a Venezia sarebbe stata l'occasione di colmare il vuoto di strutture teatrali che si stava andando a creare nella città lagunare: il Teatro Goldoni era stato chiuso per motivi di sicurezza nel 1947, il Rossini e il Malibran, ancora aperti ma trasformati in sale cinematografiche¹⁷⁴. Nel marzo del 1950 il rettore Luzzatto rende

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ Ivi p. 83.

¹⁷¹ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 25.

¹⁷² <https://neripozza.it/autori/gianfranco-de-bosio>

¹⁷³ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 83.

¹⁷⁴ C. Franco, A. Scannapieco, *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 43.

partecipe il Consiglio di Amministrazione sul promemoria inviatogli da Giovanni Poli, riguardo al progetto di un teatro universitario a Ca' Foscari. L'idea, oltre ad essere assimilabile all'esperienza patavina di De Bosio, chiamava in causa l'esperienza durante il regime fascista dei teatri gufini¹⁷⁵. Il rettore, in sede di Consiglio, si trovò ad affrontare diverse voci contrarie: rischio di un aggravio finanziario, la possibilità di turbare la serietà dell'Ateneo con le rappresentazioni teatrali, il timore che gli studenti potessero essere distratti dagli studi qualora vi fosse un teatro all'interno dell'Ateneo. L'unica voce controcorrente fu quella di Italo Siciliano che si dimostrò favorevole all'iniziativa nella speranza di sovvenzioni pubbliche. In fine venne data l'approvazione ad un primo esperimento, una sorta di prova per poter poi decidere definitivamente sulla questione¹⁷⁶. Inizialmente, Poli e i suoi giovani allievi-attori, lavoravano su un palcoscenico improvvisato nell'aula Magna dell'Università e così le recite vennero fatte per i successivi due anni e mezzo fino al 1953 quando, finalmente, i teatranti Ca' foscari poterono disporre di una sala prove e di un palcoscenico veri e propri¹⁷⁷. La ragione di questo fu la mancanza di finanziamenti adeguati. Fortunatamente, decidendo di rimettere in scena due atti unici che avevano calcato il palco del Ridotto, i macchinisti e alcune attrezzature di scena del Teatro La Fenice vennero in aiuto a Poli e ai suoi allievi. I due atti unici furono *Felice viaggio* di Wilder e *L'anniversario* di Checov, in continuità con l'esordio presso L'Arco¹⁷⁸, due copioni che «per la leggerezza della pittura drammatica si prestano a venir realizzati d'istinto, sfruttando

¹⁷⁵ Ivi pp. 46-47.

¹⁷⁶ Ivi pp. 48-49

¹⁷⁷ C. Meneghesso, *La "troupe" di Ca' Foscari al Teatro di Palazzo Grassi*, in "La Gazzetta del Veneto", Venezia, 7 settembre 1954.

¹⁷⁸ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 83.

le risorse giovanili degli attori, il brio studentesco»¹⁷⁹. Dopo il debutto Poli iniziò a meditare su il possibile repertorio del teatro, con alla base l'idea di distinguerlo nettamente sia dal teatro professionale sia da quello puramente dilettantistico dei filodrammatici¹⁸⁰. Con questi intenti Poli giunge a lavorare a *La Venexiana*, testo del XVI secolo di autore anonimo, scoperto tra i manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana da Emilio Lovarini nel 1928¹⁸¹, la cui prima rappresentazione teatrale avvenne nel '40 grazie a Giulio Pacuvio, presso il Teatro delle Arti di Roma¹⁸². L'edizione di Poli venne giudicata positivamente dalla critica, «recitata con vivacità e brio da tutti i bravi interpreti (..) Il pubblico ha mostrato di gustare assai la bella commedia»¹⁸³. Addirittura ne venne esaltata la superiorità rispetto ad altri allestimenti coevi «Poli ha il merito di averci offerto la prima edizione per le scene de "La Venexiana", riscattando l'opera del geniale ignoto dallo scempio delle precedenti»¹⁸⁴. L'ultima citazione è di Adolfo Zajotti, all'epoca direttore del Festival Internazionale del Teatro di Prosa de La Biennale. Con "precedenti" edizioni, Zajotti, probabilmente, accennava alla citata edizione del '40 di Pacuvio allestita a Roma. Oltre a questo, nell'articolo, porrà l'accento anche sulla questione linguistica dell'opera, criticando coloro che nel mettere in scena il testo cinquecentesco avevano utilizzato la traduzione in lingua italiana¹⁸⁵. Al contrario Poli, ritenendo significativo l'aspetto

¹⁷⁹ A. Zajotti, *Anche Venezia ha un teatro universitario*, in "Gazzetta veneta", Venezia, 8/9 giugno 1950.

¹⁸⁰ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 84.

¹⁸¹ P. Nardi, *Una Venexiana veneziana*, in "La Fiera Letteraria", Roma, 9 agosto 1953.

¹⁸² G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 45.

¹⁸³ "La Venexiana" a Ca' Foscari, in "Gazzettino sera", Venezia, 29/30 maggio 1950.

¹⁸⁴ A. Zajotti, *Anche Venezia ha un teatro universitario*, in "Gazzetta veneta", Venezia, 8/9 giugno 1950.

¹⁸⁵ *Ibidem*

multilinguistico dell'opera originale, mantenne le forme dialettali: il toscano, il veneziano e il bergamasco¹⁸⁶, così da poter «riportare sul palcoscenico tutta la poetica del lavoro nel rispetto del testo originale in un intreccio musicale di tre parlate arcaiche»¹⁸⁷. Nella seconda metà del '900, tanti protagonisti della scena teatrale italiana, come Giorgio Strehler e Gianfranco De Bosio, operarono contro questa pratica anti-dialettale. Come per Poli, la possibilità di sfruttare il dialetto, aveva un significato estetico, per le possibilità musicali e ritmiche che questo apportava all'opera recitata¹⁸⁸. Nel periodo successivo curò le regie de *Il malato immaginario*, di Molière e de *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, di Wilde, esperimenti, uno per il Tetro del Ridotto e l'altro per Ca' Foscari, di cui ammise di non essere soddisfatto, considerandole "inutili fatiche"¹⁸⁹. Entrambe queste due opere furono allestite successivamente al ciclo di letture proposte durante la stagione 1950-51, sulla scia di quelle promosse dall'Arco. Questo esperimento si fondava principalmente su due motivazioni. Una prima puramente pratica: proporre attività poco costose che abbiano come obiettivi la ricerca di nuovi testi, per approdare a risultati estetici lontani dal verismo e la preparazione degli allievi stessi, una sorta di allenamento per esperimenti futuri¹⁹⁰. La validità della lettura come metodo è supportata dall'intuizione che essa «conserva infatti quei principi fondamentali che distinguono il teatro da ogni arte e ne escludono ogni concetto di caducità»¹⁹¹. Da qui si delinea la seconda motivazione a supporto

¹⁸⁶ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 46.

¹⁸⁷ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, cit. p. 85.

¹⁸⁸ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 47.

¹⁸⁹ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 85-86.

¹⁹⁰ G. Poli, a cura di, *Dieci anni di un teatro universitario cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del teatro universitario di Ca' Foscari*, Tipografia emiliana editrice, Venezia, 1959 p. 21.

¹⁹¹ *Ibidem*

delle letture: il rapporto tra attore e pubblico, scriveva ancora Poli «Il Teatro è, sì, visione, azione, mimo, elementi figurativi in armonia con la voce umana, ma è principalmente un rito spirituale collettivo, comunione di animi in atto creativo, è il connubio di attore e pubblico vibranti all'unisono nel suscitare, mediante la parola, la commossa contemplazione della poetica. Così inteso, il Teatro si ricongiunge alle sue origini religiose e si proietta nel futuro (...) La lettura a più voci conserva integri questi valori; anzi, assente il gesto, mette in maggior luce quelle arcane forze espressive insite nella parola detta, in cui si realizza l'unione di pubblico e attore»¹⁹². La scelta di mettere in scena *Il malato immaginario*, derivava dal successo che la lettura del testo aveva riscosso precedentemente. Il risultato fu negativo e ne danno prova le durissime parole di Poli «la realizzazione appare convenzionale, stentata, misera d'invenzioni e non sorretta da un tono-guida; diligente, pulita, ma senza vigore. È questo, davvero, un episodio inutile, privo di giustificazioni, sia in sede estetica che in quella culturale»¹⁹³. Con il 1953 Poli e i suoi allievi approdano finalmente su di un vero palcoscenico: grazie alla trasformazione di alcuni locali di Palazzo Giustinian dei Vescovi, Ca' Foscari ha finalmente il suo Teatro. Sul fondo di una lunga sala vi era un palcoscenico di ridotte dimensioni, dotato però di una «rotonda azionabile per mutazioni sceniche»¹⁹⁴, impianto di illuminazione, 210 posti a sedere posizionati su piano inclinato. Le caratteristiche dello spazio teatrale incisero sugli eventi proposti. Il rapporto «lunghezza-larghezza-altezza, e la relativa proporzione palcoscenico-sala, con tutte le conseguenze che ne derivano per la

¹⁹² Ivi pp. 21-22.

¹⁹³ Ivi p. 22.

¹⁹⁴ C. Franco, A. Scannapieco, *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, cit. p.59.

visuale»¹⁹⁵ faceva percepire il palcoscenico «quasi come il riquadro di un teatro di burattini»¹⁹⁶. Si aggiungono poi le limitazioni scenografiche, dovute alla ristrettezza del palco, che portarono all'utilizzo di mutazioni a vista, tramite pannelli mobili.¹⁹⁷ Inoltre sarà proprio la dimensione ridotta dello spazio scenico ad aumentare l'uso delle tecniche del mimo e della danza «che nell'intenzione e nel fatto riescono ad esplodere oltre l'angustia del luogo, e a sollecitare quindi il potenziamento di quei valori ritmico-musicali, esteticamente puri che avranno assoluta centralità nella poetica di Giovanni Poli»¹⁹⁸. Per inaugurare il nuovo spazio viene scelta un'opera di Carlo Goldoni, *Le Massere*¹⁹⁹. Con questo testo Poli prosegue la sua riflessione sulla lingua dialettale, iniziata con *La Venexiana*, restando affascinato dalla musicalità del dialetto veneziano offerto dal testo goldoniano²⁰⁰. Sfruttando la musicalità della lingua Poli sviluppò nella pratica scenica l'idea per cui «il movimento ritmico del corpo doveva corrispondere al ritmo melodico della voce e del verso martelliano esprimendo così i vari momenti psicologici dei personaggi»²⁰¹. *Le massere*, fanno scoprire al regista e ai suoi allievi un Goldoni quasi inedito, «assai diverso dai modi che la critica e l'interpretazione scenica avevano fatto giungere sino a noi. Accanto ai capolavori del realismo goldoniano, in cui si attuano compiutamente i canoni della Riforma, noi troviamo opere che allacciano l'autore veneziano alle forme stilizzate della commedia dell'arte. E di questa tendenza "Le massere" conservano quel senso d'astrazione ritmico-musicale che conduce la nostra interpretazione

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ *Ibidem*

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ Ivi p. 60.

¹⁹⁹ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 86.

²⁰⁰ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 47.

²⁰¹ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 87.

ad espressioni inusitate, o comunque lontane dai preconcetti dell'imitazione del vero»²⁰². Il successo ottenuto lo porta, nello stesso anno, a lavorare su di un secondo testo goldoniano, *Le donne gelose*, altra opera in dialetto²⁰³. Grazie alle intuizioni raggiunte tramite il lavoro su *Le massere*, con questo altro allestimento Poli voleva esaminare in maniera critica «l'interpretazione scenica goldoniana della tradizione ottocentesca, e di riproporre il concetto stesso di realismo goldoniano»²⁰⁴. Nell'allestimento vengono potenziati al massimo i valori ritmici già presenti nell'opera, con l'interpretazione di questi, per Poli si creava l'occasione di scoprire un'opera goldoniana in cui vi sono riassunti tutti gli elementi di un'epoca «letterariamente l'evoluzione dalla forme dell'Arcadia o della decadente Commedia dell'Arte ai modi del Romanticismo; socialmente da una costruzione aristocratica al vagheggiamento delle idealità della filosofia dei Lumi; politicamente il declino della Serenissima»²⁰⁵. Qui, come in altre occasione, viene inserita la pantomima, utilizzata per sottolineare, scriveva Poli «la nostra critica e polemica interpretazione del realismo goldoniano»²⁰⁶. Il successo della prima messa in scena, e il rilievo che il teatro universitario inizia subito ad avere all'interno dell'ateneo veneziano, porta le autorità accademiche a chiedere a Poli di «predisporre uno schema di regolamento per il teatro»²⁰⁷. Nell'articolazione degli scopi del teatro la didattica ha un ruolo centrale: «rappresentare opere classiche, moderne, e novità assolute italiane e straniere; promuovere manifestazioni culturali e artistiche; stabilire rapporti

²⁰² G. Poli, a cura di, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit. p. 31.

²⁰³ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 108.

²⁰⁴ G. Poli, a cura di, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit. p. 37.

²⁰⁵ Ivi p. 38.

²⁰⁶ Ivi p. 37.

²⁰⁷ C. Franco, A. Scannapieco, *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, cit. p. 62.

con Atenei e teatri italiani e stranieri»²⁰⁸. Altra questione che rimaneva da affrontare era quella dell'accesso gratuito o a pagamento al teatro, la proposta era quella di dare possibilità di spettacoli gratuiti agli studenti se dietro ve ne erano altri a pagamento. La gratuità sarà poi, sotto la direzione di Poli, una costante, agevolata forse dalla capacità dello stesso di coinvolgere, dal punto di vista finanziario, nell'attività del teatro, vari enti, sia pubblici che privati: «dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo a quello degli Affari esteri, dal Comune e dalla Provincia di Venezia, passando per tutti i principali enti del Veneziano»²⁰⁹.

A questo punto Poli sente il bisogno di confrontarsi con un nuovo autore, per andare ad indagare, visti gli interessi linguistici, ritmici e, più in generale rivolti alla drammaturgia veneta, quel teatro tanto discusso e incompreso che è la Commedia dell'Arte. Così volge lo sguardo all'avversario per eccellenza di Goldoni: Carlo Gozzi²¹⁰. L'occasione fu l'invito a partecipare con i suoi allievi ai Festival di Bruges e di Erlangen «in rappresentanza del teatro universitario italiano. Bisognava preparare qualcosa di nuovo, di diverso dai lavori precedenti. Ed ecco allora il regista Poli, lo scenografo Mazzucato e tutti gli attori, lavorare alacremente, senza sosta, sorretti dall'entusiasmo puro dei giovani, intenti a mettere validamente in piedi, in breve tempo, "L'augellin belverde" di Carlo Gozzi»²¹¹. Lo spettacolo venne accolto con entusiasmo dal pubblico, come vedremo in seguito nel capitolo dedicato. L'attività del Teatro Ca' Foscari, oltre a svolgersi nella sua sede e all'estero, tenderà ad

²⁰⁸ Ivi pp. 62-63.

²⁰⁹ Ivi p. 64.

²¹⁰ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 89.

²¹¹ C. Meneghesso, *La "troupe" di Ca' Foscari al Teatro di Palazzo Grassi*, in "La Gazzetta del Veneto", Venezia, 7 settembre 1954.

irradiarsi all'interno della stessa città lagunare. Infatti dopo l'esordio dell'*Augellin belverde* al Festival di Bruges, l'allestimento di questo per la prima veneziana non sarà ospitato dal palcoscenico di Ca' Giustian dei Vescovi, ma dal teatro all'aperto di Palazzo Grassi divenuto, dal '51, sede deputata ad ospitare gli spettacoli del Festival di prosa della Biennale, che dal '57 riserverà al Teatro Universitario una sezione dedicata²¹². L'apertura della Biennale nei confronti di Ca' Foscari fu senza dubbio dovuta all'allora direttore Adolfo Zajotti e proseguirà successivamente grazie al successore, dal '63, Wladimiro Dorigo, con cui Poli stesso avrà uno stretto rapporto di reciproca stima che frutterà diverse collaborazioni²¹³. Il 1956 invece riporta Poli a lavorare su Goldoni: in occasione del Festival Universitario di Parma, viene allestita *La finta ammalata*. Per Poli questa è «l'opera di Goldoni in cui sono chiaramente delineate le maschere, che conservano i tratti del tipo psicologicamente fisso»²¹⁴. L'introduzione di un gruppo di Pulcinella, funzionali alla mutazione a vista delle scene, eseguite con pantomime dal tono ironico, non piacque ad alcuni, come ad esempio ad Alberto Bertolini²¹⁵ che ne "Il Gazzettino" si esprimerà in maniera piuttosto negativa, accusandolo di aver travisato Goldoni «Nulla, assolutamente nulla giustifica una sua trasposizione sul piano molto scivoloso di una presunta commedia dell'arte»²¹⁶. La strada che voleva percorrere era però proprio questa «critica con la vecchia maniera di sentire Goldoni secondo le opinioni estetiche che meglio saranno sviluppate nei due spettacoli antologici compiuti (...)

²¹²C. Franco, A. Scannapieco, *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, p. 68.

²¹³Ivi p. 69.

²¹⁴G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento* cit. p. 90.

²¹⁵*Ibidem*

²¹⁶Bertolini, *La finta ammalata*, in "Il Gazzettino", Venezia, 12 maggio 1956.

in occasione del 250.mo anniversario della nascita di Goldoni»²¹⁷. L'occasione per queste due antologie goldoniane si presenta alla Biennale, che quell'anno, 1957, dedicò il Festival a Goldoni. I due spettacoli titolavano *Storie di Arlecchino* e *La Venezia di Goldoni*. Poli spiegava che «il primo inteso ad illustrare criticamente lo sviluppo delle maschere, con particolare riguardo ad Arlecchino», e proseguiva «il secondo, quasi una storia del crepuscolo di una civiltà attraverso le pagine del suo poeta»²¹⁸. Questo anniversario goldoniano fu ampiamente celebrato, rispetto ad altri infatti, sia in Italia che all'estero si svolsero manifestazioni dall'ampia risonanza, vi fu grande e appassionata partecipazione alle discussioni da parte degli studiosi, a cui seguirono diverse pubblicazioni importanti. Evento di rilievo fu il Convegno Internazionale di Studi Goldoniani, svoltosi a Venezia tra l'ottobre e il settembre del '57, che diede la possibilità ai rappresentanti dei diversi paesi di confrontarsi sulla personalità di Goldoni, sulla sua attualità e sulla sua persistente presenza sulle scene teatrali nel mondo²¹⁹. Altra importante iniziativa, che coinvolgerà anche Ca' Foscari, fu la rassegna di spettacoli teatrali allestiti per l'occasione e, in particolare, l'organizzazione del Festival Internazionale del Teatro che vide a Venezia molti complessi teatrali europei cimentarsi nell'interpretazione dei testi goldoniani, dando l'occasione, unica, agli studiosi di osservare i diversi sviluppi registici che stava ancora fruttando Goldoni nel mondo e, di conseguenza, la sua attuale fortuna sulle scene. I complessi teatrali che calcarono il palco del Festival furono di diversa provenienza: russi, tedeschi, inglesi, polacchi, rumeni e naturalmente italiani. La presenza di compagnie

²¹⁷ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 91.

²¹⁸ Ivi pp. 91-92.

²¹⁹ <https://www.jstor.org/stable/26245930> p. 502.

italiane al Festival venne talvolta ritenuta numericamente poco ampia, rispetto alle compagnie straniere, sottolineandone addirittura, in alcuni casi, la scarsa validità dei contributi²²⁰. È il caso proprio del Teatro Ca' Foscari. Nicola Mangini nel commentare le antologie di Poli allestite per il Festival non si esprime infatti con favore «Che la Venezia del Goldoni sia, poi, quella che ha inteso presentarci, nella sezione universitaria, il Teatro di Ca' Foscari, non diremmo. Giovanni Poli ha tentato di legare in un discorso consequenziale delle scene tratte da diverse commedie, da *L'Uomo di mondo* a *Una delle ultime sere di carnevale*, col dichiarato intento di documentare "la storia del crepuscolo di una civiltà attraverso le pagine del suo poeta". Tale spettacolo "antologico", del resto ben costruito, non poteva, però giungere che a dei risultati approssimativi e tendenzialmente deformanti il volto della città dogale in una prospettiva sostanzialmente esteriore e, in buona parte, anacronistica»²²¹. Il lavoro antologico svolto per la Biennale, crea un precedente, per il secondo lavoro antologico. Non dedicato a Goldoni ma alla Commedia dell'Arte, è il 1958, «Sto pensando da tempo a un altro collage di scene prese però dai canovacci della Commedia dell'arte. Ed è proprio questo il teatro che soprattutto mi interessa. Una rievocazione della commedia dell'arte, attraverso i vari documenti»²²². Consultando i canovacci raccolti da Vito Pandolfi e altri testi, tra cui *L'Anfiparnaso* di Horatio Vecchi, nasce *La commedia degli Zanni*²²³, con cui la compagnia partecipa al Festival del Teatro Universitario di Salonicco. Il successo fu tale «che gli organizzatori hanno dovuto pregare i cafoscarini di replicare per ben

²²⁰ Ivi pp. 522-527.

²²¹ Ivi p. 527.

²²² G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 93.

²²³ *Ibidem*

tre sere»²²⁴. Dopo il successo al Festival, gli Zanni furono messi in scena a Ca' Foscari, per poi replicare nei Festival universitari di Bruxelles, Ragusa e varie città italiane²²⁵. La compagnia, tra le tante città, visitò, per la prima volta, anche Milano e le ottime recensioni non mancarono: «Il Poli ci ha presentato le Maschere allo stato iniziale, quando ancora vi figuravano gli Zanni e quando ancora non si era arrivati all'Arlecchino e al Brighella definiti e perfezionati mentre già si profilano i Balanzoni, i Capitan Spaventa, i Pantaloni innamorati e i servi sciocchi e le ragazze sospirose e ogni questione d'amore o di denaro finiva a legnate (...) Le scene e scenette tolte da canovacci e recitate nel dialetto arcaico dei testi originali, hanno dato, a chi non l'avesse, una idea di quel mondo scomparso (...) I Teatri universitari hanno di questi scopi culturali, ad essi spettano queste esplorazioni nel repertorio del passato»²²⁶. Questa antologia ben rappresenta il fine del teatro di Poli, fondamentale quasi sempre in polemica con la messinscena verista dell'Ottocento²²⁷. Nel comporre il testo si prestò cura particolare a quei brani, o a singoli versi, in grado di illustrare con precisione i tratti psicologici tipici delle maschere²²⁸. Così facendo ne risulta, scriveva Poli «più che un mosaico, un susseguirsi di avvenimenti fantastici relativi a personaggi sempre conseguenti a se stessi»²²⁹. Nella successione dei reperti è accennata, in modo implicito «quella trasformazione del teatro delle maschere che confluisce da un lato al melodramma e dall'altro alla riforma goldoniana, allorché il "tipo", aderendo la sua

²²⁴ G. Geron, "Zanni" scatenati in una storia di mimi, in "Gazzettino-sera", Venezia, 10/11 maggio 1958.

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ E. P., *La commedia degli Zanni 2 tempi di Giovanni Poli*, in "Corriere della sera", Milano, 18 maggio 1958.

²²⁷ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 94.

²²⁸ Associazione Teatro a l'Avogaria, a cura di, *Il Teatro a L'Avogaria 1969/89*, Venezia, 1989.

²²⁹ *Ibidem*

forma copia della realtà, diverrà "carattere"»²³⁰. Nella loro costruzione scenica *Gli Zanni* «più che una vera e propria commedia dell'arte (in quanto è assente l'improvvisazione) è costituita secondo un particolare modo di sentire le maschere del '500 che vengono rivissute e riproposte in rapporto alle esigenze di rinnovamento delle scene moderne»²³¹. Dal punto di vista della ricerca estetica, l'interpretazione di questo periodo scenico, dei suoi valori formali e contenutistici, è sostenuta «da una concezione diametralmente opposta alla poetica veristica ottocentesca: l'espressione scenica è trasfigurazione della realtà in astrazione della "parola detta" del gesto e del colore-luce e, per tanto, in valori ritmico-musicali, esteticamente puri»²³². Alla luce di questo, «lo spettacolo presume di imprimere alla "parola detta" un valore universale – al di là quindi dei limiti linguistici – svincolando l'espressione dalla riproduzione del fenomeno contingente e modellandola sulle leggi armoniche del genere musicale»²³³. La voce dell'attore, in questo senso, si introduce come un elemento ritmico avente lo scopo di guidare il gesto²³⁴. L'interesse nei confronti della Commedia dell'Arte e il percorso compiuto da Poli per giungervi, venne da lui descritto in un documento inedito che titola *La riscoperta della Commedia dell'arte*. In questo documento Poli inizia elencando i motivi, (dichiarando che forse non tutti sarebbero stati accettati come validi) che spinsero lui e i suoi allievi allo studio e alla sperimentazione di questo genere teatrale: l'atmosfera veneziana, la presenza in Venezia di affezionatissimi studiosi del patrimonio letterario veneto, la predisposizione alla mimica della Commedia da parte dei veneziani,

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ *Ibidem*

²³² *Ibidem*

²³³ *Ibidem*

²³⁴ *Ibidem*

la grande quantità di documenti rintracciabili che ne permettono una ricostruzione storica: Calmo, Ruzzante, l'autore anonimo de *La Venexiana*, Gozzi e Goldoni. Poli prosegue, raccontando come questa riscoperta sia avvenuta a ritroso, «seguendo il corso contrario del tempo»²³⁵. Constatando i limiti del teatro italiano di Otto e Novecento, fondato, salvo eccezioni, su un'imitazione del repertorio straniero, hanno rivolto prima lo sguardo «ad un autore che contiene in sé, autentici, i valori della nostra tradizione»²³⁶: Carlo Goldoni, in cui erano presenti materiale, forme e contenuto strettamente italici. L'incontro con Goldoni ha significato l'inizio delle indagini «condotte con la precisa finalità di contribuire sul piano culturale e artistico alla conoscenza della nostra storia teatrale»²³⁷. Proseguendo l'indagine sulla letteratura drammatica veneta, mise in scena *La Piovana* di Angelo Beolco, in cui i personaggi «preludono o conservano i caratteri degli Zanni, a dimostrare gli influssi intercorrenti tra la commedia dell'arte e alcuni aspetti particolari del crudo realismo di (...) Ruzzante»²³⁸. Lo spettacolo viene giudicato «divertente, movimentato e sciolto»²³⁹, soprattutto viene valutato positivamente, in un ottica di teatro sperimentale, di testi antichi e moderni, l'aver proposto un'opera che non aveva visto allestimenti in precedenza²⁴⁰. Dopo il successo che ebbe l'opera del Beolco in vita, e poi nella seconda metà del '500 quando ci furono numerose ristampe dei suoi testi, Ruzzante fu dimenticato per più di due secoli, a parte qualche sporadico interesse da parte di studiosi nel

²³⁵ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, cit. p. 148.

²³⁶ *Ibidem*

²³⁷ *Ibidem*

²³⁸ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 94.

²³⁹ G. Nogara, "La piovana" dopo quattro secoli sulla scena, in "Giornale di Brescia", Brescia, 11 aprile 1959.

²⁴⁰ *Ibidem*

'700²⁴¹. Secondo Zorzi le motivazioni di questo possono essere trovate nel sospetto accademico con cui veniva visto il dialetto pavano usato nelle sue opere e le difficoltà proprie di questa lingua delle campagne padovane particolarmente ostica. Inoltre, prosegue Zorzi, la decadenza della Commedia dell'Arte non favorì la diffusione delle sue opere e dei suoi personaggi²⁴². Questo solo se si considerano precursori delle maschere di Commedia, fatto che si avvicina poco alla realtà, se non per alcune caratteristiche simili che si possono riscontrare tra i personaggi del Beolco e i tipi fissi della Commedia. La riscoperta di questo autore avvenne tra otto e novecento in diverse fasi: una prima fase di ricerca di documenti e studio della biografia, grazie, nuovamente a Maurice Sand, ad Alfred Mortier e anche a un italiano, Emilio Lovarini. A questa fase seguì l'interesse critico-letterario nei confronti dell'opera con Benedetto Croce, Mario Apollonio e Carlo Grabher²⁴³. In ultima istanza la riscoperta teatrale: al Vieux Colombier nel 1924 Copeau allestì *l'Anconitana*, Dullin nel 1929 mise in scena il *Bilora*, varie interpretazioni di Cesco Baseggio fino ad una «sistematica riproposta del Ruzzante»²⁴⁴ da parte di due registi, entrambi provenienti dai teatri universitari: Giovanni Poli e Gianfranco De Bosio. Anche quest'ultimo infatti affrontò i testi ruzantiani: *La Moscheta* nel 1960, *Anconitana* e il *Bilora* nel '64-'64 e uno spettacolo composito dal titolo *Dialoghi del Ruzzante*, del '65²⁴⁵.

Con l'inizio degli anni '60 Poli e i suoi allievi si ritrovano ad affrontare un evento importante: il Festival des Nations a Parigi,

²⁴¹ <https://www.jstor.org/stable/41430145> p. 635.

²⁴² *Ibidem*

²⁴³ *Ibidem*

²⁴⁴ Ivi p. 636.

²⁴⁵ *Ibidem*

dove verranno messi in scena *La commedia degli Zanni* e una nuova antologia sull'origine delle maschere dal titolo *Le maschere latine*²⁴⁶. Molti i giudizi positivi da parte della critica, che trovò lo spettacolo nel suo complesso «snodato con ritmo sicuro e precisa intuizione critica per i due tempi della rappresentazione fornendo nella prima – Le maschere latine – una composizione scenica di altissima suggestione (...) e componendo nella seconda – La commedia degli Zanni – una vivacissima e coloratissima incursione nel repertorio dei primi canovacci della commedia dell'arte»²⁴⁷. Ci furono anche critiche più aspre, come quella di Vito Pandolfi, risentito in particolare per non essere stato menzionato come scopritore di quei canovacci che Poli aveva utilizzato per i suoi *Zanni*. Pandolfi additò la prima parte dello spettacolo, *Le maschere latine*, di essere semplice «pretesto della riesumazione storica per giungere a determinati effetti, per altro saporiti»²⁴⁸. Il demerito di Poli, secondo Pandolfi, per quanto riguarda la parte degli Zanni, oltre all'essersi «ben guardato dal citare la fonte, tentando di passare per lo scopritore di questi brani»²⁴⁹, è quella di non aver «studiato sufficientemente la mia opera, perché in caso contrario si sarebbe ben guardato di ridurre le maschere a vuoti manichini balbettanti, senza nessun rapporto con la realtà a loro circostante, senza quel sugo satirico che costituisce la loro più genuina natura»²⁵⁰.

Se si osserva il repertorio del Teatro Ca' Foscari, è evidente che consisteva in due filoni in particolare: quello del teatro veneto e della Commedia dell'Arte e quello più vasto di proposte di teatro straniero. Gli allestimenti legati alla tradizione veneta o italiana di

²⁴⁶ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 96.

²⁴⁷ *Il teatro universitario di "Ca' Foscari"*, in "La giustizia", 23 aprile 1960.

²⁴⁸ V. Pandolfi, *Maschere sotto campana*, in "Il punto della settimana", Roma

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ *Ibidem*

Commedia sono nettamente inferiori rispetto alle altre, soprattutto, va evidenziato che, la scelta di rappresentazioni vicine alla tradizione italiana, legata chiaramente allo statuto dei teatri universitari e agli obbiettivi che questi si ponevano, venivano offerte in sede internazionale²⁵¹. La critica non sarà entusiasta solo per i testi della tradizione ma dimostrerà i suoi consensi anche per i testi stranieri. Nel '61 il complesso lavora sulla *Cimice* di Majakovskij, inedita fino a quel momento sulle scene italiane, ricevendo ottime critiche la compagnia che «si pone tra i fatti teatrali positivi di questi ultimi anni»²⁵² e lodi anche per Poli che «può essere ormai considerato come uno dei più notevoli rappresentanti della nostra bella attuale fioritura registica»²⁵³. A conferma di questo, qualche tempo più tardi anche Eugène Ionesco, intervistato a Roma, raccontando la sua esperienza a teatro da spettatore, spese alcune significative parole nei confronti del Teatro Ca' Foscari «ho visto il "Dibbuk", la compagnia Ca' Foscari e i "NÔ" in Giappone. Penso che soprattutto Ca' Foscari e i giapponesi dovrebbero essere visti dagli autori di teatro; loro sanno cos'è il teatro, cioè piacere, libertà, acrobazia, umorismo, gioco: il resto è letteratura, buona letteratura, se vogliamo»²⁵⁴.

Con il 1964 Poli lascia Venezia: destinazione Milano e la direzione artistica di Palazzo Durini. Il gruppo teatrale era costituito in parte da allievi della scuola d'arte drammatica milanese e in parte da attori di Ca' Foscari, con cui continuò la sua ricerca sulle fonti del teatro italiano²⁵⁵. Nella città lombarda era difficile non scontrarsi con

²⁵¹ C. Franco, A. Scannapieco, *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, p. 73

²⁵² Ivi p. 75.

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, pp. 97-98.

la supremazia assoluta che aveva il Piccolo di Paolo Grassi, per non parlare del fatto che Poli, ogni volta che aveva l'occasione, ritornava a Venezia per controllare il lavoro dei suoi allievi a Ca' Foscari. Lo snobismo culturale, sempre vivo e presente nella città lombarda, le dinamiche, anche politiche, delle istituzioni teatrali maggiori, il caos della grande città, la mancanza costante per la sua amata Venezia, fecero terminare l'esperienza milanese dopo pochi anni²⁵⁶. Nel frattempo, durante e a causa della sua assenza da Venezia e dal Teatro Ca' Foscari, il Rettorato dell'università lo liquidò, giustificandosi con il fatto che ormai aveva troppi impegni fuori Venezia e perciò non c'era più bisogno di lui. La notizia fu un colpo durissimo, tanto da confessare alla moglie Carla la sua difficoltà nel passare tra le calli vicine al Teatro che aveva fondato più di dieci anni prima²⁵⁷. L'allontanamento non volontario di Poli da Ca' Foscari non fu impreveduto e le cause furono diverse. Da un lato le collaborazioni con i teatri professionali, come gli Stabili di Trieste e di Torino, l'invito allo IASTA di New York, che ospitava prestigiosi registi da tutto il mondo, in ultima la direzione di Palazzo Durini a Milano, e dall'altro il suo costante impegno per il teatro da lui fondato a Venezia, così che «la sua personalità cominciava a farsi un po' ingombrante»²⁵⁸. Questo sentimento nei confronti di Poli iniziava a farsi sentire tra gli studenti-attori che ormai percepivano, in clima quasi sessantottino, il monito pedagogico di Poli «per fare l'attore sono necessarie due cose: respirare e avere il passaporto»²⁵⁹, non più rassicurante ma intriso di autoritarismo, inaccettabile per coloro che si preparavano a rivendicare il diritto di una formazione libera e

²⁵⁶ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 215.

²⁵⁷ G. Distefano, L. Pietragnoli, a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, p. 98.

²⁵⁸ C. Franco, A. Scanapieco, *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, cit. p. 77

²⁵⁹ *Ibidem*

consapevole. Su questa linea infatti lo stesso Poli aveva iniziato a lasciare maggior spazio ai suoi collaboratori e studenti. Dal 1960 aveva dato spazio ad alcuni allievi di curare le regie di alcuni spettacoli marginali. Questa apertura verso una condivisione delle responsabilità non sopperiva alle esigenze delle giovani leve animate anche dal nuovo clima di proteste che iniziava a diffondersi e che, di lì a poco, sarebbe esploso. Così la poetica di Poli iniziava ad essere considerata non all'altezza di un teatro sperimentale, anacronistica «per il suo fondamentale vizio "estetizzante", impermeabile alle istanze dell'engagement, per il suo essere "teatro puro" connivente con le logiche del potere e pronò a un' "etica del successo, necessaria per riportare in sede ministeriale i risultati ottenuti e di conseguenza beneficiarne le relative sovvenzioni"»²⁶⁰. Tale valutazione, ripresa dallo studio di Calenda in *Il Teatro universitario*, risulta piuttosto ingenerosa data l'innegabile importanza in ambito teatrale che ebbe Poli durante i suoi anni a Ca' Foscari. Va sottolineato che tale studio venne promosso proprio dalla nuova direzione del teatro Ca' Foscari, grazie a Padoan che ne aveva preso la gestione, artistica già dal '65 e poi anche amministrativa negli anni '71-'74. Se questo contributo può apparire tendenzioso è comunque importante sia perché fa parte del primo contributo di ricerca e storicizzazione del Teatro Ca' Foscari sia perché è rappresentativo del clima degli anni '60²⁶¹.

Ritornato nella città lagunare, nonostante la fine di un'esperienza milanese che forse avrebbe potuto dargli qualcosa in più, nonostante il colpo ricevuto da Ca' Foscari, Poli non si arrende e realizza il suo sogno: un teatro tutto suo a Venezia, nel 1969 nasce

²⁶⁰ Ivi p. 79.

²⁶¹ Ivi pp. 79-81.

il Teatro a L'Avogaria «il capolavoro della sua esistenza (...) quel teatro tutto per sé e insieme quel teatro per tutti»²⁶². Questo dimostra che, nonostante fosse «a modo suo, un uomo solo e vero, fuori dal tempo, avulso da ogni condizionamento esterno, dalla logica del profitto, delle speculazioni, delle ambizioni»²⁶³ è sicuramente anche stato « un uomo fortunato perché è riuscito a realizzare il sogno più importante della sua vita»²⁶⁴. Il nuovo teatro di Poli aprirà le sue stagioni, nel 1969, con la rappresentazione della *Rhodiana* di Andrea Calmo²⁶⁵. Negli appunti per la presentazione dello spettacolo vi sono indicati i motivi che lo spinsero all'apertura di questo nuovo teatro, dedicato proprio alla Commedia dell'Arte²⁶⁶: «Mi propongo di condurre le mie ricerche e le mie verifiche sceniche tentando di scoprire quali elementi formali e quali contenuti della tradizione in particolare veneta siano ancora oggi validi e in quale modo e misura essi possano contribuire nel contesto dei vari movimenti scenici d'avanguardia»²⁶⁷. L'attività registica all'Avogaria spazia da testi del XVI secolo, come *Rhodiana*, ad antologie sceniche (*Cronache veneziane, L'alfabeto dei villani e Gli ultimi carnevali*) fino a creazioni drammaturgiche originali come *Mamole e buli* del 1976²⁶⁸, di cui Poli è anche autore. Questi allestimenti si inseriscono nel contesto rivoluzionario di quegli anni: il Living Theatre con *Paradise Now*, Grotowski con *Apocalypsis cum figuris*, Eugenio Barba con *Ferai*. Sul fronte italiano le scene erano dominate dalla coppia Rame-Fo che a Milano, all'interno del collettivo teatrale Nuova

²⁶² G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, cit. p. 215.

²⁶³ *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, Edizioni del Teatro a l'Avogaria, Venezia, 1984, p. 13.

²⁶⁴ *Ibidem*

²⁶⁵ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 98.

²⁶⁶ *Ibidem*

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ *Ivi* p. 100.

Scena, avevano iniziato una fase di creazione atta a sfidare le convenzioni della culturale dominante. A modo suo anche Poli intraprese questa via e, prendendo spunto dal teatro di Piscator, le sue antologie rispondo a questa necessità di presentare un teatro politico, sulla falsa riga di quello che stava avvenendo in centri maggiori, come Milano, e più in generale nel resto d'Europa²⁶⁹. Studiando in particolare il volume *Il teatro politico*, Poli scopre di avere alcuni punti in comune con il regista tedesco e nei suoi appunti annota che «per "rendere presente il passato" e "esprimere le sue idee marxiste", anch'egli si serva di testi sommersi nella tradizione teatrale, adattandoli però a un dispositivo scenico nuovo, capace di esprimere anche fisicamente questa unità ideologica che può unire la sala e la scena"»²⁷⁰. Nel 1971 viene messo in scena *L'Alfabeto dei villani* «è uno spettacolo che intende dare un contributo alla conoscenza delle tradizioni letterarie e sceniche da cui si dipartono le più importanti ramificazioni del teatro popolare, sia verso il realismo di Ruzzante e di Calmo, che – sia pure in misura minore – verso le forme della commedia dell'arte. Vengono, a tal fine, presentati antologicamente documenti di vari autori – in parte anonimi – che ci auguriamo possano servire per una analisi più approfondita dei rapporti intercorrenti fra Ruzzante e la tradizione letteraria che lo precede, e fra lo stesso Ruzzante e i suoi contemporanei ed epigoni»²⁷¹. L'intento dello spettacolo è, inoltre, quello di presentare la figura del contadino veneto in un'epoca fatta di grandi disagi politici e sociali, con i suoi problemi religiosi e la concezione del sentimento amoroso. «L'espressione scenica del testo è affidata a un coro di villani, che si suddivide alla maniera

²⁶⁹ Ivi pp. 99-100.

²⁷⁰ Ivi p. 100.

²⁷¹ *Il Teatro a l'Avogaria* 1969/89.

classica in due semicori, l'uno maschile e l'altro femminile o anche promiscui, i quali manifestano talvolta due modi di sentire la realtà o di risolvere i problemi. È assente nella maggior parte dei brani la presenza fisica dell'antagonista. Antagonisti ideali sono la terra pavana, l'Eterno, il destino, gli eserciti dell'Imperatore, l'amore nelle più varie manifestazioni, il cardinale; antagonista, nel tono generale, è la civiltà umana che si evolve in senso aristocratico, escludendo la massa dal godimento dei beni»²⁷². Aspirazione costante del Teatro a l'Avogaria fu quella di lavorare su testi in cui «il concetto di teatro "politico" – nell'accezione di Piscator "teatro di tutti" – si esprima nelle forme astratte e nella dinamica gestuale della commedia dell'arte»²⁷³. Il teatro di Poli infatti nasceva, tra le altre cose, con l'obiettivo di ricercare «quali nessi esistano fra l'astrattismo del teatro a braccia e le tendenze avanzate del '900, che ad esso si ispirano. In tale contesto concettuale, le sperimentazioni dal '69 all'allestimento dei *Carnevali* hanno avuto una sensibile evoluzione, fino a superare l'idea di un teatro – specie quello ottocentesco – impigliato nelle reti dello psicologismo»²⁷⁴. Ed è all'interno di queste motivazioni sceniche che si pone l'allestimento, del 1975, de *Gli ultimi Carnevali di Venezia*, «in cui preciso è l'intento di uscire dai contenuti psicologici dei documenti letterari ai quali abbiamo attinto»²⁷⁵. In particolare nei confronti di Goldoni, da cui per l'allestimento fu attinto la maggior parte del materiale. «Goldoni è visto qui come cantore non delle piccole cose quotidiane di personaggi che parlano un linguaggio musicalmente stupendo, ma piuttosto come cantore di una gente che è giunta alla fase estrema

²⁷² *Ibidem*

²⁷³ *Ibidem*

²⁷⁴ *Ibidem*

²⁷⁵ *Ibidem*

della decadenza»²⁷⁶. In questo senso, la malinconia è il filo conduttore dell'allestimento, il tono prevalente dello spettacolo. «Malinconia dello spegnersi di una vecchia civiltà di fronte all'avvento di concezioni e forme di vita più progredite. Malinconia nel senso vichiano della storia. I *Carnevali* rappresentano un momento importante delle nostre ricerche, in quanto superano i limiti di pura imitazione e rievocazione filologica e storica della commedia dell'arte. Qui le maschere, nella vicenda storica di Venezia, hanno la funzione di esprimere la scanzonata, ilare, festosa atmosfera in cui la Serenissima, inconsapevole della realtà politica e sociale della nuova Europa, vive gli ultimi anni della sua storia»²⁷⁷. Nel 1976 con *Mamole e buli*, Poli, attraverso fonti storiche affronta il problema sociale della prostituzione a Venezia nel XVI secolo.²⁷⁸ Per farlo si allontana dal mondo delle maschere della tradizione, «inadatte ad approfondire l'indagine sui grandi problemi interiori dell'uomo»²⁷⁹, come lo stesso regista scrive ne *La messinscena*, all'interno della parte dedicata a *Mamole e buli*. Se le maschere, come è detto, sono uscite dalle creazioni *poliane*, esse restano sempre presenti nel suo teatro tramite il suo metodo di insegnamento²⁸⁰. I tipi fissi della Commedia dell'Arte divengono «strumenti di conoscenza e di lavoro più che veri e propri personaggi. Si fa dunque spazio una concezione del teatro determinata dal rifiuto di una recitazione psicologica in favore di una recitazione di maschera, connessa direttamente a una dimensione corale e collettiva di lavoro (...) l'attore tende a svuotarsi e a

²⁷⁶ *Ibidem*

²⁷⁷ *Ibidem*

²⁷⁸ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, p. 113.

²⁷⁹ *Ibidem*

²⁸⁰ *Ivi* p. 115.

diventare impersonale»²⁸¹. L'Avogaria diventa il luogo per formulare il suo metodo destinato all'allenamento psicofisico dell'attore, grazie all'esperienza e alla sperimentazione degli anni precedenti.²⁸² Il richiamo dunque ai comici dell'Arte è ormai inteso come uno schema-guida, destinato alla fase preparatoria dello spettacolo e al lavoro degli allievi-attori. La predilezione compositiva, impegnata in una libera elaborazione di materiale eterogeneo, che porta alla creazione di quelli che sono, in parte, gli spettacoli più graditi al pubblico, come *La Commedia degli Zanni*, è sintomo di una precisa volontà e scelta antinaturalistica²⁸³. Infatti «Le formulazioni estetiche cui Poli approda dopo dieci anni di teatro universitario sono il rifiuto della "poetica" verista e l'affermazione che "i mezzi propri del teatro sono esclusivamente la parola, il gesto e la luce-colore, e cioè quelli delle sue origini"»²⁸⁴. Dimostrativo di questo è il repertorio messo in atto, che spazia dal '200 al '700, senza praticamente trattare la produzione goldoniana. In grande risalto resta invece Gozzi, di cui mette in scena *Zobeide* e *Il mostro turchino* nel 1977 e riallestisce *L'Augellin Belverde* nel 1978, fiaba a cui Poli già in passato aveva dedicato molto tempo. «Quel che affascina il regista, in Gozzi, è l'elemento sovranaturale, le mirabolanti avventure, l'uso delle maschere; in una parola – come per Tairov e Mejerchol'd – la posizione antirealistica e antilluminista dell'autore»²⁸⁵. Sempre presente nel repertorio anche *La commedia degli Zanni*, che Poli porta con sé dal teatro di Ca' Foscari, rappresenta per l'Avogaria il punto di partenza per esaltare il gesto non realistico «accordato sul ritmo e sulla "melodia" della parola

²⁸¹ Ivi p. 125.

²⁸² *Ibidem*

²⁸³ *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, p. 16.

²⁸⁴ Ivi p. 17.

²⁸⁵ Ivi p. 18.

detta o della musica del liuto»²⁸⁶. In particolare quello che offre la figura dello Zanni è l'«ampio materiale per la preparazione dell'attore: pantomime, balli, filastrocche e cori che vengono realizzati all'unisono e a canoni. Nei corsi del Seminario continuano ad essere argomento di esercitazioni sia gestuali che vocali»²⁸⁷. Aspetto rilevante è la scelta scenografica messa in atto in quegli anni «Poli in ogni suo spettacolo mirava a costruire un quadro tematico essenziale con un montaggio che, al di là dell'originaria matrice espressionista, puntava alla stilizzazione dei vari motivi, evidenziati dalla forma corale della recitazione e dal risalto gestuale della messinscena». L'intenso fascino che ne derivava era evidenziato dalla semplicità degli elementi scenici, in cui i protagonisti erano la luce e il colore impiegati come puri elementi espressivi²⁸⁸. Nell'effettivo l'essenzialità degli elementi scenografici fu tradotto con l'uso di semplici e spogli praticabili disposti così «da porre gli attori su piani diversi in uno spazio astratto e perciò illimitato, nel quale potevano essere suggeriti alla fantasia dello spettatore i luoghi più vari». Perciò le scene non risultano mai decorative o naturalistiche, ma sono «funzione intrinseca dello spettacolo, quasi un "personaggio" in più nello svolgersi della vicenda. Create per il piccolo palcoscenico del Teatro a l'Avogaria, sono pensate con elementi modulari, che consentono l'ampliamento necessario per le rappresentazioni all'estero nei grandi teatri»²⁸⁹. Ultimo aspetto rilevante è la struttura della compagnia: giovani, studenti liceali o universitari, disponibili alla sperimentazione. Complesso destinato a rinnovarsi ad ogni stagione, o quasi,

²⁸⁶ Ivi p. 31.

²⁸⁷ Ivi p. 32.

²⁸⁸ N. Mangini, *Il Teatro a l'Avogaria 1969/89*.

²⁸⁹ *Il Teatro a l'Avogaria 1969/89*.

seguendo i ritmi seminariali che portano ad accogliere nuovi aspiranti allievi. Questa caratteristica da un lato porta alla perdita di esperienze collaudate, dall'altro si appoggia alla possibilità di avere energie sempre nuove²⁹⁰. In un periodo di istituzioni lautamente sovvenzionate, l'Avogaria, «potendo contare quasi soltanto su modesti contributi ministeriali, ha svolto i suoi programmi senza soluzioni di continuità. Ed è una constatazione che ne richiama subito un'altra, e cioè che l'essere l'Avogaria un teatro povero (...) non ne ha condizionato il livello degli spettacoli, e che si tratti, in buona parte, di un livello di qualità lo stanno a dimostrare, tra l'altro, i numerosi e qualificati riconoscimenti ottenuti in diverse importanti manifestazioni nazionali e internazionali»²⁹¹, si può dire anzi che fu proprio questa condizione a garantirle autonomia e libertà «l'ineliminabile presupposto per la realizzazione dei suoi obbiettivi»²⁹².

²⁹⁰ *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, p. 15.

²⁹¹ *Ibidem*

²⁹² *Ibidem*

Capitolo Terzo

L'argomento di questo capitolo è la Fiaba teatrale. Si introdurrà con un cenno all'origine di questo genere per proseguire con l'utilizzo che ne fece Poli nel suo teatro.

Le Fiabe teatrali di Carlo Gozzi

L'illuminismo aveva messo un punto più che mai conclusivo a tutti i fenomeni soprannaturali, streghe, fantasmi, spiriti e demoni, a tutte quelle fantasie stravaganti della mente divenute, con l'avvento del dominio della ragione su tutto, intollerabili perfino a teatro²⁹³.

«Cose del genere, "improbabili" e "maledettamente innaturali", si scontrano con il "buongusto" e non si addicono a un teatro che deve rappresentare il "mondo reale"»²⁹⁴.

La fiaba teatrale venne creata da Gozzi con l'intento di dimostrare, ad autori suoi contemporanei, come Carlo Goldoni e l'Abate Chiari, che al pubblico in fin dei conti bastava poco per applaudire a teatro, ed è così che, nel 1761 nasce la prima delle dieci *Fiabe teatrali*, *L'amore delle tre melarance*, parodia dei due commediografi. Visto il successo ottenuto da questo primo esperimento Gozzi proseguirà, dal 1761 al 1766, nella stesura di altre nove *fiabe* per la compagnia del Sacchi: *Il corvo*, *Il re cervo*, *La donna serpente*, *L'augellin belverde*, *Turandot*, *Zobeide*, *Il mostro turchino*, *I pitocchi fortunati* e, infine, *Zeim re dei Genii*.²⁹⁵ «In esse in contrasto tra il meraviglioso dell'Oriente e il realismo dell'Occidente trova la sua

²⁹³S. Winter, *Realtà illusoria e illusione vera le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2009, p. 13

²⁹⁴ *Ibidem*

²⁹⁵ *Lessico universale italiano*, Treccani, Roma, 1979, vol. IX, p. 292.

espressione caricaturale nelle maschere»²⁹⁶. Questi contrasti, il comico e il tragico, il realistico e il magico che si mescolano, la burla, la parodia e la polemica sono tutti elementi fautori del successo di questo genere²⁹⁷. La polemica con Goldoni scaturì dagli obbiettivi, pregni di quel tanto odiato illuminismo, che l'avversario si era posto per la sua commedia di carattere. Al contrario di Gozzi, si pose come obiettivo quello di «inserire e consolidare la "buona commedia" nel repertorio del teatro parlato»²⁹⁸, in questo intento convergono due impulsi: il primo legato al pensiero illuminista europeo di quegli anni e, il secondo, strettamente italiano, volto a trasformare l'intero sistema teatrale e la recitazione stessa degli attori²⁹⁹, si parla infatti di riforma goldoniana. Da un lato la teoria teatrale illuminista europea, esigente moralità e tratti veritieri anche sul palcoscenico. Dall'altra, la sostituzione della Commedia all'improvviso con testi scritti, l'eliminazione delle maschere di Commedia, nel tentativo di superare e rimediare ad una situazione, in questo caso, tipicamente italiana³⁰⁰, cioè il divario professionale tra la Commedia dell'Arte, nonostante i suoi successi, e la commedia erudita, di alto livello da un punto di vista letterario, ma di meno effetto dal punto di vista scenico³⁰¹. La commedia di carattere di Goldoni mirava anche a conciliare questi aspetti, così da far ottenere un maggior prestigio al genere teatrale della commedia. La fase di cambiamento, di riforma e innovazione capeggiata da Goldoni incontra le resistenze di Gozzi e dei suoi testi polemico-satirici, una sorta di controprogetto culturale, la *Fiaba teatrale*

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ *Ibidem*

²⁹⁸ S. Winter, *Realtà illusoria e illusione vera le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, p. 14.

²⁹⁹ *Ibidem*

³⁰⁰ *Ibidem*

³⁰¹ *Ibidem*

appunto³⁰². In ogni Fiaba la polemica anti-illuminista si intravede sempre e, in alcuni casi, come ad esempio *L'Augellin belverde*, è più che mai esplicita. Contrapponendosi al teatro goldoniano e generalmente a quello illuminista, Gozzi inserisce nelle sue fiabe gli elementi tipici di questo genere letterario, quindi tutto ciò che è magico, meraviglioso, irrazionale, innaturale e improbabile, affiancando a questo mondo la maschera di Commedia³⁰³. Ed è qui che nasce l'originalità delle sue fiabe teatrali: accostare gli elementi fiabeschi alle maschere della tradizione, costruendo una struttura basata sui contrasti³⁰⁴. Questi elementi contrastanti, su cui sono basate le fiabe, rappresentano un mondo lontano dalla realtà, non quotidiano e costituiscono un teatro privo di una qualsiasi funzione imitativa del mondo reale³⁰⁵. In questo modo, presentano a tutti gli effetti una realtà teatrale, raggiunta grazie all'interazione del meraviglioso fiabesco e delle maschere, capaci insieme di creare un universo a sé, distante da quello reale³⁰⁶. Per quanto la Fiaba appartenga ad un genere narrativo e le maschere appartengano invece ad un tipo preciso di rappresentazione scenica, hanno in comune l'importanza dell'elemento visuale. Nelle fiaba gozziana il fatto visivo è uno dei fattori del successo: gioco spettacolare delle maschere e gioco del meraviglioso, fatto di luci, ombre, oggetti parlanti.³⁰⁷ Nell'effettivo, sulla scena, il rapporto e la presenza dell'una o dell'altra componente della fiaba teatrale è variabile. Gozzi a tal proposito, anche per dimostrare ai critici che il successo delle sue fiabe non era dovuto solo all'uno o all'altro elemento, in un

³⁰² *Ibidem*

³⁰³ *Ibidem*

³⁰⁴ Ivi p. 17.

³⁰⁵ *Ibidem*

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ Ivi p. 104.

testo del 1801, intitolato *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni*, divide le fiabe in tre gruppi, proprio in rapporto alla presenza maggiore o minore dell'uno o dell'altro elemento. In un primo nucleo vi sono inserite *L'amore delle tre melarance*, *Il Corvo*, e *Il re cervo*³⁰⁸, contenenti «alcune meraviglie magiche di trasformazioni»³⁰⁹. Un secondo nucleo di fiabe composto da *Turandot* e *I pitocchi fortunati*, in cui sono assenti le magiche meraviglie ma è preponderante l'effetto scenico delle maschere. Infine un terzo nucleo, composto da *La donna serpente*, *La Zobeide*, *Il mostro turchino*, *L'augellin belverde* e *Zeim*, *Re dei genj* in cui, gioco delle maschere e gioco del meraviglioso, si intrecciano³¹⁰. *La più lunga lettera* è importante anche da un altro punto di vista. In questa Gozzi esplicò il suo metodo di lavoro per la realizzazione delle fiabe: il concepimento dell'idea, tradotta in poche righe che trattano l'argomento principale della fiaba, un secondo momento in cui viene stesa la trama della vicenda, successivamente la stesura in prosa suddivisa in atti e scene e infine la verseggiatura, dove prevista³¹¹.

Personaggi fiabeschi e Maschere

I personaggi del mondo delle fiabe, nelle opere gozziane, recitano le parti "serie", al contrario delle maschere a cui viene affidata la comicità dell'opera, mantenendo così il loro ruolo originario delle

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ *Ibidem*

³¹⁰ *Ibidem*

³¹¹ G. Bazzoli, *L'orditura e la truppa, Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Il Poligrafo casa editrice, Padova, 2012, p. 22.

Commedia dell'Arte. Solitamente i personaggi fiabeschi hanno la caratteristica di non essere ascrivibili a nessuna categoria, né buffi né seri. Per le sue fiabe invece, Gozzi sceglie per i suoi protagonisti sempre personaggi di alto rango, nobili, reali, adatti ad interpretare quindi i ruoli "seri". Anche il linguaggio in versi è in linea con la serietà e nobiltà dei personaggi e, allo stesso tempo, in contrasto con la prosa utilizzata in scena dalle maschere³¹². Il sentimentalismo, la serietà e il parlar in rima dei personaggi fiabeschi vengono smorzati dalle quattro maschere di Commedia scelte da Gozzi per essere sempre presenti nelle sue fiabe: Pantalone, Tartaglia, Truffaldino e Brighella. Queste sono ben contraddistinte sulla scena dalla controparte fiabesca grazie a maschere, costumi e naturalmente il parlar in prosa³¹³. Va sottolineato che, la presenza di queste quattro maschere in particolare «è legata alla compagnia di Sacchi che disponeva di attori specializzati in queste parti, mentre il numero quattro, articolato in due accoppiamenti, Tartaglia/Pantalone e Truffaldino/Brighella, è un aspetto molto importante per la struttura delle fiabe teatrali»³¹⁴. Le maschere, per varie caratteristiche, contrastano con i personaggi fiabeschi. Innanzitutto con il movimento nello spazio teatrale, l'improvvisazione e infine la lingua, che caratterizza la maschere in modo particolare. I personaggi fiabeschi parlano in versi, in una lingua colta e fine. Le maschere utilizzano il dialetto, napoletano, bolognese, veneziano e possono essere provvisti di una particolarità, come la balbuzie di Tartaglia³¹⁵. Inserendo la teatralità tutta speciale delle maschere nelle sue fiabe

³¹² S. Winter, *Realtà illusoria e illusione vera le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, p. 132.

³¹³ *Ibidem*

³¹⁴ *Ivi* p. 133.

³¹⁵ *Ibidem*

Gozzi «sceglie consapevolmente figure fortemente marcate sotto il profilo drammaturgico e linguistico, fecondando così il proprio teatro con importanti elementi della Commedia dell'arte: l'improvvisazione scenica, verbale, gestuale e il teatro poliglotta, che divertiva il pubblico già nell'antichità»³¹⁶. Queste quattro maschere hanno però un ruolo all'interno dell'intreccio fiabesco. Esse non sono più solo vecchi, Pantalone e Tartaglia, o zanni, Truffaldino e Brighella, ma hanno un ruolo specifico che cambia di fiaba in fiaba. Truffaldino veste i panni di un mendicante ne *I pitocchi fortunati*, di un salsicciaio ne *L'augellin belverde*, Brighella recita come cacciatore, credenziere, sorvegliante, mendicante e, ne *L'augellin belverde*, perfino il poeta. Sempre ruoli di ceto umile, al contrario di Tartaglia e Pantalone che assumono parti completamente nuove, lontane dal loro ruolo tradizionale di vecchi ridicoli, anziani avari, innamorati. Nelle fiabe, infatti, salgono di grado, di ceto, divenendo primi ministri, principi, ammiragli³¹⁷.

Le Fiabe teatrali allestite da Giovanni Poli

Poli si rivolse all'opere gozziana per proseguire le sue ricerche inerenti alla drammaturgia veneta che tanto lo affascinava. Ricorrere alle *Fiabe teatrali* in particolare significò dimostrare, non solo il suo interesse per le maschere della Commedia. Queste infatti nelle Fiabe hanno ruoli significativi all'interno della trama. Soprattutto è manifestazione di una necessità di regia anti-antinaturalistica.

³¹⁶ lvi 134.

³¹⁷ lvi pp. 134-135.

L'argomento fiabesco, in questo senso, ha la caratteristica di lasciare spazio alla fantasia del regista³¹⁸.

La prima Fiaba allestita fu *L'Augellin Belverde*. Recitata per la prima volta nel 1765, è la penultima Fiaba di Gozzi, definita da lui stesso "Fiaba filosofica". Questa riprende, dopo vent'anni, la storia e l'inclinazione polemica della prima fiaba *L'amore delle tre melarance*. In questo caso la polemica non verte sul teatro contemporaneo ma sulla filosofia e sui filosofi, ecco appunto perché è detta "fiaba filosofica"³¹⁹. «In una turbolente azione scenica, il concetto di "amor proprio" rappresentato dai gemelli Renzo e Barbarina si scontra con una "realtà" fiabesca che ne rivela l'inadeguatezza»³²⁰. Ambientata nella città immaginaria di Monterotondo, le quattro maschere che vi compaiono hanno ruoli rilevanti e sono presenti in molte scene. Queste spesso recitano a soggetto, anche Tartaglia e Pantalone non solo Brighella e Truffaldino, come era usuale per le altre fiabe. Addirittura, in questo caso, anche Smeraldina e Renzo dialogano con loro recitando "all'improvviso". La varietà linguistica di singoli personaggi e dell'opera nel suo complesso è considerevole. Smeraldina ad esempio, a seconda della circostanza, recita a soggetto o in versi, Tartaglia dialoga con Tartagliona in versi, ma in uno stile grossolano e piuttosto comune³²¹, tanto che vuole imparare da Pantalone «"due parole graziose di quelle tue veneziane" per poter fare la corte a Barbarina.»³²² La fiaba filosofica mette in scena, con intenzione polemica, il rapporto complesso e difficile tra filosofia e realtà quotidiana. Tema centrale è quello dell'amor proprio,

³¹⁸ *"L'Augellin belverde" al Teatro Ca' Foscari*, in "Minosse", VII, Venezia, 5 marzo 1955.

³¹⁹ S. Winter, *Realtà illusoria e illusione vera le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, p. 276.

³²⁰ *Ibidem*

³²¹ *Ivi* p. 277.

³²² *Ibidem*

concetto ampiamente discusso dai moralisti del Settecento e pertanto ripreso da Gozzi all'interno della sua fiaba, che viene così a collocarsi in un contesto filosofico contemporaneo³²³.

Poli e i suoi allievi di Ca' Foscari prepararono per la prima volta L'Augellin in occasione del Festival di Bruges nel 1954, con le riprese a Venezia e a Mantova dello stesso anno e quelle del '55 di Venezia e Parma, in occasione del III Festival Internazionale del Teatro Universitario. A questo primo allestimento seguiranno due tournée nell'estate del 1961 in Grecia, presso il Teatro Chatziskou di Atene, e in Turchia, ad Istanbul, entrambe insieme a *La Commedia degli Zanni*³²⁴. La fiaba verrà poi riallestita in diverse occasioni. Nel 1962, grazie al successo ottenuto con *Gli Zanni*, che avevano visitato diversi teatri internazionali, Poli venne invitato a New York, presso l'Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts, a tenere un seminario e ad allestire due versioni della Fiaba. In questo contesto agirà su due fronti: da una parte durante il seminario tratta la questione del "realismo goldoniano" e gli sviluppi moderni della Commedia dell'Arte. Dall'altra, insieme a due cast di attori, e grazie alla traduzione della Fiaba operata da Nina Savo, allestisce dopo alcune settimane di prove, una doppia messinscena della fiaba. Una più vicina all'idea scenica settecentesca e l'altra sviluppata con una recitazione clownesca³²⁵. L'anno successivo, 1963, toccherà allo Stabile di Trieste e infine, nel 1978, l'ultima versione della Fiaba per il palcoscenico de L'Avogaria, seguita da una tournée invernale in Repubblica Ceca e Polonia³²⁶.

³²³ Ivi p. 279.

³²⁴ G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, pp. 221- 242.

³²⁵ C. Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, pp. 72-72.

³²⁶ G.Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto*, pp. 221-242.

Il testo, nei vari allestimenti, non subisce variazioni, se non si contano i tagli, Poli si limitò a trasformare le scene "a soggetto", di Smeraldina e Truffaldino, in dialoghi³²⁷. Le modifiche riguardano la fusione dei due luoghi magici, il giardino della Fata Serpentina e il colle dell'Orco, in un'unica scena, per evitare la ripetizione di due situazioni simili³²⁸. Inoltre vengono inserite nel prologo, che coincide con la prima scena dell'originale, due pantomime. Queste servono a mostrare gli accadimenti di diciotto anni prima e, mentre nell'originale sono Brighella e Pantalone a raccontarci, in versi il primo e in prosa il secondo, nelle versioni poliane, gli antefatti vengono mostrati al pubblico con delle azioni fisiche. La prima pantomima vede Tartaglia nel momento in cui si congeda dalla regina madre e dalla moglie Ninetta, con gesto grottesco sguaina la spada e dà l'ordine all'esercito di partire per la guerra. Le due donne restano a guardare il re e la truppa che lasciano la città e con braccio proteso salutano. Ninetta sconsolata esce di scena, scacciata dalla regina madre Tartagliona. Conclusa l'azione fisica Pantalone, nel ruolo di Primo ministro, ricomincia a raccontare gli avvenimenti che portarono all'orrenda fine di Ninetta "sotto il buco della scaffa" dopo il parto dei due gemelli. Il racconto si interrompe e ha inizio la seconda pantomima, accompagnata, come la precedente da sottofondo musicale. L'azione fisica mostra Tartagliona che chiama a sé due soldati, questi afferrano la puerpera, la incatenano e la chiudono nell'ormai noto "buco della scaffa". Proseguendo, non ci sono variazioni di altro tipo³²⁹. Mentre la prima versione, del '54,

³²⁷ *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, p. 69.

³²⁸ *Ivi* p. 72.

³²⁹ G. Poli, *L'Augellin Belverde fiaba filosofica e riduzione in due tempi di Giovanni Poli*, Collana del Teatro Universitario "Ca' Foscari" di Venezia, Venezia, 1960.

viene ricordata anche per la «piacevole»³³⁰ scenografia di Otto Mazzucato e successivamente quella di Dorino Cioffi, nell'allestimento del '78 è praticamente inesistente, lasciando così spazio alle luci che hanno un ruolo da protagonisti per l'effetto visivo che donano all'intera messa in scena³³¹. Le maschere «riescono ad essere realistico, arguto controcanto al mondo irreal della fiaba in cui al racconto avventuroso e fantastico si mescola la satira della filosofia illuministica derisa nei protagonisti: due fratelli che si sforzano di attribuire all'amor proprio e all'egoismo ogni azione anche virtuosa»³³². *L'Augellin belverde* di Poli, incontrò i più vivi consensi, in Italia e all'estero³³³. Dopo il debutto del '54 « Tutti i grandi quotidiani belgi, la radio e la televisione se ne occupavano, presentandolo come un avvenimento d'eccezione, sia per il mondo culturale che per quello prettamente teatrale»³³⁴. I resoconti degli inviati dei quotidiani belgi spesero parole estremamente lusinghiere «lo straordinario virtuosismo di questi attori che danzano il loro brano prima ancora di recitarlo, coinvolgendo tutto il corpo nell'espressione del testo, in una precisione di movimenti che non lascia tregua agli spettatori»³³⁵. Ciò che maggiormente dimostrarono di apprezzare, il pubblico e la stampa belga, lo si legge in più di un articolo, fu la regia che seppe «così vivamente infondere lo spirito della commedia dell'arte»³³⁶. Addirittura, dopo la replica al Sociale

³³⁰ A. Bertolini, "*L'Augellin belverde*" di Gozzi rappresentato dai cafoscarini, in "Il Gazzettino", Venezia, 18 settembre 1954.

³³¹ *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, p. 70.

³³² Ivi p. 71.

³³³ *L' "Augellin Belverde" di Carlo Gozzi*, in "Gazzetta di Mantova", Mantova, 7 ottobre 1954.

³³⁴ *Il magnifico "curriculum" del Teatro Stabile "Ca' Foscari"*, in "Gazzetta di Mantova", Mantova, 8 ottobre 1954.

³³⁵ "*L'Augellin belverde*" di Gozzi nei giudizi della critica belga, in "Gazzetta di Mantova", Mantova, 9 ottobre 1954.

³³⁶ C. Meneghesso, *La "troupe" di Ca' Foscari al teatro di Palazzo Grassi*, in "Gazzetta del Veneto", Venezia, 7 settembre 1954.

di Mantova, verrà messo in rapporto a *Il Corvo* di Strehler. Visti i molti applausi, anche a scena aperta, nelle Gazzetta di Mantova, ci si chiede se Poli non abbia battuto Strehler che, nel rispolverare l'opera gozziana aveva ricevuto non pochi dissensi³³⁷. Della riduzione vengono molto apprezzati i tagli di alcune parti, che hanno reso la vicenda più scorrevole e viene elogiato il Truffaldino, di Giocondo Cassini, «Acrobatico, evanescente come ogni mimo che si rispetti, frizzante, ricco di belle risorse»³³⁸. Non mancarono certo le critiche negative, in particolare dopo le riprese del '55. Lo spettacolo, in questi casi, è stato considerato difficile, noioso per un pubblico giovane, non più abituato a certe musiche e alla lingua settecentesca³³⁹. Nel '62 quando viene riproposto a Ca' Foscari prima della partenza della compagnia per una tournée sudamericana, che avrebbe visto in repertorio oltre a questa anche *La Commedia* degli Zanni e *Le Massere*, la critica ne *Il Gazzettino*, sottolinea la tendenza di alcuni registi italiani, tra cui Poli, a scegliere testi di argomento fiabesco per poter essere il più possibile liberi nelle riduzioni senza alcun rispetto per l'originale³⁴⁰. Opinione discutibile considerando che Poli, come abbiamo visto, in nessun allestimento operò grandi modifiche di contenuto rispetto al testo di Gozzi.

Nel giugno del 1961 Poli, e i suoi allievi del Teatro di Ca' Foscari, presentano, nella sala di Ca' Giustinian dei Vescovi, la loro

³³⁷ *Applaudito al "Sociale" L'"Augellin belverde" di C. Gozzi*, in "Gazzetta di Mantova", Mantova, 14 ottobre 1954.

³³⁸ *Ibidem*

³³⁹ C. Darè, *Lusinghiero successo de "L'Augellin belverde"*, in "Il Progresso", Bologna, 21 aprile 1955.

³⁴⁰ *Al Teatro di Ca' Foscari "L'Augellin Belverde" fiaba di Carlo Gozzi*, in "Il Gazzettino", Venezia, 19 aprile 1962.

rielaborazione della fiaba gozziana *I Pitocchi fortunati*³⁴¹. Recitati per la prima volta nel novembre del 1764, sono una fiaba orientaleggiante, in tre atti, denominata "fiaba tragicomica". Ambientata in Oriente, nella città di Samarcanda, vede come protagonisti il malvagio Gran Visir Muzaffer, colpevole di aver spodestato il re Usbec. A causa di questo, il sovrano è costretto alla condizione di *finto pitocco*, affiancando quelli che sono realmente poveri, pitocchi veri, quali Smeraldina, Truffaldino, Pantalone e Brighella. I deboli, come sempre, pagano le conseguenze della cattiveria del tiranno che, alla fine della fiaba, viene scacciato e le sue fortune vengono divise tra i poveri. Gozzi ripete la formula consueta, con un'azione sviluppata in modo macchinoso, con le maschere, con i suoi personaggi-macchiette. L'unica differenza rispetto ad altri testi è lo spiccato interesse ideologico, evidente nella contrapposizione tra il cattivo ministro e il buon sovrano³⁴². La critica fu piuttosto positiva e in grado di riconoscere i meriti di Poli, per quanto concerne la rielaborazione del testo, il tono polemico filogozziano e le abilità dei suoi collaboratori, per quanto riguarda invece i costumi e le scenografie. Ludovico Mamprin, nel "Giornale del mattino" di Firenze, in data sette giugno 1961, mette in luce la scelta di Poli di aver posto grande enfasi su tutti i motivi polemici contro la tirannide e aver inoltre «cercato tutti i mezzi per far spettacolo»³⁴³, questa affermazione può essere riferita sia all'azione delle maschere che, ad esempio, alla scenografia di Dorino Cioffi, che viene infatti definita «Molto bella e funzionale (...) fatta di inedite

³⁴¹ L. Mamprin, "I pitocchi fortunati" di Carlo Gozzi, in "Giornale del mattino", Firenze, 7 giugno 1961.

³⁴² G. Petronio, a cura di, *Carlo Gozzi Opere Teatro e polemiche teatrali*, Rizzoli editore, Milano, 1962, p. 500.

³⁴³ L. Mamprin, "I pitocchi fortunati" di Carlo Gozzi, in "Giornale del mattino", Firenze, 7 giugno 1961.

“quinte” girevoli e cambiabili da un gruppo di maschere». ³⁴⁴ Parole di lode alla regia stessa, definita «moderna, schiva dagli sfronzoli inutili, che non si sofferma tanto sul fatto di pronunciare *bene* con la e chiusa o aperta, ma piuttosto sul movimento, sulla intonazione generale, sui giochi di luce che sono stati davvero stupendi» ³⁴⁵. Anche per l’interpretazione degli attori vengono utilizzate parole lodevoli, Smeraldina, interpretata da Donatella Ceccarello, viene definita «davvero stupenda, misurata e precisa» ³⁴⁶. Mamprin, nell’articolo coglie anche l’occasione per sottolineare il successo generale di Poli e della compagnia in Italia e all’estero, riportando i risultati ottenuti a Parigi, in cui la compagnia l’anno precedente, vinse il premio per la migliore regia, sottolineando in particolare che «Poli può guardarsi in giro tranquillo: nessuno sa fare la commedia dell’arte come il suo Teatro di Ca’ Foscari» ³⁴⁷. A distanza di qualche anno viene citata ancora la *Commedia degli Zanni* che, scrive Mamprin, «resta certo una delle più belle cose che siano state viste sui palcoscenici italiani in questi ultimi anni» ³⁴⁸. Gino Nogara, l’otto giugno 1961, scrive per “Il Popolo”, di Roma, un articolo che pone in evidenza alcune scelte registiche e la presenza di Poli in qualità di attore «Poli, nella figura grottesca del Visir Muzzafer, tiranno rapace e sanguinario destinato a una ignominiosa fine, ha saputo con misura e abbastanza legittimità porre in ridicolo gli eccessi di recenti funeste dittature» ³⁴⁹. Per quanto riguarda le scelte registiche Nogara ci mette al corrente della scelta di Poli di «sopprimere due personaggi o meglio a fonderli con quelli di Truffaldino e

³⁴⁴ *Ibidem*

³⁴⁵ *Ibidem*

³⁴⁶ *Ibidem*

³⁴⁷ *Ibidem*

³⁴⁸ *Ibidem*

³⁴⁹ G. Nogara, *Maschere vive di Carlo Gozzi*, in “Il Popolo”, Roma, 9 giugno 1961.

Smeraldina»³⁵⁰ a ciò, continua l'autore «si aggiungano i tagli, gli spostamenti di scene e le interpolazioni di battute e anche di parti»³⁵¹. Anche Nogara, come Mamprin, loda le particolari scenografie rotanti di Cioffi e i costumi di Carla Picozzi³⁵². «Intelligente, piacevole, decoroso spettacolo. Un'altra bella pagina per un'antologia contemporanea della commedia dell'arte.»³⁵³ Il nove giugno, su il "Giornale di Brescia", Nogara scrive lasciando ampio spazio alla rivalità storica tra Goldoni e Gozzi. L'articolo titola infatti "La rivalità tra Gozzi e Goldoni finisce per esaurirsi a teatro" e inizia proprio affrontando questa tematica: «Un giorno nella mente di un qualche studioso, i due rivali Gozzi e Goldoni finiranno per incontrarsi e darsi la mano arrendendosi all'evidenza di certe prove rilevate proprie su quel terreno che li mostrò opposti contendenti? Le maschere. Si vorrà infine spassionatamente affermare chi dei due le abbia più amate e rispettate?»³⁵⁴. L'articolo prosegue e Nogara approfondisce ulteriormente la questione della rivalità tra i due, asserendo che *I Pitocchi* potrebbero tranquillamente essere visti come il mezzo per cercare una sorta di punto di incontro tra Goldoni e Gozzi, grazie a diversi fattori presenti nell'opera gozziana in questione: la mancanza del meraviglioso, le maschere più verso la commedia goldoniana che verso la Commedia dell'Arte e infine quasi un accenno di realismo³⁵⁵. Scrive a proposito Nogara «una comicità *realistica* dai fini edificanti»³⁵⁶. Maurizio Scaparro, infine, in data undici giugno 1961, scrive per l' "Avanti!". Il giornalista dedica i

³⁵⁰ *Ibidem*

³⁵¹ *Ibidem*

³⁵² *Ibidem*

³⁵³ *Ibidem*

³⁵⁴ G. Nogara, *La rivalità tra Gozzi e Goldoni finisce per esaurirsi a teatro*, in "Giornale di Brescia", Brescia, 9 giugno 1961.

³⁵⁵ *Ibidem*

³⁵⁶ *Ibidem*

primi paragrafi dell'articolo alla carriera di Poli e del Teatro Universitario Ca' Foscari, enumerandone le opere messe in scena, sottolineando il notevole lavoro svolto nei confronti della letteratura drammatica veneta³⁵⁷. Scaparro mette in luce, quella che lui chiama la *direzione* presa dal Teatro sotto la guida del regista, ossia «Una direzione che mirava a rivedere, principalmente attraverso lo studio critico dei testi, i canoni che per consuetudine avevano informato soprattutto negli ultimi cento anni, buona parte dei giudizi estetici sulla drammaturgia veneta in generale, e su Goldoni in particolare»³⁵⁸. Grazie alla «guida stimolante di Giovanni Poli»³⁵⁹ prosegue l'autore «il Teatro Ca' Foscari tende alla valutazione del senso ritmico come componente essenziale per la comprensione delle opere di Goldoni; una valutazione che mira anche a superare le varie interpretazioni sulla presenza determinante o meno di realismo nei lavori del commediografo veneziano.»³⁶⁰ Sulla base di questo, Scaparro, denotata come Poli abbia lavorato alle sue regie con l'intento di mettere in risalto gli elementi comuni ai due storici rivali Goldoni e Gozzi, ad esempio ne *L'Augellin belverde* e anche ne *I Pitocchi*³⁶¹. In particolare in quest'ultima opera, Poli, accorciando il testo e spingendo, più di quanto avesse fatto Gozzi, la polemica politica, induce l'opera ad occuparsi di fatti appartenenti alla realtà quotidiana, ad un realismo quasi goldoniano, più che gozziano³⁶². E quello che ne risulta, secondo Scaparro, sono «vivacità e vigore polemico»³⁶³, grazie anche agli attori che «hanno saputo rendere

³⁵⁷ M. Scaparro, *A ritmo di balletto "I Pitocchi fortunati" del Gozzi*, in "Avanti!", Milano, 11 giugno 1961.

³⁵⁸ *Ibidem*

³⁵⁹ *Ibidem*

³⁶⁰ *Ibidem*

³⁶¹ *Ibidem*

³⁶² *Ibidem*

³⁶³ *Ibidem*

moderne le maschere dei loro personaggi, contemporaneamente conservando i movimenti e lo spirito originari della Commedia dell'Arte, in virtù di una intima vivacità e di una profonda convinzione che sono fra i meriti principali del complesso»³⁶⁴. Anche in questo caso, le lodi sono dirette alle scenografie di Cioffi che «hanno giovato al ritmo dello spettacolo»³⁶⁵ e, immancabilmente, ai costumi di Carla Picozzi che «confermano il raro gusto nella scelta dei colori già notato in precedenti spettacoli della Compagnia»³⁶⁶. A queste, si aggiungono le lodi per due attori, Padoan e Lepscky, rispettivamente nel ruolo dei pitocchi Truffaldino e Brighella³⁶⁷, di cui in particolare vengono messe in risalto «la leggerezza dei movimenti e la colorita recitazione»³⁶⁸. La compagnia, nell'esplorare la letteratura drammatica veneta, dalla Commedia dell'Arte a Goldoni, e con questa proposta gozziana innovativa, facilmente esportabile all'estero, quanto la Commedia degli Zanni, «ha ormai superato le dimensioni del teatro universitario, e sembra spontaneamente avviarsi ad una sorta di logica comparazione con i risultati di certo teatro professionistico»³⁶⁹.

Infine *Zobeide* e *Il Mostro turchino* vengono rappresentati nel 1977 al Teatro a l'Avogaria, con il titolo *Fiabe*. La scelta di proporre entrambi i testi, riducendo i personaggi e semplificando la vicenda, si spiega con le difficoltà sceniche che si sarebbero incontrate nell'allestire integralmente una sola di esse³⁷⁰. Mettere in scena nuovamente un testo gozziano significava proseguire nella

³⁶⁴ *Ibidem*

³⁶⁵ *Ibidem*

³⁶⁶ *Ibidem*

³⁶⁷ *Ibidem*

³⁶⁸ *Ibidem*

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ *Il Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, p. 66.

conoscenza di questo autore, vista la rilevanza che aveva avuto per le avanguardie russe e continuare a dar voce alle maschere, sempre presenti nelle fiabe gozziane, che «in una dimensione di accadimenti magici e surreali, accanto a personaggi carichi di drammatica od eroicomica umanità»³⁷¹, davano voce al buon senso popolare, tratto caratteristico della maschera che Poli era interessato ad indagare.

L'Avogaria continuerà a tornare su Gozzi anche dopo la morte del suo fondatore, nel marzo del 1985 viene infatti allestito da Bepi Morassi *Il Corvo*, fiaba su cui Poli non aveva mai lavorato, per la quale «si è sperimentata la realizzazione di maschere in lattice; partendo dal calco del gesso, preso dal volto di ciascun interprete, ogni maschera è stata dipinta secondo il relativo personaggio, ottenendo una maggiore espressività sia pure nella necessaria caratterizzazione»³⁷². Solitamente le maschere utilizzate per gli spettacoli erano in cartapesta «realizzate con tecniche tradizionali con stampi originali fatti nel laboratorio dell'Avogaria, con il noto metodo del positivo modellato in creta e negativo in gesso il quale funge da base nella formazione della maschera»³⁷³. Scriveva Morassi riguardo il suo allestimento «Qui l'abilissimo meccanismo drammaturgico (...) offre la possibilità di sperimentare una messa in scena che ad esso, come "macchina teatrale", affianca una "macchina scenica" in continua evoluzione e mutazione, di cui l'apparato scenografico costituisce l'irrinunciabile base fisica e simbolica. È su questa base che agiscono e ritagliano il loro spazio vitale i personaggi, siano essi umani oppure bestie, meravigliose

³⁷¹ Ivi p. 65.

³⁷² *Il Teatro a l'Avogaria 1969/89*.

³⁷³ *Ibidem*

creature queste che, emblematicamente, si confrontano ai primi nella loro più evidente irrealtà»³⁷⁴.

Conclusion

Si è visto come, nel corso della sua carriera, Poli abbia voluto approfondire testi passati, anche poco proposti e come la sua ricerca si sia proiettata spesso verso una rivisitazione del passato. Questa sua scelta di rivisitazione «non nasceva tanto dalla sollecitazione d'ordine storico, quanto piuttosto da un'esigenza intima, spirituale»³⁷⁵. In sostanza quella di Poli era «una ricerca di prototipi, cioè delle immagini corrispettive tra il mondo di ieri e quello attuale»³⁷⁶. Vi era in lui una visione profondamente drammatica della civiltà contemporanea, di conseguenza desiderava porre il pubblico «dinnanzi le immagini di un passato che gli appariva come il riflesso speculare della condizione umana del nostro tempo, di questa umanità alienata e dilacerata della quale siamo tutti in varia misura partecipi»³⁷⁷. Se assistere ad suo spettacolo voleva dire misurarsi con un passato che, in qualche modo, faceva intravedere delle caratteristiche simili al mondo circostante lo spettatore, allora il successo che ebbero i suoi spettacoli, è chiaro. Quale modo migliore, se non quello di avvicinare palcoscenico e platea con l'evidenza di una condizione umana, mutevole sì, ma allo stesso tempo, sempre uguale a se stessa? A questo si può certamente aggiungere la fisica condizione in cui, specialmente a l'Avogaria, attori e pubblico si trovavano uno di fronte all'altro. A tal proposito

³⁷⁴ B. Morassi, *Il Teatro a l'Avogaria 1969/89*.

³⁷⁵ N. Mangini, *Il teatro a l'Avogaria 1969/89*.

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ *Ibidem*

sono significative le parole di Pietragnoli, che attribuiscono il successo degli spettacoli di Poli, anche all'estero, proprio al ben riuscito connubio tra pubblico e attori³⁷⁸. Se è pur vero che uno spettatore italiano, amante del teatro, sia in grado di apprezzare uno spettacolo in lingua originale, pur magari non avendo una conoscenza grammaticale e lessicale della lingua, d'altro canto è esatto dire che il linguaggio di diversi spettacoli allestiti da l'Avogaria, dal veneziano di Goldoni all'italiano cinquecentesco, il vasto repertorio dialettale delle maschere, comporta spesso uno sforzo di comprensione anche allo spettatore italiano. Il motivo del successo del teatro veneziano di Corte Zappa, non va allora ricercato nel superamento dei limiti linguistici³⁷⁹. Piuttosto, presumibilmente «Non è l' "aver capito" il testo, ma l' "aver apprezzato" lo spettacolo a decretare (...) il plauso del pubblico estero»³⁸⁰. Un pubblico che insieme non è un semplice gruppo di spettatori, ma è visto come «un unico e variegato interlocutore, quasi deuteragonista»³⁸¹. Questo ruolo da secondo attore che riveste il pubblico, questa sintonia tra l'uno e l'altra parte è fin dall'inizio facilitata dalla genuinità scenica: niente sipario, quinte, né fondali. La scena così concepita, oltre a facilitare il rapporto tra attori e pubblico, consentiva alla compagnia di adattarsi a qualunque palcoscenico³⁸².

³⁷⁸ L. Pietragnoli, *Il teatro a l'Avogaria 1969/89*.

³⁷⁹ *Ibidem*

³⁸⁰ *Ibidem*

³⁸¹ *Ibidem*

³⁸² *Ibidem*

Bibliografia

Alberti C., *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Marsilio Editori, Venezia, 1991.

Associazione Teatro a l'Avogaria, a cura di, *Il Teatro a l'Avogaria 1969/89*, Venezia, 1989.

Attisani A., a cura di, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1980, voce Commedia dell'Arte.

Attolini G., *Gordon Craig il teatro del XX secolo*, Laterza, Roma, 1996.

Balme C.B., Vescovo P., Vianello D., a cura di, *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.

Bazzoli G., *L'orditura e la truppa, Le fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Il Poligrafo Casa Editrice, Padova, 2012.

Bonino, G.D., a cura di, *Carlo Goldoni Il servitore di due padroni*, Einaudi, Torino, 2002

Bordin M., Scannapieco A., *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio Editori, Venezia, 2009.

Cambiaghi M., a cura di, *Studi gozziani*, Cooperativa Universitaria Editrice Milanese, Milano, 2006.

Croce B., *La letteratura italiana del Settecento Note critiche*, Laterza, Bari, 1949.

Distefano G., Pietragnoli L., a cura di, *Profili veneziani del Novecento*, Supernova edizioni, Venezia, 2004.

Filacanapa G., *Alla ricerca di un teatro perduto Giovanni Poli e la neo-Commedia dell'Arte*, Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, Corazzano, 2019.

Franco C., Scannapieco A., *La libreria "Toletta"/Il teatro di Ca' Foscari*, Il Poligrafo, Padova, 2006.

Gavrilovich D., a cura di, *La rivoluzione teatrale/Vsevolod Mejerchold*, Editori riuniti, Roma, 2001.

Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria, Edizioni del Teatro a l'Avogaria, Venezia, 1984.

Lessico universale italiano, Treccani, Roma, 1979.

Pandolfi V., *Regia e registi nel teatro moderno*, Universale Cappelli, Bologna, 1961.

Petronio G., a cura di, *Carlo Gozzi Opere Teatro e polemiche teatrali*, Rizzoli editore, Milano, 1962.

Poli G., a cura di, *Dieci anni di un teatro universitario cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del teatro universitario di Ca' Foscari*, Tipografia Emiliana Editrice, Venezia, 1959.

Poli G., *L'Augellin Belverde fiaba filosofica e riduzione in due tempi di Giovanni Poli*, Collana del Teatro Universitario "Ca' Foscari" di Venezia, Venezia, 1960.

Taviani F., Schino M., *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La casa Usher, Firenze, 2007.

Winter S., *Realtà illusoria e illusione vera le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2009.

Gli articoli da quotidiani e periodici sono citati dal *Fondo Giovanni Poli*, presso la Fondazione "Giorgio Cini".

Sitografia

https://www.teatroestoria.it/pdf/33/f_ruffini.pdf

<https://www.treccani.it/enciclopedia/edward-gordon-craig/>

<https://neripozza.it/autori/gianfranco-de-bosio>

<https://www.jstor.org/stable/26245930>

<https://www.jstor.org/stable/26142558>

<https://www.jstor.org/stable/41430145>

Indice

<i>Introduzione</i>	p. 1
<i>Capitolo primo</i>	p. 2
▪ Alla scoperta della Commedia dell'arte.....	p. 2
▪ Carlo Gozzi: un autore dibattuto	p. 12
<i>Capitolo secondo</i>	p. 34
▪ Giovanni Poli	p. 34
<i>Capitolo terzo</i>	p. 64
▪ Le Fiabe teatrali di Carlo Gozzi	p. 64
▪ Personaggi fiabeschi e Maschere	p. 67
▪ Le Fiabe teatrali allestite da Giovanni Poli	p. 69
<i>Conclusione</i>	p. 81
<i>Bibliografia</i>	p. 83
<i>Sitografia</i>	p. 85