



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia classico - medievale
Ciclo XXV°
Anno di discussione 2013

*Indagini filologiche e di repertorio sulle Fiabe di
Carlo Gozzi. Il caso della Donna serpente.*

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-FIL-LET/10
Tesi di Dottorato di Giulietta Bazoli - matricola 955730

Coordinatore del Dottorato

Prof. Tiziano Zanato

Tutore del Dottorando

Prof. Piermario Vescovo

NOTA INTRODUTTIVA

La tesi che qui si presenta per la discussione finale si costituisce come il risultato di un lavoro di ricerca sul teatro di Carlo Gozzi che mi vede oramai impegnata da alcuni anni, a partire dal 2006, data in cui il Fondo Gozzi - il cospicuo *corpus* manoscritto dei fratelli Carlo e Gasparo Gozzi ritrovato da Fabio Soldini - fu messo a disposizione degli studiosi presso la Biblioteca Nazionale Marciana, dopo l'acquisito da parte del Ministero dei beni culturali e il deposito presso la stessa. Ho iniziato, anzi, ad occuparmi di questa straordinaria messe di autografi come collaboratrice presso la Biennale Teatro, che nel biennio 2006-2007, dedicò interamente la propria attività ai centenari appaiati dei "due fratelli nemici" Gozzi e Goldoni (in ordine di celebrazione). Una collaborazione legata proprio alla mostra presso la Biblioteca Nazionale Marciana in cui furono per la prima volta presentati al pubblico alcuni pezzi particolarmente rilevanti del suddetto fondo.

Allora ho cominciato a perlustrare le carte del drammaturgo, in particolare quelle relative alle *Fiabe* e ho iniziato a dedicarmi alla ricostruzione di un quadro di più ampio respiro, occupandomi di questioni di storia dello spettacolo, nel corso di un precedente dottorato (senza borsa) in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Padova, ricerca dedicata soprattutto alla prima storia spettacolare delle fiabe e alle vicende della compagnia Sacchi, e in parte confluita, dopo ulteriore revisione, nella recente pubblicazione per la collana di Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia: *L'orditura e la truppa. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico* (Padova, Il Poligrafo, 2012), con particolare attenzione sul fronte del rapporto dell'autore con i primi destinatari dei suoi testi: gli attori della compagnia di Antonio Sacchi. Ho cominciato già in quel lavoro - di cui la presente tesi eredita e amplia nella prima parte alcuni capitoli allora di respiro più contenuto - a dedicarmi all'indagine del processo compositivo delle *fiabe* teatrali gozziane, provando ad individuare le fasi di ideazione e di scrittura vera e propria, testimoniate dai ricchi materiali del Fondo, cercando poi delle costanti applicabili anche alle altre opere. Di questo ho potuto parlare - presentando i primi risultati di quel lavoro - ad alcuni convegni dedicati al teatro di Gozzi, nei pressi del suddetto centenario (Parigi, Venezia, Santiago de Compostela).

Ho avuto, quindi, nel triennio successivo, la possibilità di proseguire lo studio grazie al dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia, e la tesi che qui si presenta unisce, dunque, a quel primo filone d'indagine, l'applicazione in direzione specificamente filologica, con un lavoro prevalentemente dedicato allo stabilire un testo critico, commentato, di una delle più rilevanti e significative di esse, *La donna serpente*, intrapresa anche nell'ambito dell'edizione nazionale delle opere, recentemente promossa dall'editore Marsilio di Venezia.

Prossimamente, oltre ai limiti temporali del dottorato e della tesi che appunto qui si presenta, conto di pubblicare altri due lavori dedicati rispettivamente

all'inventario della biblioteca di Carlo Gozzi e a repertori teatrali legati alla storia delle compagnie veneziane settecentesche, a partire ovviamente da quella Sacchi. Nel periodo in cui ho lavorato alla presente tesi ho cercato, infatti, di allargare il campo d'indagine ad altre città italiane che costituivano sedi rilevanti dell'attività spettacolare di dette compagnie. Torino ha riservato, da questo punto di vista, particolari sorprese nella riemersione documentaria: un repertorio delle rappresentazioni del teatro Carignano, dal 1750 al 1800 circa, consentirà ulteriori approfondimenti alla storia della fortuna spettacolare della drammaturgia di Gozzi (insieme a quelle di Goldoni e Chiari). Ma tutto questo si proietta in una continuità rispetto a questo lavoro, che mi auguro di poter proseguire.

Venezia, 28 gennaio 2013

Desidero ringraziare di cuore Piermario Vescovo che mi ha sempre seguita con estrema disponibilità, indicandomi nuove vie da percorrere negli studi e nuove prospettive con le quali guardare il mondo.

Inoltre i miei ringraziamenti vanno a tutti coloro, vicini e lontani, che in questi lunghi anni mi hanno aiutata nelle ricerche: Anna Scannapieco, Siro Ferrone, Marzia Pieri, Ricciarda Ricorda, Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio, Riccardo Drusi, Fabio Soldini, Carmelo Alberti e Javier Gutiérrez Carou.

Indice

Prima sezione

Nella fucina gozziana

1. I manoscritti del Fondo Gozzi p. 6
2. Dall'*occhio mentale* alla stesura in versi: riflessione terminologica e aspetti scenici p. 39
3. Per una nuova datazione delle *Fiabe* p. 74
4. Onomastica e fonti p. 85

Seconda sezione

Per un'edizione della *Donna serpente*

1. Introduzione p. 125
2. Nota al testo p. 171
3. Testo p. 220
4. Commento p. 270
5. Appendici p. 320
6. Nota sulla fortuna p. 347

Bibliografia p. 363

Sinossi della *Donna serpente*, del *Mostro turchino* e di *Zeim re de' geni*
p. 389

Prima sezione

Nella fucina gozziana

1. I manoscritti del Fondo Gozzi

Nel 2001 è stato ritrovato da Fabio Soldini un cospicuo *corpus* di manoscritti dei fratelli Carlo e Gasparo Gozzi acquistato poi dalla Biblioteca Nazionale Marciana e andato a costituire il Fondo Gozzi, appunto¹. Esso, oltre a conservare opere inedite, ha offerto la possibilità di confrontarsi, relativamente alle *Fiabe* teatrali², sia con stesure complete in versi, sia con “materiali preparatori”, ovvero versioni parziali e/o intere in prosa, abbozzi di scene e appunti, che, insieme ai manoscritti autografi approntati per la *princeps* Colombani³ acquistati negli anni Trenta dalla stessa biblioteca veneziana, consentono di tracciare il *modus operandi* dell'autore, stabilendo delle “fasi” – tra ideazione ed elaborazione finale del testo – più o meno fisse di lavoro attraverso cui egli giungeva al prodotto divulgato poi dalla stampa.

Pur non essendo sempre testimoniate per ciascuna composizione fiabesca, schematicamente e al fine di visualizzare con immediatezza le costanti presenti in tutti i materiali preparatori delle *Fiabe*, abbiamo individuato quattro fasi:

1. fase α : è il momento del concepimento dell'idea di una fiaba o di un suo episodio; si traduce in un brevissimo “schizzo” dell'asse principale della vicenda e

¹ Per la storia e il regesto del Fondo Gozzi si veda *Carlo Gozzi, 1720-1806, Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, a cura di FABIO SOLDINI, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 luglio – 10 settembre 2006), Venezia, Marsilio, 2006. In questa sede ci limitiamo a segnalare che nel Fondo ogni fiaba è contenuta in un faldone nel quale l'ordinatore ha inserito tutte le carte ad essa relativa. Nel faldone che reca la segnatura 10.14 “Frammenti Teatro”, tuttavia, abbiamo rinvenuto qualche carta appartenente alle *Fiabe*. In particolare, il foglio 35r contiene la prima scena del quinto atto del *Mostro turchino* mentre nelle carte 36r-37v troviamo due scene in prosa del terzo atto della *Donna serpente*. La numerazione progressiva delle pagine e i titoli sulle camicie sono stati compilati dall'ordinatore, Gasparo Gozzi (1856-1935). In concomitanza della carte sciolte, essa spesso non corrisponde né alla successione logica delle vicende fiabesche né a quella cronologica con cui sono state scritte; tuttavia si farà sempre riferimento a tale numerazione, anche qualora l'errore sia evidente, per poter identificare immediatamente nel Fondo la carta citata.

² Nel Fondo che, vista l'ingente mole, non è ancora stato esplorato interamente con cura e dovizia e può dunque riservare inattesi ritrovamenti, non sono contenute né le ossature né le stesure in versi dell'*Amore delle tre melarance* e del *Corvo*. Della prima fiaba è conservato solo un foglio recante una breve parte in versi che coincide con quella andata a stampa (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti Teatro*, c. 96r: «[FARFARELLO] Olà, chi qua mi chiama dal centro orrido, ed atro? / Sei tu mago da vero, o mago da teatro? Etc.»), della seconda invece sono state reperite solamente tre carte testimonianti la fine del terzo atto in versi (Fondo Gozzi, 4.1, *Il re cervo*, cc. 36r-37r).

³ La licenza di stampa e alcuni caratteri grafici che rimandano al lavoro tipografico attestano questa loro funzione. Cfr. PAOLO BOSISIO, *Gli autografi di «Re Cervo». Una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciani*, in IDEM, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-78.

si presenta come appunto, spesso preso proprio a partire dalle letture che Gozzi stava facendo e delle quali, infatti, a volte menziona il titolo.

2. Fase β : dopo lo spunto da cui scaturisce l'idea di comporre la fiaba, Gozzi ne stende l'intero brogliaccio. Questa fase viene trasposta sulla carta scrivendo, in forma narrativa, la trama della vicenda.

3. Fase γ : a questo momento corrisponde l'ossatura, consistente nella stesura in prosa della *fabula*, divisa in atti e in scene, ma ancora priva di battute vere e proprie. Per alcune fiabe esistono almeno due ossature, di cui una più prossima, per contenuto e per onomastica, alla versione finale edita che è caratterizzata dalla concisa stesura delle scene già trattate nell'ossatura precedente e dalla presenza di nuove scene.

4. Fase δ : corrisponde alla verseggiatura, della quale, per alcune fiabe, si registrano due stesure.

I "vecchi" manoscritti usati per la *princeps* Colombani⁴ documentano un ulteriore processo di revisione intermedia, soprattutto linguistico, collocabile cronologicamente tra la quarta fase dei materiali del Fondo e l'edizione definitiva del testo. Tre di questi manoscritti (*Zobeide*, *I pitocchi fortunati* e *Zeim re de' geni*) recano anche, singolarmente, la licenza di rappresentazione e per questo si può supporre che siano i copioni o, comunque, i testi "preventivi"⁵ più prossimi alla messinscena. A questi tre, si aggiunge il manoscritto del *Re cervo*, rilegato come documento a sé stante, non compreso nel gruppo dei manoscritti utilizzato per la Colombani⁶.

Nella *Più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata ad un poeta teatrale de' nostri giorni*, Gozzi enuclea il proprio metodo di lavoro esplicitando, appunto, le fasi del suo operato:

io non mi sono mai posto allo scrittoio per scrivere una Favola da esporre in su le scene, se non la vidi prima in tutta la sua estensione coll'occhio mentale; né prima di porre in assetto una diligente *ossatura* di viluppo atto ad interessare, e facile da svilupparsi; di proporzionata divisione di atti conciliabili colle decorazioni, di apparecchio di circostanze, di scene attese da' spettatori, di avvertenze, di condotta, e con quell'ordine, di cui i miei

⁴ Sull'edizione Colombani si leggano i due interventi di JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «La Bibliofilia», CVII/1, 2005, pp. 43-68 e *Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni*, in «La Bibliofilia», CVII/2, 2005, pp. 171-173.

⁵ Per la definizione di testo "preventivo" e "consuntivo" si rinvia a SIRO FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 3, 1988, pp. 37-44.

⁶ Si tratta del manoscritto contenente la redazione completa della *Rappresentazione del re cervo fiaba di non più veduti accidenti* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Mss. Italiani classe IX, n. 685, collocazione 12075).

generi che per lo più hanno un aspetto d'una novità capricciosa, sono suscettibili, non mi sono giammai recato a dialogarla⁷.

Precedente il momento in cui l'autore vede con l'*occhio mentale* tutta la fiaba – momento a cui noi riteniamo corrisponda sulla carta la scrittura del brogliaccio, ovvero dell'intera trama dell'opera esposta in maniera narrativa (fase β) - si situa l'invenzione gozziana (fase α) che prende la forma di un appunto più o meno lungo ricavato da spunti provenienti principalmente, ma non solo, dalla novellistica orientale mediata dalla cultura francese (*Cabinet des Fées*) e da quella italiana del Seicento (in particolare *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile e *La posilecheata* di Pompeo Sarnelli). L'idea materializzata sul foglio è molto interessante perché ci permette di individuare la fonte primaria da cui Gozzi ha attinto: è l'autore che spesso rimanda al modello utilizzato, citando addirittura il titolo della novella ispiratrice e il numero della pagina del testo consultato. A tale fase corrisponde dunque il momento dell'ispirazione, o meglio il momento in cui il drammaturgo, leggendo altri testi, è colpito da un'immagine o da una "circostanza" – termine utilizzato per un episodio del *Mostro turchino* - che traspone su carta, decidendo poi se e in quale modo rielaborarla. Alcune idee rimangono inutilizzate: per esempio, nel materiale manoscritto inerente all'*Augellino belverde* sono state ritrovate tracce fiabesche mai realizzate in modo compiuto (fase α), mentre altre, invece, sono state accolte e sviluppate nella fase successiva, in cui l'autore si figura l'intera trama (fase β).

Per delineare la fase primaria di ispirazione e tentare di individuare la categoria o il genere di "circostanze" che potevano far balenare in Gozzi l'idea di una vicenda fiabesca è prezioso il materiale contenuto nel fascicolo dell'*Augellino belverde*, che Alberto Beniscelli ha iniziato a dipanare⁸. Questo faldone offre, oltre all'ossatura, alcuni fogli contenenti materiale eterogeneo da cui sembra trapelare l'intenzione gozziana di costruire una terza "puntata" dopo l'*Amore delle tre*

⁷ CARLO GOZZI, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata ad un poeta teatrale de' nostri giorni. Giuntivi nel fine alcuni frammenti tratti dalle stampe pubblicate da parecchi Autori, e de' commenti dallo stesso Gozzi fatti sopra i frammenti medesimi*, in IDEM, *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, Venezia, Zanardi, 1802, t. XIV, p. 25. Il corsivo è nostro. Sull'importanza di questo scritto si legga PIERMARIO VESCOVO, «La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...». *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, a cura di BODO GUTHMÜLLER e WOLFGANG OSTHOFF, Atti del convegno internazionale (Centro tedesco di studi veneziani, Venezia, 11-12 ottobre 1995), Roma, Bulzoni, 1997, pp. 119-142.

⁸ ALBERTO BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe, tra vecchie e nuove carte*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del convegno di studi (Università Paris-Sorbonne, 23-25 novembre 2006), a cura di ANDREA FABIANO, «Problemi di critica goldoniana», numero speciale, XIII, 2007, pp. 75-91.

melarance e *L'augellino belverde*. Tali appunti recano alcuni nomi dei protagonisti delle due *pièces* appartenenti a questa dilogia, senza però costituirsi mai in un brogliaccio di forma compiuta. In queste carte compaiono frequenti riferimenti espliciti alle letture compiute, soprattutto alle novelle:

Un antico pellegrino per gratitudine attenda al passo un suo benefattore, o una sua benefattrice, d'un giorno. L'ammaestra nell'impresa ch'è per fare, poi narra ch'egli da dieci anni doveva esser morto, che pregò la morte di lasciare il suo spirito nel corpo il quale dovrebbe essere da dieci anni in polvere divorato da vermi, per potere ammaestrarlo, che quello era il punto che lasciava disciolto in polvere il suo corpo etc. Si specchi etc. Suo discorso morale etc. Si discioglie e lascia un mucchio d'ossa coll'ignudo teschio avvolto nella polvere, sparisce. La donna piange e da sepoltura alle ossa etc. Questo potrebbe essere Calmon statua ritornato uomo.

Brighella potrebbe essere un peti metre galante a buona fortuna. Fa il dotto il franco il filosofo attomista. Nel fine de' suoi discorsi termina con un raglio d'asino vizio rimastogli dall'esser stato cambiato in asino nell'Augello belverde. Abbia in scarsella forbici pettini e ferri per introdursi come diletta d'acconciature con le signore, per la sua povertà.

Vedi fiaba delli tre re animali a carte 425 dello Cunto. L'orco potrebbe essere nella torre in mezzo del lago a Barbarina. Nota innalzamento del lago e burrasca per diroccare la torre, con altro.

In quella torre, in una stanza vi potrebbe essere il pellegrino Calmone assistente con la trasformazione del cadavere.

Al passare nella torre del lago vi potrebbero essere le due sirene che addormentano col canto.

Nota la carrozza nel fine della fiaba delli tre re animali con leoni. Può star ferma può essere magica e che faccia giungere gl'oggetti, far girare un Sole e una Luna far guardare gl'oriuoli, far giungere le città e le persone etc.

Nel Nano giallo la vecchia Fata amante del Principe che ama una Principessa. La fata si fa giovane e bella ma il segno.

Notisi nella Serpentina verde una principessa orrida per fatagione, ma per ciò saggia e filosofa. Per non essere stata perseguitata e adulata dagli'uomini si ritira in un castello di solitudine.

Si noti nella Tirannia delle Fate l'amante di Cleonice che per liberare il popolo dal flagello d'un dragone protetto dalle Fate combatte col dragone, l'uccide. Le Fate si vendicano facendo in sul fatto cambiare l'uccisore in presenza di Cleonice nella figura del medesimo dragone morto.

Re Serrandippo Prologo Cigolotti storico di piazza. Fa narrazione di maraviglia di quella corte e del Filosofo capitato che fece tre gran doni al Re poi si morì. Prima maraviglia lo fece con un anello che le diede divenir giovine vedi Fiaba pietra dello Gallo⁹. Gli diede una statua la quale ad ognuno che gli narra una bugia ride sgangheratamente. Gli diede di potere con alcune diaboliche parole morire e passare in qualunque corpo e poi con le stesse parole ripristinarsi. Tal secreto è comunicato solo al suo fedele ministro. Essere oggi il Re per prendere moglie per successione al regno attendere diverse donzelle nella camera della statua. Ma che o Cielo etc. Il Mago morendo lasciò predetto che gran cose in quella corte dovevano succedere a di etc. dell'anno 1761 Popolo staremo a vedere etc. parte Cominci la Commedia dal Re in trono in camera della statua col ministro ad una ad una donzelle di parecchi caratteri la statua ride all'ultima non ride.

[Storia del Giovane Re e del re de' Geni nelle Arabe. Cominciarla dal Re giovine che dorme. Apparisce il vecchio che gli addita il tesoro pago della sua obbedienza anteriore.

⁹ La fiaba *La pietra del gallo* è contenuta in *Lo cunto de li cunti*, (GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di MICHELE RAK, Milano, Garzanti, 1998, pp. 664-675).

Accenna gli antefatti sparisce il Re si desta allegro. Arriva la regina madre loro scena per andare a scoprire il tesoro. Magnifico sia il vecchio schiavo ricco]¹⁰.

La fase β , da noi identificata con l'*occhio mentale* attraverso cui Gozzi si figura l'intera vicenda, corrisponde, su carta, alla stesura del brogliaccio, cioè alla trama sommaria riguardante i personaggi principali (senza dunque alcun riferimento alle maschere della commedia all'improvviso, che l'autore impianta in un momento successivo), come si evince dall'abbozzo inedito della *Pulce* contenuto nel Fondo, di cui proponiamo uno stralcio:

Il Re Tartaglia di Monterotondo morsicato da una pulce, la prese, volle schiacciarla coll'unge. Era tanto grossa e ben fatta. Il re se ne invaghì l'allevò col proprio sangue, crebbe di giorno in giorno a segno che giunse alla grandezza d'un caprone. Il Re Tartaglia capriccioso la fece scannare e scorticare. Fatta seccare la pelle, mise un editto che chiunque indovinasse di qual animale fosse quella pelle avrebbe sua figliuola in consorte. Esposta la pelle pubblicamente, vennero da ogni parte del mondo persone per conoscere quella pelle. Chi diceva ch'era di Gattomammone, chi di lupocerviere, chi di cocodrillo etc. nessuno indovinava. Giunse alla fine un orco orridissimo e spaventoso, il quale avrebbe fatta paura all'uomo più audace del mondo, volse rivolse annusò e rifiutò la pelle. Finalmente gridò esser quella la pelle dell'Arcifanfano delle pulci. Il Re vedendo che l'orco aveva indovinato per mantenere la regia parola chiamò la Figliuola bellissima, e le disse che aveva dispiacere, ma che la parola d'un monarca non doveva alterarsi, e però che se ne andasse coll'orco suo sposo. La Figliuola impallidita lagnossi amaramente rimproverò il Padre¹¹.

Dopo la scrittura del brogliaccio, l'autore si dedica all'ossatura (fase γ) cioè all'imbastitura della *fabula* pensata e stesa per il teatro; ma, come verificheremo, questo lemma sottende strati più complessi e, spesso, non viene impiegato in modo univoco dallo stesso Gozzi. La versificazione (fase δ) costituisce l'ultimo stadio del processo compositivo che il Fondo attesta per alcune *Fiabe*.

Per illustrare la complessa fucina gozziana, abbiamo scelto di documentare in modo dettagliato l'*iter* compositivo di due fiabe delle quali il Fondo conserva fasi diverse per ciascuna, oltre alla proposta dell'edizione commentata della *Donna serpente*, che occupa la seconda sezione di questo lavoro.

¹⁰ Tutte le precedenti citazioni provengono dal Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, cc. 34v-36r. Nella trascrizione dei documenti, presentati in questa parte del lavoro solo come materiali di studio, si è proceduto seguendo gli adattamenti d'uso (trasformazione della *j* semivocalica o finale in *i*, regolarizzazione degli accenti sui monosillabi, scioglimento delle abbreviazioni e dei nomi dei personaggi). Si sono espunti gli apostrofi dopo l'articolo indeterminativo maschile singolare, mentre è stata rispettata la punteggiatura. Inoltre, si è conservata l'oscillazione della grafia, in particolare per le scempie e per le doppie e si è mantenuto l'uso frequente e irregolare delle maiuscole. Si è scelto di indicare tra parentesi quadre [] i materiali significativi cassati dall'autore e tra parentesi uncinate <non leg.> le lacune non integrabili dovute a illeggibilità del manoscritto.

¹¹ Ivi, c. 33r. L'abbozzo della *Pulce*, a cura di PIERMARIO VESCOVO, è stato pubblicato su «Il Sole 24 ore» del 22 luglio 2006.

Nel faldone relativo al *Mostro turchino* conservato nel Fondo si trovano un fascicolo¹² contenente una stesura autografa di quasi¹³ tutta la fiaba verseggiata e divisa in atti e scene assai simile a quella contenuta nel manoscritto marciano approntato per l'edizione Colombani¹⁴ e tre fogli autografi sciolti recanti abbozzi dell'originaria ossatura della fiaba¹⁵.

Probabilmente questa versione manoscritta è stata composta a ridosso di quella per la *princeps*: infatti non sono presenti alcune diciture tipiche degli scenari della commedia all'improvviso - per esempio «via» e «il fine dell'atto» - e le didascalie non sono sottolineate, prassi invece riscontrata nel manoscritto relativo alla *Donna serpente* (e, in precedenza, da Bosisio nel *Re cervo*) e ciò potrebbe fare ipotizzare che costituisca una sorta di “brutta copia”. A testimonianza di ciò si può addurre, in maniera esemplificativa, la diversa risoluzione di un passo. Nel manoscritto per la Colombani e, appunto, nell'edizione, la prima battuta di Truffaldino, scritta in prosa, termina con «canterà la strofa seguente di canzon nota e popolare»¹⁶ a cui seguono le stanze di tale motivetto; nella versione del Fondo non si riscontra questa prescrizione e viene immediatamente proposta la canzone, senza alcuna indicazione.

A livello formale la stesura inedita è molto simile a quella manoscritta approntata per la Colombani: le parti dei personaggi seri sono interamente verseggiate, mentre quelle delle maschere sono per lo più in prosa; essa, tuttavia, lascia due scene ad arbitrio dei comici, che risultano stese nell'edizione a stampa. Infatti nella versione contenuta nel Fondo a conclusione della seconda scena del primo atto si legge:

In questa scena Truffaldino potrà bere il licore anche prima che parta Smeraldina. In dimenticanza tuttidue, potranno credersi l'una meretrice, l'altro assassino in quel bosco, o altro, far baruffa, ingiuriarsi e corrersi dietro partendo. La scena resta ad arbitrio¹⁷.

Tale suggerimento, o meglio il suo possibile sviluppo, non è accolto nell'edizione in cui Truffaldino beve il liquore magico solamente dopo la dipartita

¹² Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*.

¹³ Mancano infatti – probabilmente a causa della perdita di alcune carte - l'intero secondo atto, la penultima e l'ultima scena del terzo atto.

¹⁴ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Mss Italiani classe IX, n. 681, collocazione 12071.

¹⁵ Si tratta delle carte 20r-v, 22r-v e 23r-v.

¹⁶ CARLO GOZZI, *Il mostro turchino*, in *Opere edite ed inedite*, cit., t. III, p. 203, I.2.

¹⁷ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino* c. 2v.

di Smeraldina, non innestando ulteriori *sketch* tipici della commedia all'improvviso¹⁸.

In questa stessa scena alle maschere è affidata un'altra azione ad arbitrio:

Scherzi di Truffaldino e Smeraldina su questo velo incantato, sulla sua dilatazione universale, sulle spalle delle donne. Truffaldino crede che quasi tutti i veli che si vendono alle botteghe abbiano queste virtù [Truffaldino crede che il Cosmopolita abbia venduto un'infinità di questi veli etc.]¹⁹.

Tale indicazione nella Colombani è così risolta:

TRUFFFALDINO Se abbia avuto lei quel velo sulle spalle qualche volta, ec.
SMERALDINA Non mai; ma che sarebbe stata costante anche se lo avesse avuto.
TRUFFFALDINO Suoi scherzi su questo velo incantato; che crede oggidì tutti i veli, che si vendono alle botteghe alle donne, incantati come quello di Bizeghel²⁰.

In questo modo viene espunto qualunque riferimento alla realtà veneziana dell'epoca: il Cosmopolita, infatti risulta nominato anche da Goldoni negli *Innamorati*²¹ e sembra dedursi essere un ciarlatano settecentesco conosciuto nella città di Venezia.

Anche a livello contenutistico la stesura del Fondo non presenta varianti sostanziali rispetto alla vicenda edita; tuttavia le cassature ivi presenti sono interessanti perché dimostrano la tipologia della revisione gozziana operata sulla trama che mira al conseguimento di un grado patetico maggiore rispetto alla prima stesura.

Il drammaturgo cancella l'ammonimento esplicito rivolto dal mostro a Dardanè sulla necessità che ella si innamori di lui - e tutti i riferimenti relativi - pena la morte dello sposo, e riscrive l'avvertimento in maniera più sibillina, assegnando al principe, trasformato in mostro, il tentativo di convincere la donna ad amarlo.

MOSTRO Figlia ti ferma. DARDANÈ Che più dir vorrai?	ZELOU Figlia, ti ferma. DARDANÈ Che più dir vorrai?
--	--

¹⁸ Cfr. C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 203, I.2.

¹⁹ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino* c. 2r.

²⁰ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 205, I.2.

²¹ CARLO GOLDONI, *Gl'innamorati*, a cura di SIRO FERRONE, Venezia, Marsilio, 2002, p. 113, II.14: «FABRIZIO Aspettate, che vi voglio guarir del tutto. Vado a prender un meraviglioso, stupendo arcano del famosissimo, magnificentissimo Cosmopolita». La nota, a p. 151, riporta: «dall'Ortolani in poi tutti i commentatori parlano di un famosissimo ciarlatano settecentesco, senza però fornire ulteriori spiegazioni».

<p>MOSTRO Di tua condizion poco ti dissi. DARDANÈ Che mai ti resta a dir? MOSTRO Contempla, figlia, / quest'orridezza mia, guardami attenta. DARDANÈ Sì, ben ti guardo, ed a fatica io miro / [l'orrenda effigie] , e il mostruoso corpo. / Non m'obbligar più a lungo a rimirati. MOSTRO Misera dimmi, il tuo Taer ti preme. DARDANÈ Ah! Non mel chieder più. Quanto me stessa / mi preme il mio Taer. MOSTRO Sappi, io compiango / la tua condizion. [Tu il tuo caro amante / non averai mai più se pria quel core non s'ammollisce / e se nol prende affetto, tenero amor per quest'orrida effigie.] DARDANÈ [Ah Dio! Che <non leg.> innamorarmi io deggio / dell'orridezza tua.] Non resisto il tuo / sguardo. MOSTRO [Dardanè ascolta. Giuro per quanto / ho di più sacro al Cielo, per la stigia Palude, / pel Barbaro infernal che se il / tuo core di me non si innamora / della mia presenza perduto / è il tuo Taer²². DARDANÈ Ah come mai mover potrassi il / cor per tal oggetto / Taer Taer tu sei dunque perduto / piange/. MOSTRO prendendo la mano Figlia, non tel dissi io / che dura e acerba è la tua condizion? / Non sbigottirti gratitudine spesso in sen di donna, di donna giusta, il cor commuove / e accende. / Per un oggetto d'orridezza carco. Non disperar / in tutto.] In Nanquin passa / t'esponi alla miseria a cui ti deggio / inviar obbedendo al tuo destino. / I miei precetti non scordarti. [Impresa / impossibile è certo il strano amore / ma senza questo è il tuo Taer perduto / né dispensarti dell'amore io posso] DARDANÈ Non sbigottirti Dardanè. M'affollano / le idee confuse [incontransi i perigli] / Tutto si soffra. Si converta il core. / Guarda il mostro / oh Dio Taer, Taer soffrirò tutto / ma che a tanta orridezza il cor si mova / questo non sia giammai. Taer ti perdo / ma con la morte mia sarai perduto / via²³.</p>	<p>ZELOU Tu in questo bosco per tua cruda stella / fra poco tornerai. DARDANÈ E che per questo? ZELOU Di tua condizion poco ti dissi. DARDANÈ Che mai ti resta a dir? ZELOU Contempla, figlia, / quest'orridezza mia, guardami attenta. DARDANÈ Sì, ben ti guardo, ed a fatica io miro / l'atroce effigie, e il mostruoso corpo. / Non m'obbligar più a lungo a rimirati. ZELOU Misera! Dimmi, il tuo Taer ti preme? Dardanè: Ah! Non mel chieder più. Quanto me stessa / mi preme il mio Taer. ZELOU Sappi, io compiango / la tua condizion. Contempla, figlia, / quest'orridezza mia, non spaventarti. DARDANÈ Oh Dio, mi sciogli, non voler, ch'io miri / tanta orridezza. Qual strana richiesta? / non resiste il mio sguardo ZELOU Ah miserabile! / Di più non dico. Parti; in Nanquin passa, / t'esponi alla miseria, a cui ti deggio / inviar, obbedendo al tuo destino. / I miei precetti non scordarti. Ah, figlia, / impossibile è certo quest'impresa, / ch'io ti deggio tacer. Taer tu perdi, / né dispensarti dall'impresa io posso. DARDANÈ Non sbigottiti, Dardanè. M'affollano / le idee confuse e questo Mostro iniquo... / scaglierammi nel pelago crudele / degl'inauditi arcani di miseria. / Tutto si soffra, e almen lo sposo mio / sappia, ch'io tutto feci, e se la morte / mi troncherà le vie di possederlo, / morte m'è necessaria; altro non voglio²⁴.</p>
--	--

La revisione gozziana sortisce l'effetto di far innamorare la protagonista del mostro in maniera più spontanea: Dardanè, seppure in ultimo, è sì spinta a confessare il proprio amore a Zelou/Taer perché intravede la possibilità che sia lo sposo, però non ne ha la sicurezza; al contrario, nella versione del Fondo il mostro addirittura compie un giuramento sulla veridicità delle sue parole, secondo cui la donna non rivedrà il marito se prima non si innamorerà di lui. Quest'ultima idea si riscontra già nei primitivi appunti costituiti dalle carte sciolte che corredano il fascicolo; infatti in esse si legge:

²² La stessa battuta sarà poi affidata al mostro/Taer nella conclusione della vicenda: prima che il re entri nella prigione per uccidere Dardanè, esso le giura che se si svelerà o se non si innamorerà di lui il suo sposo morirà: «DARDANÈ Giurami ancor, che, se a fanfur mi scopro, / perduto è il mio Taer. Giurami ancora, / che, s'io non t'amo, al tramontar del sole / l'amato mio taer la vita perde. TAER per quanto è di più sacro in ciel rinchiuso / per la stigia palude, in sulla fronte, / sopr'al mio capo, Dardanè, tel giuro», in C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 291, V.4.

²³ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, cc. 4r-4v.

²⁴ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., pp. 211-212, I.4.

Spaventi della principessa. Umanità del mostro. S'introduca la commiserata. Che vedrà il principe ma non lo conoscerà che dovrà patire gran tribolazioni, che in ogni caso chieda soccorso a lui, ma che sino che non si innamora di lui non vederà il suo Principe [...] se dirà nulla, se non soffrirà, se non s'innamorerà di lui, non averà più il Principe e perirà. Principessa: Se ubbidendo verrà a fine de' suoi affanni. Mostro: suo giuramento. Principessa: come mai potrà innamorarsi di lui. Mostro: che s'ingegni, che forse sarà per gratitudine²⁵.

Il tema della gratitudine come sentimento nobile che può condurre ad amare è presente fin dal primo abbozzo della fiaba e il ritocco di Gozzi sulla trama tende, appunto, ad evidenziare la spontaneità con cui si manifesta in Dardanè.

Nella stesura del Fondo è il mostro a consegnare all'eroina la spada magica e a proporsi come consigliere per il futuro prossimo («MOSTRO tu t'esponi a perigli incomprendibili. / Bisogno avrai di questa spada. Prendi. Meco / consiglia ogni tuo casso sempre avrai / buon consigliere» e, in seguito, «DARDANÈ Io questa spada da te ricevo, e il suo / consiglio e i Numi assisteranno un'infelice amante»²⁶), soluzione poi cassata dal drammaturgo che preferisce farla compiere a Taer /mostro, aumentando, in questo modo, il pathos della scena del primo incontro tra i due sposi. Infatti, Dardanè si reca alla grotta per uccidere Zelou, il quale si offre spontaneamente come vittima alla giovane, esortandola poi a non ucciderlo con la stessa spada di cui le fa dono²⁷.

In generale, la versione del *Mostro turchino* del Fondo - concepita nella sua primigenia stesura, antecedente alle cassature presenti - mostra una maggiore aderenza alle novelle orientali di riferimento. Alcuni dettagli depennati rinviano puntualmente al modello: per esempio, il drammaturgo scrive in prima battuta che il velo magico, menzionato da Smeraldina, era stato posto dal mago Bizeghel sul capo di Dardanè; poi corregge modificando la posizione dell'indumento, non più appoggiato sulla testa, ma sulle spalle. Il particolare cassato è però significativo perché rinvia alla novella *Histoire de Boulaman-Sang-Hier, prince d'Achem* contenuta nelle *Mille et Un Quart d'Heure: Contes Tartares* di Thomas Simon Gueullette, in cui l'ebreo Isacco Mier, invaghito di Sirma, non essendo corrisposto, ricorre al velo magico in grado di fare innamorare della persona che gli è innanzi

²⁵ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, c. 20r.

²⁶ Le citazioni provengono, rispettivamente da Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, c. 4r e c. 4v.

²⁷ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 253, III.6: «TAER Non sbigottirti, / figlia, ne' gravi tuoi perigli; forse / utile ti sarò col mio consiglio. Gratitudine spesso in sen di donna, / di donna giusta, il cor commuove, e accende / per un oggetto d'orridezza carco».

chiunque lo indossi in capo²⁸. Peraltro, nella fiaba citata fa capolino anche il nome Sarchè, che Gozzi intendeva adoperare per la fiaba.

Nella versione del Fondo l'elenco dei personaggi è sostituito dalla semplice dicitura «attori», che sopravvive anche in quella manoscritta per l'edizione. Rispetto all'analogo lista proposta nella Colombani e in quella manoscritta preparatoria, non compaiono le «schiave che non parlano» e il carnefice, personaggi muti evidentemente aggiunti in un momento successivo alla messinscena.

Nella stesura del Fondo la revisione dell'onomastica, che Gozzi è solito compiere, investe anche il protagonista: Taer, infatti, è il nome scelto dal drammaturgo per sostituire quello di Roumi, qui cassato e sostituito dalla nuova soluzione e che sparisce definitivamente nella versione manoscritta per la *princeps*. Come si evidenzierà per *Zeim re de' geni*, l'autore scriveva contemporaneamente - o comunque a distanza ravvicinata di tempo - le ossature delle fiabe che verseggiava in seconda battuta, adottando nomi diversi da quelli originariamente pensati, nomi che nel frattempo Gozzi poteva aver utilizzato nella messinscena di qualche altra *pièce* fiabesca.

Nella stesura del Fondo un dettaglio denso di significati assente in quella preparatoria consiste nella presenza di due nomi poi cassati: Sarchè, la figlia del re Fanfur e sorella del protagonista e Samiragib, principe di Bisnagar e pretendente di Sarchè. Se di questi due personaggi si parlerà più avanti, analizzando il materiale preparatorio per la stesura della fiaba, è tuttavia opportuno soffermarsi da subito su un particolare di tipo grafico. Nella lista dei personaggi i due nomi risultano inseriti equidistanti dagli altri e non aggiunti in interlinea: dunque, nel momento in cui Gozzi stende quest'elenco li immagina come personaggi che agiranno nella vicenda e solo in un secondo momento il drammaturgo decide di depennarli. Esistono però almeno altre due fasi di ripensamento intorno a tale eliminazione: dopo aver espunto i due personaggi, il drammaturgo ci ripensa e reintegra quello femminile che compare in interlinea nel citato elenco²⁹, forse, egli ritenendo così di aumentare

²⁸ THOMAS SIMON GUEULLETTE, *Mille et Un Quart d'heure: Contes Tartares*, Paris, chez les Libraires Associés, 1753, vol. I, p. 261: «Doubana me présenta un voile de couleur de roses: je le mis sur ma tête; mais à peine en fus – je convert, que je ressentis un feu inconnu qui me couroit de veine en veine: j'ignorois ce que je sento, une tendre langueur s'étoit emparée de tous mes sens, j'avois honte de m'arrêter aux réflexions qui occupoient alors mon esprit». La prima edizione del testo risale al 1715.

²⁹ L'elenco dei nomi cassati risulta il seguente:
Samiragib principe di Bisnagar amante

il pathos della vicenda – in questo modo non sarebbe stata Smeraldina a essere destinata all'idra ma la sorella dello stesso protagonista - e, infatti, nella stesura del Fondo si rintraccia un riferimento puntuale alla donna:

ZELOU Dentro a quell'urna per placare il volgo
di Sarchè la sua figlia e tua sorella
il re fece riporre e con gli altri nomi
anch'ella ogni giorno
corre periglio d'esser tratta a sorte³⁰.

Poi, Gozzi torna nuovamente sulle sue decisioni depennando questo riferimento e il nome Sarchè nell'elenco dei personaggi, scelta che mantiene nel manoscritto preparatorio, in cui infatti non è presente alcuna menzione della fanciulla.

Tale avvicendamento può essere spiegato ipotizzando che l'autore avesse in mente una *fabula* in cui ad agire fossero due coppie di personaggi: da una parte, dunque, le vicende di Taer e Dardanè, e dall'altra quelle di Sarchè e Samiragib, strettamente connesse tra loro. In un secondo momento Gozzi, forse resosi conto dell'intreccio troppo complicato e della possibile dispersione dell'attenzione da parte del pubblico, avrebbe desistito dall'impresa, focalizzando la sua storia solo su una coppia di coniugi.

Quest'ipotesi è suffragata da un'altra cassatura rintracciabile nella scena finale della fiaba in cui Zelou, che trae una sorta di morale della vicenda, si esprime con le seguenti parole:

ZELOU Le pari vostre coniugate coppie
vinceron Mostri, infernali ombre ed idre
e tornarono sempre felici al fine³¹.

Nel discorso del mostro il riferimento è a due coppie che affrontano entrambe situazioni pericolose e, inoltre, sono definite pari, cioè di uguale valore sia morale che sociale (secondo la concezione conservatrice di Gozzi) e dunque non possono che essere quelle formate sia dal figlio sia dalla figlia del re Fanfur.

Evidentemente l'idea di intrecciare più vicende persiste nella volontà gozziana se due delle tre fiabe scritte dopo *Il mostro turchino* sono connotate da

Sarchè sorella di Taer condannata all'idra (aggiunto in interlinea)

Sarchè sorella di Roumi destinata pasto all'idra

³⁰ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, c. 5v.

³¹ Ivi, c. 19r.

una pluralità di storie che si intersecano tra loro: nei *Pitocchi fortunati* il ritorno del re Usbec, finto pitocco, al suo regno, si snoda in parallelo con le sorti del visir Saed e dell'indigente Pantalone, e in *Zeim re de' geni* si assiste allo svolgimento di tre azioni principali compiute dagli altrettanti figli del re. Probabilmente, a quest'altezza cronologica, Gozzi, dopo essersi sufficientemente cimentato nelle fiabe, intendeva, operando sempre all'interno di questo genere, sperimentare nuove tipologie, ricorrendo alla *fabula* doppia, rispettivamente senza e con la magia.

La descrizione dell'assetto del manoscritto non è esaurita: infatti il fascicolo presenta tre fogli autografi contenenti appunti per l'ossatura della fiaba risalenti a due momenti distinti. Il *verso* del primo foglio, la carta 20v (il suo *recto* presenta il contenuto dell'atto iniziale già diviso in scene), enuclea parte del quarto e quinto atto e mostra una tipologia di scrittura che si configura come una sorta di brogliaccio di appunti, quasi che il drammaturgo, dopo aver letto una manciata di racconti del *Cabinet des Feés*, volesse immediatamente conservarne la traccia, annotandosi gli episodi che avevano colpito la sua immaginazione, declinandoli già in vista di un'idea compositiva.

In questa prima fase di trascrizione ed assorbimento del modello, Gozzi si preoccupa di delineare la vicenda dei protagonisti e affida loro anche risoluzioni che, invece, a partire dall'ossatura, apparterranno alle maschere. Per esempio, dalla lettura del foglio, si evince che è il protagonista a narrare al mostro gli antefatti³² – le prove sostenute in passato per conquistare Dardanè – mentre nella stesura completa del *Mostro turchino* tale racconto è delegato alle maschere, Truffaldino e Smeraldina, nella seconda scena del primo atto.

La carta 20r reca un conciso riassunto del primo atto, già diviso in scene; tuttavia esso non è definibile come un'ossatura ma piuttosto appare una stesura compiuta di getto: innanzitutto manca l'intera seconda scena affidata alle maschere e il foglio, in entrambe le facciate, riporta annotazioni più che vere e proprie descrizioni delle scene.

³² Ivi, c. 20r: «PRINCIPESSA Che ha tutti i segni d'amore, narrazione breve delle cose passate. MOSTRO che il tempo passato non si deve misurare col presente, ch'egli ha necessità grande ch'ella s'innamori» mentre nell'edizione a stampa si legge: «TRUFFALDINO Che a dir il vero, Taer, s'è meritato tale affetto, perché ha fatte le grand'imprese a liberarla dalle persecuzioni del mago Bizeghel. Se si ricordi di quel gran combattimento, che fece con la Scimmia di fuoco, e quell'altro coll'Asino dalle orecchie, che legavano, e dalla coda, che tagliava; e quell'altro coll'uccellone, che cacava olio bollente nel viso; e tutto superato, e tutto vinto per amore!», in C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 204, I.2.

La prima constatazione rinvia al *modus operandi* gozziano: se da una parte il drammaturgo estrae la “materia prima” per le fiabe dalle fonti orientali, il passo successivo che compie – processo peraltro testimoniato dai fogli seguenti, 22r-23v è proprio quello di innestare le scene per le maschere, in omaggio alla grande tradizione italiana della commedia all’improvviso, in cui gli attori della compagnia Sacchi eccellevano.

Esiste poi un abbozzo che si configura come una pagina in cui ai principali eventi del primo atto, si aggiungono note in limine di Gozzi: per esempio, dopo la seconda scena, sul margine destro della carta 20r si legge «circostanza di Dardanè. Combatta col cavaliere del castello. Suo combattimento ammaestrata dal mostro. Cavaliere è d’arme vuote». L’annotazione si delinea come una sorta di promemoria che lo scrittore appunta in modo conciso – dimostrato dalla collocazione spaziale di tale postilla sul foglio – con l’intenzione di svilupparlo successivamente, nell’ossatura, ovvero nella stesura in prosa più lunga e dettagliata della fiaba, in cui l’episodio della lotta contro il cavaliere fatato compare all’altezza del quarto atto.

Interessante è rilevare come nella scena successiva, la terza, il drammaturgo faccia riferimento alla «seconda circostanza» dell’eroina dimostrando, dunque, di avere immediatamente fatto proprio l’appunto preso in precedenza. Tale procedimento documenta un tipo di scrittura che si svolge *in fieri* e che riconduce alla fase ideativa, in cui ispirazioni e suggestioni provenienti dalla lettura di più novelle orientali confluiscono, come tasselli, in una storia “nuova”, reinventata da Gozzi, che la sigilla aggiungendo le parti per le maschere.

La carta 20v, presentando l’«ultima circostanza di Dardanè», risulta un compendio del quarto e del quinto atto: la scrittura in prosa, non divisa né in atti né in scene, riporta gli snodi principali degli ultimi due atti con precisazioni, apposte in interlinea, che Gozzi aggiunge rispetto al modello orientale di partenza; ne è un esempio la nota in cui si specifica che la regina perfida accusa Dardanè di averla avvelenata, un dettaglio nuovo inserito dal drammaturgo, non rintracciabile nelle fonti novellistiche. Alla stessa tipologia è riconducibile l’aggiunta in interlinea nella carta 20r del particolare del libro - il libro regalato dal genio all’eroe in cui sono descritte le prove che la sposa dovrà affrontare e i modi per superarle - altro elemento assente nei modelli di riferimento. Tale appunto costituisce un *memorandum* per l’autore che, evidentemente, lo ritiene un elemento logico imprescindibile per lo sviluppo della sua composizione fiabesca, pur rielaborando

plots già esistenti³³: infatti, la novità assoluta della trasformazione dell'eroe in mostro e dell'aiuto che presta all'amata sotto queste orride spoglie, implica necessariamente una motivazione plausibile del modo con cui Taer possa prestare soccorso a Dardanè e l'inserzione del libro risponde perfettamente a quest'esigenza.

A livello contenutistico l'abbozzo denuncia un'aderenza maggiore al modello orientale rispetto alla versione edita della fiaba: per esempio, in essa si legge che il genio è condannato da cinque anni ad uscire dalla grotta per distruggere la città, la stessa durata delle razzie compiute dal centauro blu nella novella orientale di riferimento, l'*Histoire du Centaure Bleu*, indicazione che non è ripresa nella stesura in versi manoscritta del Fondo, in cui, invece, Gozzi preferisce far emergere il tempo fiabesco dei «cento anni» della trasformazione del genio in mostro.

Anche l'onomastica³⁴ dimostra in modo cogente l'assunzione e l'amalgama delle fonti orientali: da una parte la protagonista è designata fin da subito come Dardanè, scelta che, mantenuta fino all'edizione a stampa, testimonia la preferenza accordata a questo nome da parte dello scrittore che, quindi, in precedenza, l'aveva estrapolato – e decontestualizzato – dall'*Histoire d'Aboulcassem Basri* in cui compariva, o che aveva “ereditato” da alcune *pièces* del Theatre de la Foire³⁵. Dall'altra parte si coglie l'indecisione gozziana sul nome da assegnare al protagonista maschile: nella carta 20r si trova cassato il nome Faruc e sostituito con Outzim, l'omonimo personaggio dell'*Histoire d'Outzim-Ochantey Prince de la Chine*, novella a cui Gozzi si era ispirato, anche a livello contenutistico, per la composizione del *Mostro turchino*, e che prova in modo inequivocabile il debito contratto dal drammaturgo nei confronti del modello orientale. Tale scelta non sarà quella definitiva: come si evince dalla stesura in versi del Fondo, il nome del

³³ Certamente Gozzi scarta a priori i riferimenti della novella orientale (*Histoire du Centaure Bleu*) che ritiene inutili per la sua composizione fiabesca, per esempio, non accoglie minimamente il riferimento alla pretesa del centauro blu di ricevere ogni tre anni un infante in cambio della promessa di combattere contro gli orchii, insieme a cento fratelli.

³⁴ Più precisamente, dall'*Histoire du Centaure Bleu*, Gozzi adotta il nome della città, Nanquin, e quello del re, Fanfur, presentato, anche nel racconto orientale, come un uomo ciecamente innamorato di una donna malvagia; il nome Fanfur è nominato anche nel *Marco Polo* di Gasparo Gozzi, responsabile, tra l'altro, di alcune traduzioni di novelle francesi provenienti dal *Cabinet des Fées* (sulla questione si veda LETTERARIO DI FRANCIA, *Le nouvelles orientales di Gasparo Gozzi e la loro origine*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCI, 1928, pp. 265-327). Zelou, invece, deriva da Zéloulou, il genio malefico dell'*Histoire de Cheref-Eddin et de Gul-Hindy*, fiaba da cui è tratto anche il nome della regina Gulindi.

³⁵ Il nome di Dardanè si ritrova nelle *pièces* francesi *Pelerins de La Mecque* e *Arlequin Hulla ou la femme répudiée*; inoltre, il suo doppio maschile, Acmed, deriva probabilmente dall'*Histoire du prince Ahmed et de la fée Pari-Banou* contenuta nella raccolta araba *Les Mille et une nuits*.

protagonista diventa Roumi, poi cassato e sostituito, infine, con quello di Taer³⁶. Anche il nome Roumi, ricorrendo nell'*Histoire de Sinadab, fils du médecin Sazaniuh*, rinvia nuovamente alla raccolta *Mille et Un Quart d'heure*, a cui pure appartengono i nomi del principe Samir-Agib e del regno di Bisnagar³⁷ cassati nella stesura in versi del Fondo, ma voci entrambi presenti nell'*Histoire de Satché-Cara, princesse de Bornéo*.

L'onomastica, dunque, costituisce una prova tangibile della lettura delle novelle orientali - nel caso del *Mostro turchino* della specifica raccolta di Gueullette - e della profonda suggestione esercitata sul drammaturgo nella scelta dei nomi dei personaggi fiabeschi: Faruc, cassato già in questo primo foglio, tornerà nuovamente nell'immaginario gozziano a designare il re - che pure è solo evocato nella *pièce* - padre di Suffar, protagonista dell'ultima fiaba *Zeim re de' geni*, in cui fa capolino anche il nome Sarchè adottato per l'eroina, nome che invece scompare, insieme al personaggio stesso, nel manoscritto preparatorio per l'edizione e nella Colombani.

Tale "migrazione" onomastica fornisce anche una conferma della cronologia delle opere fiabesche: dopo la rappresentazione del *Mostro turchino* - e non dopo la stesura dell'ossatura - Gozzi compone solamente altre due fiabe, l'*Augellino belverde* che però, presentandosi come continuazione ideale dell'*Amore delle tre melarance*, ne riprende i nomi, e *Zeim re de' geni* in cui il drammaturgo può far confluire gli appellativi cassati nell'opera fiabesca immediatamente precedente.

Alla fine della terza scena, in cui Dardanè incontra il mostro, in posizione non consequenziale all'episodio appena abbozzato, Gozzi annota la «seconda circostanza»:

battaglia di Dardanè con l'idra morta la quale doveva morire la principessa Camzem, tiranna, che more ucciso il dragone³⁸.

Ancora una volta il nome Camzem riconduce alla fonte orientale ed è spia dell'interesse di Gozzi verso questo nome che, infatti, si trova impiegato in *Zeim re de' geni*, mutato in Canzema. L'oscillazione idra/dragone se da una parte è

³⁶ Il nome Taer, rintracciabile nella *pièce foraine Arlequin Hulla ou la femme répudié*, si trova anche nell'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara* e nell'*Histoire d'Alcouz, de Thaer et de meûnier*; tuttavia il personaggio a cui è ispirato il protagonista della fiaba gozziana, un uomo fedele alla sua sposa e disposto a superare prove impossibili per rivederla, è ricalcato su Outzim, eroe dell'*Histoire d'Outzim-Ochantey, Prince de la Chine*.

³⁷ Il regno di Bisnagar esisteva veramente: era ubicato all'interno dell'India nei pressi del Gange.

³⁸ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, c 20r.

spiegabile con l'assunzione del mito classico, familiare alla cultura occidentale, dall'altra ammicca all'altro grande serbatoio utilizzato spesso dal drammaturgo: *Lo cunto de li cunti*. Specialmente tre novelle possono avere stimolato e rafforzato l'immaginario gozziano nella composizione del *Mostro turchino: Lo mercante* (I, 7), *Lo dragone* (IV, 5) e *Le tre corone* (IV, 6).

Nel primo racconto si assiste alle vicende del giovane Cienzo che, scappato da Napoli per avere picchiato il figlio del re, si imbatte in un castello tutto parato a lutto. Chiesto il motivo, il protagonista scopre che Menechella, la figlia del re, è destinata a essere la prossima vittima di «no dragone co sette teste, lo chiù terribele che se fosse maie visto a lo munno, lo quale aveva le centre de gallo, lo capo de gatto, l'uocchie de foco, le bocche de cane corzo, l'ascelle de sportegliene, le granfe d'urzo, la coda de serpe»³⁹. Il mostro, che divora una persona al giorno, viene affrontato e sconfitto da Cienzo, tagliando con un colpo solo tutte le teste e cospargendo sui sette monconi una radice magica in grado di bloccarne la rigenerazione.

Nella seconda novella si tratta di un nesso misterioso – e però noto alla donna - che lega la vita di una regina malvagia a quella di un dragone: se quest'ultimo morirà anch'ella perirà, a meno che le estremità del suo corpo non vengano unte dal sangue dell'animale⁴⁰.

Nelle *Tre corone* Marchetta, la figlia di un re, si traveste da uomo su consiglio di un'orca. Scambiata per paggio, un sovrano la conduce a palazzo dove ella suscita il desiderio della regina, che prima tenta di circuirlo con regali, poi la supplica e infine la minaccia; all'ennesimo rifiuto la incolpa presso il marito di averle tentato violenza, in questo ricalcando anche l'episodio biblico di Giuseppe e Putifarre. Il re decreta immediatamente la decapitazione del paggio, impedita però dalla comparsa dell'orca che svela l'identità femminile del giovane e accusa la

³⁹ G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., p. 148: «un dragone con sette teste, il più terribile che fosse stato mai visto al mondo, che aveva le creste di gallo, la testa di gatto, gli occhi di fuoco, le bocche di cane corso, le ali di pipistrello, le zampe d'orso, la coda di serpente».

⁴⁰ Ivi, pp. 744-745: «a lo stisso tempo ch'isso adacciava l'anemale, se sentette la regina adacciare lo core e, vistose a male termene, s'addonaie de l'arore suoio, che s'aveva comprato a denare 'n contante la morte; e, chiamato lo marito, le disse chello che l'avevano pronostecato l'astrolache e che da la morte de lo dragone pendeva la vita soia e commo dobetava che Miuccio avesse acciso lo dragone, mentre essa se ne senteva sciuliare a poco a poco» («nello stesso momento nel quale [Miuccio] tritava la bestia, la regina si sentì affettare il cuore e, vistasi a mal partito, si accorse del suo errore, perché si era comprata la morte in contanti; e, chiamato il marito, gli raccontò quello che avevano previsto gli astrologi e come dalla morte del dragone dipendesse anche la sua vita e come avesse il sospetto che Miuccio avesse ammazzato il dragone, perché lei si sentiva venir meno a poco a poco»).

regina; il finale prevede la condanna della donna e il nuovo matrimonio del re con Marchetta.

È facile individuare punti di contatto macroscopici - personaggi, situazioni e “funzioni” - tra le novelle napoletane e *Il mostro turchino*; d'altronde, la struttura della fiaba gozziana è, a tratti, sovrapponibile al tipo 514 della classificazione proposta da Aarne-Thompson⁴¹.

Gli altri due fogli, 22r-v e 23r-v, che costituiscono il manipolo di carte staccate dal *corpus* principale, contengono una stesura in prosa, divisa in scene non numerate, «per l'atto secondo» e «per l'atto terzo»⁴² e sembrano appartenere a una fase intermedia tra l'abbozzo e la stesura in versi del Fondo.

Il “riassunto” «per l'atto secondo» è simile agli sviluppi noti della vicenda fiabesca: l'atto si apre nella reggia nel momento dell'estrazione dall'urna del nome della vittima. Qui sono enunciati sinteticamente gli argomenti delle battute di ciascun personaggio, che saranno poi sviluppati e verseggiati nella versione completa della fiaba.

In continuità con l'abbozzo sopra descritto, l'ossatura mantiene nell'intreccio il personaggio di Sarchè che, se nella stesura in versi è appena menzionata, qui invece agisce attivamente nella vicenda: è la giovane ad estrarre il nome della vittima sacrificale, che si rivelerà essere lei stessa. Il momento è ricco di pathos e pare che proprio a questo scopo tendessero le modifiche operate da Gozzi nella scena del sorteggio: infatti, seppur cassato, si legge che Sarchè doveva essere chiamata al cospetto del padre solo a estrazione avvenuta, mentre la soluzione adottata successivamente, che vede Sarchè non solo presente ma anche “responsabile” del triste verdetto, aumenta lo sgomento degli altri personaggi.

A differenza dell'abbozzo, nelle due carte il cavaliere è già definito fatato – dunque non è più designato semplicemente come cavaliere del castello - apposizione adottata nell'elenco dei personaggi della stesura in versi, e, difformità più sostanziale, compaiono le maschere della commedia all'improvviso: Tartaglia, Smeraldina, Truffaldino e Pantalone; quest'ultimo come nei materiali preparatori

⁴¹ L'indice compilato da Aarne-Thompson, *Types of the Folktales*, in cui il “tipo 514” è stigmatizzato nel titolo *Il mutamento di sesso*, è ripreso in STITH THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 694: «una fanciulla travestita va in guerra al posto del padre o del re e 1. o l'eroina sposa la principessa che ne mantiene il segreto 2. o la regina tenta di sedurre il presunto eroe e non riuscendovi pretende dal re che sia mandato a compiere un'impresa impossibile che però è portata a termine grazie ad oggetti magici. Poi o l'eroina si mostra donna e sposa il reo o riesce magicamente a cambiare di sesso e a sposare la principessa».

⁴² Rispettivamente alle carte 22r e 23r.

delle altre *Fiabe* del Fondo, nominato semplicemente con il nome del ruolo generico di vecchio, Magnifico. Le maschere dialogano tra loro pressappoco degli stessi argomenti rintracciabili nella versione del Fondo Gozzi: per esempio discutono della dabbenaggine del re che non si accorge dei tradimenti della regina, della presenza a corte di amanti travestiti da damigelle, o delle origini umili della regina.

Dal foglio 22 emerge un'idea di sviluppo contenutistico alquanto diverso rispetto alla stesura in versi: non compare alcun riferimento alla parentela di Brighella con Smeraldina – e quindi alla possibile agnizione dei due fratelli che permetteva di presentare la vittima non come personaggio totalmente estraneo agli altri – che, infatti, appare impiegata come cameriera della regina⁴³.

La carta 23, recante un riassunto estremamente conciso del terzo atto, scritto in prosa e diviso in scene non numerate, presenta una situazione diversa da quella appena descritta e perfettamente sovrapponibile alla versione della vicenda contenuta nella stesura in versi (e quindi anche nel manoscritto preparatorio e nell'edizione): Smeraldina incontra Truffaldino a corte e gli chiede di aiutarla a trovare un impiego, poi, pur riconosciuta da Brighella come sorella, è incarcerata per essere offerta in pasto all'idra il giorno successivo.

A nostro avviso, confrontando nell'ossatura la lunghezza della scena dell'incontro tra Truffaldino e Smeraldina e della successiva agnizione tra quest'ultima e Brighella, con quella delle altre presenti nel *recto* e *verso* dello stesso documento, si coglie una maggior cura da parte del drammaturgo nel delineare la scena in questione. Paragonando questa tipologia di materiale preparatorio del *Mostro turchino*, ossia la stesura connotata dalla dicitura «per l'atto», con quella analoga reperita per *Zeim re de' geni*, di cui però si è conservata l'intera «materia per l'atto» che, come si dimostrerà nel capitolo successivo, appartiene alla fase immediatamente precedente alla stesura divisa in scene, si può affermare che, in questa carta, Gozzi non avesse ancora formulato la scena e che, pertanto, dovesse stenderla con più cura, come infatti accade nel foglio 23.

Nei fogli sparsi che corredano *Zeim re de' geni*, come si avrà modo di appurare, la stesura concisa, denominata dall'autore «per l'atto», è un riassunto

⁴³ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, c. 22v: «MAGNIFICO Ma troppa condiscendenza. Arriva da Ca del Diavolo quella certa Smeraldina che sarà qualche venturiera frustada [dal diavolo]. La piace alla Signora Regina il suo spirito e Fanfur ghe la dona subito alla Signora Gulindì. Quella sarà una mezzana. Che verrà mano a mille iniquità etc.».

diviso per scene - in cui vengono individuati chiaramente gli interlocutori di ciascuna – che dipende da una versione precedente più articolata e più particolareggiata. L'autore si dilungava maggiormente laddove mancava un'azione nella stesura di riferimento; è quindi possibile ricondurre a questo caso anche il segmento testuale del *Mostro turchino*. Ciò significa che tra le carte 22 e 23 non c'è sequenzialità temporale (vale la pena ricordare nuovamente che la numerazione dei fogli non è autografa e che, essendo posteriore alla scrittura, spesso è risultata imprecisa) anche se la dicitura «per l'atto terzo» sembra perfettamente successiva alla pagina precedente contrassegnata da quella «per l'atto secondo». Tuttavia è indubitabile che la carta 22, in cui Sarchè è presentata come vittima sacrificale, appartenga a una fase precedente rispetto a quella in cui è stata scritto il foglio successivo, dove si evince che Smeraldina è la vergine scelta per essere data in pasto all'idra.

Anche le due pagine manoscritte, 22r-v e 23r-v, sono riconducibili ad altrettante fasi compositive che arricchiscono ulteriormente la complessa stratigrafia dei materiali preparatori delle fiabe, non esauribile nella sola definizione di “ossatura”.

L'analisi dei materiali preparatori del *Mostro turchino*, oltre a documentare l'incessante lavoro gozziano di revisione a livello sia di trama sia di forma testuale, rivela l'influsso del modello orientale, mostrata da alcuni dettagli contenutistici e, soprattutto, dell'onomastica, e testimonia il successivo allontanamento durante la fase di rielaborazione personale. Inoltre, emerge che, almeno durante il primo momento ideativo, l'influenza più forte è esercitata dai modelli fiabeschi, sia orientali sia napoletani, rispetto al romanzo cavalleresco italiano, le cui suggestioni diventano visibili nelle fasi successive, soprattutto nel momento della verseggiatura.

Comparando fiabe orientali, napoletane e racconti dell'immaginario cavalleresco occidentale, e, ancora, miti antichi, Gozzi si presenta come un moderno antropologo comparativista *ante litteram*, e certamente come un curioso collezionista di varianti: applicando snodi imprevisi, raddoppia e rafforza le trame a partire dal riconoscimento di alcune funzioni che attraversano, da sempre, la storia del meraviglioso.

L'analisi dei manoscritti di *Zeim re de' geni* consente di aggiungere notizie di rilievo sul *modus operandi* del drammaturgo. Per questa fiaba si dispone di

alcune pagine contenenti i riassunti di ciascun atto ascrivibili a una fase primitiva di ideazione, meno evoluta della ossatura. Tali sintesi consistenti negli argomenti dei cinque atti (la «materia dell'atto»⁴⁴, come scrive Gozzi). In questa prima stesura, oltre a delinearci più o meno dettagliatamente i contenuti dei dialoghi in forma paratattica, vengono specificati i diversi luoghi in cui si svolge il racconto e si configura chiaramente l'avvicendamento con cui devono parlare i personaggi; per esempio:

Materia per l'atto terzo

Casa di Magnifico

SUFFAR TRUFFALDINO MAGNIFICO

Scena di ricognizione fra Magnifico e Suffar. Narrazione di SUFFAR, necessità della sesta statua posseduta da Zeim. MAGNIFICO saper chi sia Zeim poterlo condurre ma pericolo grande. SUFFAR comunque sia lo conduca a Zeim. Narrazione di MAGNIFICO di quanto occorre eseguire per andare da Zeim, quanto si deve passare, come poi deva diportarsi. SUFFAR tutto promette, partono⁴⁵.

Dopo questa prima fase, Gozzi mostra di ritornare sugli appunti e inizia a dipanare la materia numerando le scene e aggiungendone di nuove: viene così a modellarsi una seconda versione, sempre sotto forma di appunti⁴⁶ e contenente scene aggiunte e create *ex novo*, insieme ai riassunti di quelle già scritte in precedenza che si trovano nell'ossatura. Per esempio, in quest'ultima versione, viene narrato l'episodio dell'apparizione dell'ombra della madre defunta a Zelica in circa venti righe:

OMBRA esser quella l'ultima volta che le comparisse e che viene a compiangere la sua estrema sventura. ZELICA agitata perché mai le comparisca sempre ad accrescere le sue angosce perché se ella sua madre tanto le raccomandò di non maritarsi e se tal maritarsi deve incontrare le tremende sciagure, voler poi che si mariti [e non voler dire quali sciagure deve incontrare. Può fuggire]. OMBRA le maledizioni ch'ebbe al suo nascere, il ratto di Zirna sua sorella gemella, furono cagione della sua morte. Le raccomanda di non maritarsi sapendo che da ciò doveva dipendere la sua gran fatalità, il dolore la faceva parlare ma sapeva ben che tal destino dover compiersi. ZELICA può fuggire nascondersi etc. evitare un funesto maritaggio. OMBRA Se non ami forse Alcouz. ZELICA Quanto la sua vita, ma queste minacciate disgrazie a lei possono essere di dolore allo stesso etc. OMBRA Alcouz merita amore, il giorno è giunto che si deve compiere il corso della sua orrida vicenda. Non si deve prolungare. ZELICA ma per pietà qual vicenda. OMBRA Segua il matrimonio faccia bere di nascosto allo sposo quella polvere ch'è un leggero sonnifero / getta una cartolina / Seguito il matrimonio legga il foglio sigillato, saprà le sue sventure ma non sarà più tempo d'evvitarle. Si raccomandi alla serva. La sola fedeltà di quella potrà un giorno restituirla in felicità. Ma quanto è difficile che una serva sia fedele in simile inaudita circostanza. La sua

⁴⁴ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, cc. 1r-29r. Alla c. 20r si legge «materia per l'atto terzo», alla c. 22r «materia per l'atto quarto», alla c. 22v «materia per l'atto quinto», alla c. 24r «materia per l'atto primo», alla c. 25r «materia per l'atto secondo».

⁴⁵ Ivi, c. 20r.

⁴⁶ Nel Fondo Gozzi, relativamente a questa fase, si hanno documenti riguardanti solo il terzo, il quarto e il quinto atto.

disgrazia sarà interminabile, Alcouz non sarà più suo etc. Voglia il cielo che si dia in Zirna l'impossibilità fedeltà. Figli a ti lascio etc. etc. ZELICA sue agitazioni suoi pianti⁴⁷.

Nella stesura in versi del Fondo il tutto si esaurisce in una riga:

Ombra della Madre e Zelica. OMBRA consegna polvere e foglio sigillato da non aprirsi che dopo seguito il matrimonio. Sparisce⁴⁸.

Ultimata la rielaborazione dell'“ossatura”, come di consueto, Gozzi imbastisce una scrittura più completa della fiaba e la verseggia, ottenendo un'altra stesura, sempre contenuta nel Fondo Gozzi, che testimonia un intreccio prossimo a quello del manoscritto *Zeim re de' geni* e già noto⁴⁹ in quanto facente parte del gruppo dei manoscritti serviti per l'edizione Colombani conservati da tempo nella Biblioteca Nazionale Marciana. In quest'ultima versione, come nella stesura in versi del Fondo, si trovano semplici istruzioni sceniche: per esempio, nell'elenco dei personaggi, accanto a Canzema, l'orribile regina mora che pretende la mano di Suffar, si registra l'annotazione «uomo da donna»⁵⁰ (vale a dire “uomo travestito da donna”), che evidentemente serviva per la rappresentazione. In entrambe le ossature si trovano anche possibili soluzioni da verificare sul palcoscenico, come alla fine del quarto atto, in cui, dopo la conclusione della battaglia tra la regina mora e il principe Alcouz, si legge: «Qui se occorre di finir l'atto con maggiore spirito, duello di Tartaglia e un moro il quale sarà certo atteso dall'uditorio»⁵¹, scena che è scritta per intero nella Colombani, e che si può supporre realmente realizzata in teatro. Esiste quindi una soglia oltre la quale il “testo preventivo” propriamente inteso si sospende e lascia aperta la sua risoluzione affidandola al lavoro scenico, pratica per altro testimoniata anche dal *Serpente*, in cui, dopo il bacio al serpente, nel manoscritto si legge: «resterà in arbitrio del sepolcro e del monte il formare qualche scena a piacere»⁵².

Per completezza, a queste quattro fasi, se ne deve aggiungere una quinta, che, ponendo il problema delle fonti utilizzate da Gozzi per questa specifica fiaba,

⁴⁷ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, c. 21v.

⁴⁸ Ivi, c. 26r.

⁴⁹ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Mss. Italiani classe IX, n. 682, collocazione 12072.

⁵⁰ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, c. 46r. Alla carta 24r si legge: «Canzema regina mora uomo vestito da donna».

⁵¹ Mss. Italiani classe IX, n. 682, c. 75r. Nel manoscritto del Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, alla carta 28r si legge: «Qui si può fare un duello di Tartaglia con qualche moro, se occorre terminar l'atto con maggiore spirito».

⁵² Fondo Gozzi, 4.2/1, *La donna serpente*, c. 33r.

rinvia a un'ulteriore fase creativa, a monte di quelle fino ad ora esaminate. Tale stadio costituisce un importante e privilegiato luogo di osservazione del *modus operandi* dello scrittore, questa volta da un punto di vista più contenutistico che strutturale: esso permette di approfondire non solo la conoscenza delle fonti principali della fiaba, ma anche del loro trattamento – ridimensionamento, intersezione e interazione tra più modelli - che rinvia al primigenio momento creativo.

Il fascicolo di *Zeim re de' geni* del Fondo comprende infatti anche due pagine a sé stanti che esamineremo più avanti, 19r e 19v, contenenti la stesura delle prime due scene della fiaba e l'elenco dei personaggi⁵³ con importanti varianti che lasciano supporre una storia abbastanza diversa da quella poi effettivamente messa in scena. La differenza più sostanziale, per l'economia e il significato della trama, è l'assenza di Zeim dall'elenco: solo in un secondo tempo Gozzi avrebbe introdotto questo personaggio, desumendolo dalla novella araba *Histoire du Prince Zeyn Alasnan et du Roy des genies* contenuta nelle *Mille et Une Nuits*, ed eletto a protagonista principale e motore della vicenda.

Un breve cenno anche ai manoscritti delle altre *Fiabe* permette di verificare il *modus operandi* del drammaturgo⁵⁴. Il faldone della *Turandot* contenuto nel Fondo⁵⁵ è costituito da due fascicoli: il primo presenta la stesura completa della fiaba in versi molto simile a quella del manoscritto preparatorio per l'edizione Colombani, il secondo consiste in un insieme di carte sciolte. Esaminate in dettaglio, esse testimoniano diverse fasi della scrittura gozziana: vi è, anzitutto, quella che possiamo definire la prima verseggiatura dell'intera fiaba, che presenta numerose correzioni ed aggiunte, riprese puntualmente nella seconda stesura in versi. Poi vi sono fogli recanti la stesura in prosa dei primi tre atti divisi in scene abbastanza dettagliate, una facciata in cui trovano spazio le prime cinque scene del quarto atto, a partire dall'ossatura rese però in maniera estremamente sintetica (seconda ossatura) e, infine, alcuni fogli contenenti gli indovinelli da recitarsi in occasione del matrimonio tra Leopoldo II di Toscana e Maria Luigia di Spagna⁵⁶ e

⁵³ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re dei genj*, cc. 19r e 19v.

⁵⁴ Si è scelto di escludere da questa campionatura i manoscritti contenuti nel Fondo Gozzi relativi al *Re cervo* e all'*Augellino belverde* in quanto materiali di prossima pubblicazione da parte, rispettivamente, di Paolo Bosisio e di Alberto Beniscelli.

⁵⁵ Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*.

⁵⁶ Per la descrizione accurata del manoscritto rimando a JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Il Fondo Gozzi e la genesi della Turandot*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 129-139; in particolare pp. 137-138.

un altro indovinello di carattere “metateatrale”, che prevede come risposta la parola “spettatori”, i quali in tal modo sarebbero stati direttamente chiamati in causa.

Il manoscritto della *Turandot* contenuto nel Fondo certifica che la composizione delle *Fiabe* non sia avvenuta di getto come il drammaturgo spesso lascia intendere negli scritti teorici: infatti, esso testimonia di una revisione contenutistica e onomastica – oltre che metrica – compiuta dall’autore perfino nella fase di una seconda versificazione.

Le modifiche più evidenti volgono in una direzione metateatrale: nella seconda verseggiatura nella scena iniziale del primo atto – dove si situa l’incontro di Barach con Calaf – Gozzi aggiunge a margine diverse battute relative alla “favola” secondo cui esiste una principessa che fa decapitare i pretendenti nel caso non rispondano agli indovinelli da lei formulati. Le postille sono poi puntualmente accolte nella Colombani e ammiccano chiaramente alle stesse *Fiabe* gozziane, difficili a credersi e derise dai più:

CALAF Ecco l’antica
fiaba che udii tra Carazani, e risi.
Dí pur, Barach.
BARACH Fiabe non sono.

CALAF Odo la fola,
che udito ho ancora, e che rider mi fece.
Odi, s’io la so bene.

CALAF Dì, Barach
non è questa la fola? Or dì tu ‘l resto
ch’io m’annoio a dirla⁵⁷.

Più rilevante, dal punto di vista drammaturgico, è la decisione maturata da Gozzi di espungere le battute di Adelma, una schiava di *Turandot*, rivolte a Calaf, con le quali gli dichiarava il proprio amore durante l’incontro che avveniva alla fine del quarto atto⁵⁸. Eliminando la dichiarazione della donna, lo scrittore mira ad accrescere la *suspense* del colpo di scena finale, non sospettando Calaf che ella nutra amore nei suoi riguardi, ma non solo; senza la confessione di Adelma, Gozzi ottiene quello che si era prefissato con la scrittura della *Turandot*, cioè di mostrare

⁵⁷ CARLO GOZZI, *Turandot*, in *Opere del conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-1774, t. I, rispettivamente per la prima citazione p. 228, I.1 e per le due successive p. 229, I.1. Nel manoscritto del Fondo la prima battuta è identica mentre le altre sono lievemente modificate: «CALAF Odo la fola, / che udito ho ancora, e che rider mi fece. / Odi, s’io la so a mente» e «CALAF Dì, Barac / non è così la fola? Or dì tu ‘l resto / ch’io m’annoio a dirla» (Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*, c.. 5r).

⁵⁸ Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*, c. 33v: «ADELMA Sappi crudele ch’io t’amo tanto, io sono / sì dalla tua virtù da quei begl’occhi... / Ah troppo m’avvilisco... Ignoto ascolta / tu forse non morrai, ma non sperare / di posseder la mia nimica mai».

le “trasformazioni per lo più afflittive” non solo di Turandot ma anche di un’altra donna. Infatti, sulla scena prende corpo sia il cambiamento repentino del sentimento della principessa nei confronti di Calaf – vera e propria metamorfosi interiore che si specchia in quelle solamente esteriori delle altre opere fiabesche – sia l’estremizzazione dell’amore di Adelma verso il principe e dell’odio verso Turandot, sentimenti che, essendo trattenuti fino ad allora – mancando, appunto, la dichiarazione d’amore – conducono la schiava a volersi pugnolare, pur di non vedere l’amato con la rivale.

In direzione di una maggiore drammaticità del testo tendono anche le espunzioni di alcune scene comiche tra le maschere, presenti nella prima verseggiatura e assenti invece nella seconda. È il caso delle battute tra Tartaglia e Magnifico che siglavano, nella prima versificazione, la fine del secondo atto e che miravano a stemperare la tensione precedentemente accumulata con i tre indovinelli di Turandot e quello propositole, in ultimo, da Calaf:

MAGNIFICO Mi son storno. Cosa diseu de quel matto Tartaglia.

TARTAGLIA Non mi dir altro. Scampa la testa, ha la quaglia sul pirone, e se la lascia scappare con questa stolidaggine.

MAGNIFICO Se el fusse mio omo d’onor che vorrai desfarlo a forza de stramason.

TARTAGLIA Se fosse mio e mancasse il carnefice, io lo farei volentieri, se lo meriterebbe⁵⁹.

Gozzi dunque, in questa prima fase di revisione, opta per stendere una patina più cupa e “patetica” sulla fiaba. Lo dimostra anche un’aggiunta emblematica: mentre nella prima stesura in versi la moglie di Barach, Schirina, non assisteva alla cattura del marito – e Gozzi aggiunge in un secondo momento la postilla «si faccia parlar Schirina»⁶⁰ sul margine destro di tale foglio – nella successiva la donna è presente alla deportazione del marito da parte delle guardie di Turandot, ottenendo un effetto di maggior pathos rispetto a quello della scena conosciuta in precedenza.

Il faldone della *Zobeide* contenuto nel Fondo⁶¹ presenta la stesura manoscritta in versi dei primi quattro atti e una versione in prosa del quarto e quinto atto; inoltre nel fascicolo è accluso un foglio sciolto contenente una versione in prosa molto ridotta di parte del terzo e parte del quarto.

⁵⁹ Ivi, c. 19r

⁶⁰ Ivi, c. 20r.

⁶¹ Fondo Gozzi, 4.3, *Zobeide*.

La problematica maggiore che emerge dalla lettura del fascicolo inerente a questa fiaba è dovuta ai primi fogli: la carta 3r-v presenta un elenco dei personaggi, a cui segue la stesura in prosa del primo atto diviso in scene, bruscamente interrotto all'altezza della quarta, dopo la quale Gozzi compone la prima scena del secondo atto, poi, pur avendo a disposizione ancora mezza pagina, interrompe la scrittura.

Il foglio seguente 4r-v – ma ricordiamo ancora una volta che la numerazione delle carte manoscritte non è autografa – fornisce un altro elenco dei personaggi e presenta la verseggiatura delle prime tre scene della *fabula* precedentemente vergata in prosa (con una piccola inversione: qui il primo a parlare con Zobeide è Tartaglia a cui segue il Magnifico, mentre là l'ordine era capovolto) e poi, sempre in versi, compare un dialogo tra il Magnifico e Sadì, un personaggio assente nell'edizione a stampa ed espunto proprio nella stesura verseggiata del Fondo, che Gozzi decide di togliere tracciandovi sopra una riga.

Nella carta seguente, 5r, ci imbattiamo in un terzo *incipit* della fiaba, che comincia direttamente con l'incontro tra Zobeide e Abdalac, il calender, incontro che nell'edizione a stampa costituisce la quinta scena e che quindi si pone proprio nel punto in cui Gozzi aveva interrotto l'ossatura del primo atto (cc. 3r-v).

Volendo riepilogare la situazione testimoniata da questi primi fogli manoscritti, si viene ad avere la seguente “radiografia”:

cc. 3r-v (in prosa)	cc. 4r-v (in versi)	c. 5r (in versi)	Edizione a stampa
SINADAB Re di Samandal negromante [ABUZAI] BEDER Re di [Derbent] d'Ormus SCHEMSEDIN Principe suo figliuolo DILARA figliuola di Abuzaid SALÈ figliuola di Abuzaid [CADIGE] ZOBEIDE figliuola di Abuzaid ABDALAC vecchio Calender solitario MASOUD Capitano di Abuzaid SMERALDINA serva di Zobeide TRUFFALDINO TARTAGLIA BRIGHELLA MAGNIFICO	SINADAB[BO] Re di Samandal Negromante [SADÌ Principe giovinetto erede del regno innamorato di Salè] ZOBEIDE sposa di SINADAB[BO] SALÈ sua sorella BEDER Re d'Ormus SCHEMSEDIN suo figlio MASOUD [generale] Principe di Beder, amante di Salè DILARA moglie di Schemsedin TARTAGLIA [capitano] ministro di Sinadab MAGNIFICO [capitano sul campo di Beder] [aio di Sadì] Ministro di Sinadab MULLADINA serva di Zobeide TRUFFALDINO BRIGHELLA	Assente	BEDER re d'Ormus SALÈ sua figliuola ZOBEIDE altra figliuola SCHEMSEDIN figliuolo di Beder DILARA sua consorte MASUD principe di Zamar, amante di Salè SINADAB re di Samandal, negromante, sposo di Zobeide, moro ABDALC sacerdote Calender vecchio PANTALONE ministro di Sinadab TARTAGLIA ministro di Sinadab BRIGHELLA servo di corte di Beder TRUFFALDINO servo di corte di Beder LA DISCORDIA SOLDATI VARIE VOCI DI DONNE UNA DONNA con la testa

	SOLDATI LA DISCORDIA		tagliata nelle mani
Samandal città			<i>La scena è intorno alla mura e nella città di Samandal</i>
Atto primo	Atto primo Zobeide sola grotta leone e tigre incatenati	Atto primo Cortile regio con due grotte chiuse nel fondo alle porte delle quali un leone e una tigre incatenati passeranno innanzi e indietro	Atto primo <i>Regio cortile; nel fondo portone chiuso d'una grotta; una tigre, e d un leone incatenati al portone della grotta, innanzi al quale passeggiano, come di guardia</i>
Scena 1: Zobeide sola	Scena 1: Zobeide sola	Scena 1: Zobeide e Abdalac	Scena 1: Zobeide sola
Scena 2: Zobeide e Magnifico	Scena 2: Zobeide e Tartaglia	Scena 2: Sinadabbo, Magnifico, Tartaglia, Smeraldina, Abdalac	Scena 2: Zobeide e Tartaglia
Scena 3: Zobeide e Tartaglia	Scena 3: Zobeide e Magnifico	Scena 3: Sinadabbo solo	Scena 3: Zobeide e Pantalone
Scena 4: Zobeide e Abdalac	Scena 4: Zobeide, Magnifico e Sadi	Scena 4: Sinadabbo e Smeraldina	Scena 4: Zobeide e Abdalac
Fine	Scena 5: Zobeide, Magnifico e Sadi	Scena 5: Abdalac e Sinadabbo	Scena 5: Sinadab, Pantalone, Tartaglia e guardie
	Scena 6: Zobeide e Abdalac	Scena 6: Abdalac solo	Scena 6: Sinadab solo
	Fine	Scena 7: Abdalac e Zobeide [etc.]	Scena 7: Sinadabbo e Smeraldina
			Scena 8: Sinadab e Abdalac
			Scena 9: Abdalac e Zobeide [etc.]

Come emerge dalla tabella, tra i quattro *incipit* ci sono varie differenze, la più evidente delle quali consiste nella revisione onomastica e nell'eliminazione definitiva di un personaggio che, stando alla presentazione nell'elenco, presumibilmente doveva rivestire un ruolo non secondario per lo sviluppo della vicenda: Sadi. Almeno in un primo momento, quindi, la trama era stata concepita in maniera alquanto diversa da quella edita e che, come abbiamo visto nel caso del *Mostro turchino*, lasciava presagire, nel senso aristotelico, un doppio racconto, in cui si sarebbero incrociate le vicende di Zobeide, intenta ad evitare di cadere vittima del maleficio dello sposo e quelle di Sadi, erede del trono di Samandal, alla ricerca dell'amata Salè.

L'elenco dei personaggi della carta 4r accoglie le sostituzioni onomastiche redatte nella lista del foglio 3r - per esempio, il padre di Zobeide ha fin dalla sua prima comparsa il nome Beder - e fa capolino anche la Discordia, due dati che

indurrebbero a collocare cronologicamente tale lista dopo quella del foglio 3r, una supposizione lecita dal momento che, solitamente, la stesura in prosa precede quella in versi⁶². Inoltre, nel primo elenco Sadì, Dilara e Zobeide sono presentate come sorelle e non c'è alcun cenno a vicende sentimentali, mentre nell'edizione a stampa Dilara è cognata di Zobeide, avendone sposato il fratello Schemsedin, e Salè è amata da Masud, legami che d'altronde rendono ancora più plausibili i motivi per cui i due giovani si trovano a combattere contro Sinadabbo. Come cognate e non come sorelle Dilara e Zobeide figurano anche nell'elenco del foglio 4r, che quindi si situa in una posizione intermedia tra gli altri due.

Tuttavia, nella carta 4r ci si imbatte in un nuovo personaggio, Sadì, la cui parte è già versificata e che però non compare nelle stesure in prosa di cui disponiamo e nemmeno nel primo elenco dei personaggi. Siamo dunque portati a formulare due ipotesi: o mancano i fogli recanti la versione in prosa della trama in cui compariva anche Sadì o Gozzi decide di inserirlo nel passaggio dalla prosa alla versificazione. Nel primo caso la mancanza della carte può essere imputata alla semplice dispersione oppure rimanda a una precisa volontà gozziana: forse l'autore, quando inizia a versificare l'ossatura in cui compaiono anche le vicende di Sadì, decide di espellere tale personaggio dalla vicenda, gettando poi via la sua scaletta, e *in fieri* attua le conseguenti modifiche. Questa ipotesi è supportata anche dal fatto che, nell'elenco del foglio 4r, l'apposizione «amante di Salè», accanto al nome Masoud, è chiaramente un'aggiunta fatta posteriormente all'intero elenco, vista la sua posizione sul foglio più marginale delle altre e in considerazione dell'inchiostro usato, diverso da quello per la compilazione degli altri nomi. L'indizio porta a pensare che l'autore, subito dopo aver depennato un personaggio, cerchi di riassetare l'intera vicenda cambiando il meno possibile: Salè, rimasta una presenza insignificante all'interno della trama, diventa l'amante di uno dei generali di Beder.

È possibile che Gozzi abbia volontariamente conservato il foglio 4r-v perché in esso sono contenute le prime scene in versi che egli infatti non riscrive quando riprende a dialogare il primo atto: la carta 5r comincia con quella che nell'edizione è la quarta, vale a dire quella dopo il monologo della protagonista e delle due scene con Tartaglia e il Magnifico, già redatte in 4r-v.

⁶² In base all'esame più dettagliato eseguito sulle fiabe del *Mostro turchino* e di *Zeim re' dei geni*, anche in questo caso si ritiene di scartare l'idea secondo cui la versione in prosa possa essere un sommario della stesura in versi.

Ci sono però delle varianti interne al testo che lasciano propendere per un'altra soluzione interpretativa: la carta 4r-v è stata scritta dopo la carta 5r-v e seguenti, dopo cioè l'intera verseggiatura del primo atto; in quest'ultima infatti Abdalac presenta Dilara e Salè come le sorelle di Zobeide («ABDALAC [...] ti narrerò che Dilara e Salè / Sorelle tue, fur dall'iniquo tolte»)⁶³ e solo accanto, aggiunto sul margine destro, si trova il nuovo verso «tua cognata e sorella fur rapite / Da questo dissoluto e schiffo mostro»⁶⁴, in sostituzione di quello cassato. Gozzi, dunque, accoglie nella versificazione le modifiche onomastiche compiute nell'elenco della carta 3r e modella la vicenda a partire dall'ossatura, accogliendo la parentela delle tre donne enunciata nell'elenco. Forse, solo dopo aver scritto i dialoghi del primo atto, non soddisfatto, decide di introdurre nella trama un nuovo personaggio, Sadì, e si accinge a riscrivere le prime scene testimoniate dalla carta 4r-v, invertendo, rispetto all'ossatura, l'ingresso delle maschere: il Magnifico infatti, essendo il servitore del giovinetto, ha il compito di introdurlo e per questo non può che parlare a Zobeide solo dopo la dipartita di Tartaglia. Il Magnifico funge da raccordo tra la protagonista e Sadì, infelice erede al trono di Samandal e innamorato della sorella di Zobeide, Salè. Dopo un breve scambio di battute fra i tre, appare Abdalac, che licenzia i due uomini per restare solo con la protagonista e a questo punto si interrompe, sulla carta, la scena, ricollegandosi direttamente all'*incipit* del foglio 5r in cui, appunto, si assiste al dialogo tra questi due personaggi.

L'ipotesi trova conferma anche in un'altra aggiunta presente nella stesura in versi: nella pagina in cui viene cambiato il verso della parentela delle donne con Zobeide, qualche riga sotto, aggiunto sul margine destro si legge a proposito di Salè: «amata da Sadì [che per timore] di questo regno / successor sfortunato che per timor / or tace e piange la perduta amante. / Dilara tua cognata al sposo suo / volle serbar a forza e fede e core / o morirsi volea. Stanco etc.»⁶⁵. L'ultima parola si congiunge perfettamente al verso già incolonnato «stanco e sdegnato / d'affaticarsi invano il negromante [...]»⁶⁶, dato indubbio della natura di aggiunta del passo posto a margine e quindi, come tale, compiuta in una fase posteriore alla composizione dei dialoghi.

⁶³ Fondo Gozzi, 4.3, c. 6v.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

Le carte testimoniano la successiva e permanente eliminazione del personaggio, con la conseguente modifica della persona innamorata di Salè, che, come già annunciato, diventa Masud.

L'idea che Gozzi offre di sé negli scritti teorici – quella di un uomo che si improvvisa drammaturgo per gioco e per necessità di interloquire, a distanza ma sullo stesso campo con Chiari e Goldoni - è molto lontana dalla figura che si intravede dietro e dentro le carte del Fondo.

Se i manoscritti del *Mostro turchino* e di *Zeim re de' geni* già analizzati in dettaglio, rivelano i numerosi interventi compiuti dal drammaturgo in sede di ossatura, quelli della *Turandot* e della *Zobeide* testimoniano come la volontà gozziana creatrice e di raffinamento delle proprie opere si perpetui fino all'ultima fase della versificazione, lasciando intravedere la figura di uno scrittore che torna a lavorare sulle sue opere per tempi lunghi, anche per decenni, come nel caso della *Marfisa bizzarra*, i cui documenti ritrovati dimostrano i numerosi interventi dell'autore sul testo apportati nel corso di tutta la sua vita⁶⁷.

Nel Fondo sono conservate poche carte relative ai *Pitocchi fortunati* che documentano le due diverse tipologie di ossature già attestate per le altre *Fiabe*; anche in questo caso disponiamo di una versione in prosa più antica in senso cronologico e di un'altra più recente. La scansione temporale che congetturiamo è deducibile, ancora una volta, a partire dall'onomastica: nella seconda ossatura i nomi dei personaggi corrispondono a quelli dell'edizione a stampa, mentre tale analogia non si registra nella prima ossatura, la cui variantistica sarà esaminata più avanti.

Dal punto di vista strutturale la più rilevante differenza tra i due documenti consiste nella diversità del numero di atti tra la prima e la seconda ossatura: la prima infatti reca la stesura della *fabula* fino al quarto atto ed è privo del conclusivo quinto atto, che, visto lo svolgimento della vicenda ivi contenuto, possiamo ipotizzare che avrebbe dovuto essere simile a quello della Colombani, invece la seconda contiene solamente il terzo e ultimo atto e appare, dunque, più prossimo alla stesura edita⁶⁸.

⁶⁷ Cfr. MARTA VANORE, Dal *Fiume Meduna* al *Liston*: genesi creativa de *La Marfisa bizzarra*, in *Parola, musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi*, Atti del convegno (Venezia, 12-15 dicembre 2007), a cura di GIULIETTA BAZOLI e MARIA GHELFI, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 607-648.

⁶⁸ Il titolo con cui la fiaba è presente nell'edizione a stampa è *I pitocchi fortunati* fiaba tragicomica in tre atti.

Le scene della prima ossatura sono abbastanza dettagliate e si rivelano molto simili a quelle che Gozzi appronta per l'edizione, con l'eccezione di alcune lasciate "aperte" relative alle maschere:

Scena: qui qualche scena delle maschere.

Se occorre qualche scena d'udienza alle maschere⁶⁹.

Il "non finito" presente nelle ossature riporta al *modus operandi* di Gozzi, che si appunta la necessità (o la volontà) di inserire alcune scene per le maschere – certamente molto attese dal pubblico - per riempire eventuali "buchi" o per terminare gli atti, come spesso si è riscontrato nelle prime ossature delle altre *Fiabe*.

Solitamente, tali postille sono poi sviluppate già a partire dalla seconda ossatura, in cui le scene affidate alle maschere vengono delineate in modo abbastanza preciso, che lascia ben poco all'improvvisazione degli attori, almeno a livello di argomenti da trattare.

In realtà, nei *Pitocchi fortunati*, così come nel *Re cervo*, Tartaglia e Pantalone perdono qualunque traccia della *vis* comica che li connota e dismettono gli abiti "classici", assumendo quelli di ministri: nelle due *pièces* il primo è un uomo potente e malvagio, il secondo, pur incarnando comunque i valori della semplicità e del buon senso, è un ministro e nella prima ossatura era addirittura un governatore⁷⁰.

Tale cambiamento induce a una riflessione, più generale, sulla figura del drammaturgo come accanito sostenitore della commedia all'improvviso che la critica ha delineato. Da una lettura complessiva delle carte contenute nel Fondo, non vincolata al giudizio tradizionale che imputa a Gozzi la strenua difesa della commedia dell'arte, si delinea la figura di uno scrittore non così solerte nei confronti del genere all'improvviso o, almeno, non nei modi in cui la critica lo ha sempre rappresentato. La questione è tanto più nevralgica se pensiamo ad alcune ossature emerse dal Fondo in cui le parti per le maschere vengono redatte con puntualità e con dovizia di particolari.

⁶⁹ Fondo Gozzi, 4.5, c. 3r.

⁷⁰ Nella *Prefazione* ai *Pitocchi fortunati* Gozzi accenna a questo cambiamento: «In una libera, e capricciosa scenica opera fiabesca prego il mio Lettore a sofferire le maschere, ch'io volli sostenere, nelle circostanze, nelle quali sono in questa fola, in Samarcanda» (CARLO GOZZI, *Prefazione* ai *Pitocchi fortunati*, in *Opere del conte*, cit., t. II, p. 303).

In considerazione dell'eterogeneità dei documenti emersi (oltre alla *Fiabe* e ai drammi “spagnoleschi” sono state rinvenute anche opere più “vicine” a quelle goldoniane, balli etc.), sembra inverosimile che, se il drammaturgo avesse davvero desiderato riportare in auge la tradizione della commedia all'improvviso, non avesse steso qualche canovaccio, per scrivere il quale possedeva tutte le competenze necessarie.

Inoltre, le scene riservate a Smeraldina, Pantalone, Brighella, Tartaglia e Truffaldino non sono così numerose all'interno di ciascuna fiaba: nella *Turandot* e nei *Pitocchi fortunati* le maschere – intese come quelle tradizionali della commedia dell'arte - hanno poco peso.

Nella *Prefazione* alla *Turandot*, l'autore ammette di avere composto questa fiaba perché al *Corvo*, quella immediatamente precedente, non era stato riconosciuto il giusto merito: egli si lamenta soprattutto del fatto che i suoi detrattori abbiano attribuito, ingiustamente, gli unici motivi del successo conseguito alla presenza delle maschere e alla trasformazione del protagonista in statua. Se all'accusa della preponderanza dell'elemento magico Gozzi risponde scrivendo una fiaba scevra di esso, alla prima obiezione egli replica, nella citata prefazione, che aveva fatto uscire le maschere nel *Corvo* «con economia»⁷¹. Ciò dimostra come, già a partire dalla seconda fiaba (1761), l'autore avesse deciso di riservare uno spazio non cospicuo alle maschere. La scelta non è conforme alla figura dipinta dalla critica, confermata, per la verità, dal drammaturgo stesso, ma, alle insistenti dichiarazioni gozziane intese a mostrarsi come il protettore delle maschere non corrisponde la scrittura di alcun canovaccio né la rivitalizzazione del repertorio della commedia dell'arte da parte dell'autore.

Le maschere, che già in alcune *Fiabe* tendono a perdere le loro caratteristiche comiche, nelle commedie “spagnolesche” assumono i tratti dei personaggi intriganti tipici della produzione teatrale del Siglo de Oro. Inoltre, laddove mantenute, per esempio nella *Donna innamorata da vero*, Gozzi sente il bisogno di giustificare la loro presenza nella relativa *Prefazione*⁷².

L'immagine della compagnia Sacchi come depositaria dell'antica arte della commedia all'improvviso che traspare dagli scritti teorici del drammaturgo è in

⁷¹ CARLO GOZZI, *Prefazione* alla *Turandot*, in *Opere del conte*, cit., t. I, p. 119.

⁷² IDEM, *Prefazione* alla *Donna innamorata da vero*, in IDEM, *Tre opere teatrali del conte Carlo Gozzi* cioè *La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il metafisico*, Venezia, Fogliolini, 1787, [*Opere del conte* cit., t. IX] p. 7: «l'intreccio mi parve bizzarro, o capriccioso abbastanza per convenire colle maschere della Commedia Italiana».

realtà diafana: certamente la *troupe* mise in scena molti canovacci ma, almeno per quanto riguarda la produzione gozziana, ci troviamo di fronte a un testo pressoché interamente steso, dove si intuisce che l'improvvisazione riguarda soprattutto il modo di stare sul palcoscenico e di rendere una battuta, qualità affidate alla sapienza e alla tecnica attoriale. Ciò è dimostrato dal fatto che Gozzi, perfino nell'ossatura – appunto di lavoro per se stesso - indica il momento in cui gli interpreti devono compiere lazzi, specificandone addirittura la tipologia (lazzi di spavento, lazzi di stupore, etc.).

Prima della scoperta del Fondo, tale prassi era più facilmente appurabile nelle opere “spagnolesche”:

I dialoghi delle maschere delle fiabe o delle tragicommedie d'imitazione spagnola si dichiarano delle “parti a soggetto” per la forma con cui si presentano, e, al tempo stesso, mostrano nella sostanza, una definizione di dettaglio estremamente puntuale dei contenuti dialogici. Si tratta di scene completamente distese, salvo che per la esplicita riformulazione nel discorso diretto: il discorso indiretto, appunto, rappresenta in queste zone di scrittura una sofisticata simulazione di parola all'improvviso. L'autore mette in bocca ai personaggi mascherati la traccia dei loro discorsi [...], un traccia però praticamente esaustiva, e che non è più traccia⁷³.

Se scorriamo le dieci *Prefazioni* che corredano le *Fiabe* ci accorgiamo che Gozzi non punta mai l'attenzione sul fatto di avere riportato nel teatro comico le maschere della commedia all'improvviso, che stavano scomparendo a causa della riforma goldoniana, tanto più che, come abbiamo già enunciato, egli in più occasioni ribadisce la loro scarsa rilevanza all'interno della vicenda, ma, piuttosto, negli scritti introduttivi preferisce evidenziare la novità del proprio progetto teatrale, quella, cioè, di avere ridotto a materia “teatrabile” delle *fole*. Ciò è soprattutto evidente per le prime fiabe, il *Corvo* e la *Turandot*, nelle *Prefazioni* delle quali si legge:

Per prova della mia proposizione composi il *Corvo*. Tal fola si narra a' fanciulli, ed io ho tratto l'argomento di questa da un libro Napoletano, intitolato: *Lo cunto delli cunti: trattenimento per le piccierille*⁷⁴.

Cotesti ingrati furon cagione, ch'io scelsi dalle Fole Persiane la ridicola Fola di *Turandot* per formarne una Rappresentazione, bensì colle maschere, ma appena fatte vedere, e col solo fine di sostenerle, e spoglia di meraviglie⁷⁵.

⁷³ Da alcuni appunti inediti di Piermario Vescovo.

⁷⁴ CARLO GOZZI, *Prefazione al Corvo*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., t. I, p. 118.

⁷⁵ IDEM, *Prefazione alla Turandot*, in *Opere del conte*, cit., t. I, p. 216.

Le *Fiabe*, così come sono rese dalle ossature, non sono la risposta reazionaria alla riforma goldoniana, come già assodato da tempo⁷⁶ e non costituiscono affatto il baluardo delle maschere della commedia all'improvviso.

Questo è un punto di particolare rilevanza in riferimento alla critica italiana – non solo settecentesca - che ha sempre visto il drammaturgo come un tenace sostenitore del genere all'improvviso, laddove invece egli scriveva praticamente per intero i suoi testi, li leggeva alla compagnia riunita e si lamentava soprattutto che i comici italiani, a differenza di quelli francesi, non imparavano a memoria l'opera, segno inequivocabile di una stesura pressoché totale del dramma.

⁷⁶ Cfr. ARNALDO MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in IDEM, *La carriera delle maschere*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 231-367.

2. Dall'occhio mentale alla stesura in versi: riflessione terminologica e aspetti scenici

Il tentativo di “classificare” il materiale eterogeneo di cui si compongono i manoscritti delle *Fiabe* ha condotto a sondare il significato usuale di alcuni termini tecnici, abitualmente usati nelle questioni teatrali e retrospettivamente concepiti in modo intercambiabile (“scenario”, “soggetto”, “canovaccio”, etc.)¹, e a compiere un parziale spoglio lessicale all'interno della produzione gozziana².

Almeno per quel che concerne le opere a stampa e i manoscritti del Fondo riguardanti le *Fiabe*³ eliminiamo immediatamente dall'orizzonte gozziano il termine “canovaccio”: esso infatti non appartiene al vocabolario dell'autore e, come il contributo di Piermario Vescovo mette in luce⁴, si deduce che non sia mai stato utilizzato da alcun drammaturgo italiano del Settecento con il significato che l'uso corrente gli attribuisce⁵ (anche i “francesizzati” Riccoboni e Goldoni impiegavano il lemma “canevas” scrivendolo in francese e mai in italiano).

Il vocabolo “scenario” occupa una percentuale davvero esigua nel lessico di Gozzi e, per quel che abbiamo potuto rilevare, compare in stretto riferimento alle sue opere solo in due occasioni, mentre è utilizzato talvolta in maniera dispregiativa, per riferirsi alla produzione goldoniana d'esordio. Le due

¹ ANNA MARIA TESTAVERDE, *La scrittura scenica nel XVII secolo*, in *Carte di scena*, a cura di GIOVANNA LAZZI, Firenze, Polistampa, 1998 (catalogo della mostra Firenze, Biblioteca Riccardiana, 21 dicembre 1998 – 20 marzo 1999), pp. 33-34: «questo metodo di costruzione del testo drammaturgico [della commedia all'improvviso], concepito per le funzionalità operative della messinscena, ha prodotto molteplici forme di redazione delle trame narrative: scenario, soggetto, canovaccio, mandafuora sono i più frequenti vocaboli con i quali i contemporanei hanno definito le scritture sceniche di alcuni drammi. I lemmi appartengono ad un repertorio linguistico di tecnica scenica che nel tempo ha livellato le varianti semantiche, finendo con l'assimilarli in un'unica accezione sinonimica».

² Si intende qui offrire solo un parziale affondo in questo vasto e complicato argomento su cui ci ripromettiamo di tornare in futuro.

³ Certamente la progressiva disamina del Fondo Gozzi recherà nuove informazioni anche rispetto alla terminologia adoperata dallo scrittore.

⁴ Da appunti inediti di Piermario Vescovo: «“Canovaccio” come indicazione del “testo a soggetto” è un francesismo, perché solo in francese, e non in italiano, esistono prima un referente e un traslato figurato pertinenti all'uso [...] nella lingua francese *canevas* indica la tela grezza che serve di base all'arazzo».

⁵ SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1961-2004, voce ‘canovaccio’: «trama scritta, schema della commedia dell'arte o a soggetto».

occorrenze in cui la parola è adoperata si trovano in un manoscritto della *Turandot* proveniente dal Fondo e nella *Prefazione* a stampa di *Cimene Pardo*:

Dopo apparato / come nel *scenario* / siede Altoum, gl'altri tutti battono / la fronte in terra, poi siedono ai loro posti⁶.

Lo *scenario* del secondo, terzo, quarto e quint'atto fu sorprendente, legatissimo alla rappresentazione, ed efficace soccorso all'illusione⁷.

Analizzando entrambi i contesti di riferimento, è evidente che al lemma sono attribuiti due significati diversi: nell'ultimo passo Gozzi sta sottolineando la particolare cura con cui *Cimene Pardo* venne messo in scena dalla compagnia del teatro San Giovanni Grisostomo e con il vocabolo allude, ovviamente, al complesso apparato scenografico della *pièce*, certamente non irrilevante se pensiamo alle didascalie previste per l'opera e, in particolare, per gli atti menzionati⁸; la prima occorrenza, invece, allude a qualcosa di diverso dalla

⁶ Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*, c. 10r. Il corsivo è nostro.

⁷ CARLO GOZZI, *Cimene Pardo*, Venezia, Curti, 1792 (*Opere del conte*, cit., t. X), p. 6. Il corsivo è nostro.

⁸ Ivi, pp. 42-43, II.3-4: «*apresi la decorazione alla veduta del Castello di Pardo sopra un'altezza, con ponte levatojo, che deve attraversare il fiume Segra, il quale scorre a' piedi di quella altezza. Sopra un'alta torre del Castello, la quale avrà una grossa campana, sta una sentinella aragonese. Al suono di militari strumenti giunge Nugno condottiere della truppa di aragonesi di Ernesto, e di molti carriaggi di vettovaglie. La bandiera spiegata di questa truppa sarà grande, e averà sopra dipinto un Cavaliere armato all'antica a cavallo, che con la lancia uccide un dragone [...]. Calasi il ponte levatojo che attraversa il fiume*»; p. 65, III, p. 83, III.7, p. 88, III.9: «*la decorazione è una sala corta con un sofà alla turca, e un tavolino nel palagio di Zeliamo. Questa sala averà due porte chiudibili una alla parte dritta, l'altra alla sinistra che conduca agli appartamenti di Cimene*», «*La decorazione rappresenta un bosco corto. Odesi un nembo in lontano. Sentesi di dentro suono di trombe, e istrumenti militari, con uno strepito d'armi, e di abbattimenti. Escono con le spade ignude, ed affannati alla battaglia*» «*I turchi assaltano gli aragonesi. Se limo si azzuffa con Ernesto. Dopo una breve mischia, entrano tutti combattendo. Il bujo della notte si avvanza gradatamente. Apresi la decorazione ad altra scena. Vedesi da una parte una montagna altissima piena di rupi, burroni, cespugli, scoscesa, e praticabile, le cui vie per salirla son varie, e riferiscono al di dentro della scena. Questa montagna avrà una caverna alla radice. Dall'altra parte vedesi una forte cortina delle mura di Mequinenz. È visibile in questo muro il forte portone de' giardini di Zeliamo attraversato da planche di ferro. Nel fondo, e dietro la montagna vedesi il fiume Segra che segue il suo corso in dietro, e si nasconde scorrendo lungo le mura della città. Tra le montagne e le dette mura v'è una piccola riva del fiume per comodo dello sbarco di qualche naviglio. La oscurità della notte è assai avanzata. Il nembo tuona, folgoreggia, e piove*»; p. 106, IV.1; «*La decorazione rappresenta una sala d'armi all'antica nel Castello di Pardo, con sedie, tavolini e lumi. Gli addobbi di questa sala sono, elmi, scudi, targhe, zagaglie, lance, mazze ferrate, ecc. Sopra tutto trofei di spoglie vinte a' turchi, bandiere con lune, turbanti, ecc.*»; pp. 138-139, V.6-7 «*Apresi la decorazione alla gran piazza di Mequinenz. Le fiamme che incendiano parte della Città, e le fiaccole che la illuminano. La battaglia di Turchi, e di aragonesi è generale e feroce. Sarà in arbitrio il rappresentare questa guerra notturna, e quest'incendio con tutti quegli oggetti che sono connaturali alle circostanze [...]. Il giorno rischiarà la città. Il Re è portato in trionfo da' suoi soldati sopra agli scudi, che formano una scalinata. È preceduto da Alvaro, Sancio, Mendo, Uffiziali, e soldati, molti turchi schiavi, molte teste con turbanti, inalberate sopra le aste*».

scenografia, cioè all'insieme dei movimenti scenici e alle entrate e alle uscite dell'imperatore Altoun e della sua corte.

L'appunto si trova nel manoscritto del Fondo che reca la prima stesura in versi della *Turandot* all'inizio della carta 10r e il foglio che lo precede contiene la conclusione del primo atto. Nella seconda stesura in versi l'inizio del secondo atto è siglato da un dialogo comico fra Truffaldino e Brighella, assente nella precedente versificazione, ma, dal momento che la carta 10r non reca alcuna informazione relativa all'atto o alla scena ai quali essa si riferisce siamo portati a ipotizzare che Gozzi abbia scritto anche nella prima verseggiatura le battute tra le maschere, ma che il Fondo non le abbia conservate. Si può presumere, dunque, che l'autore, dopo il dialogo fra Truffaldino e Brighella, abbia redatto l'appunto sullo scenario, che riguarda, evidentemente, le modalità con cui i cortigiani entrano dalla porta principale, menzionata in precedenza, e si dispongono in scena (momento peraltro narrato con dovizia di particolari nella seconda verseggiatura)⁹. Il drammaturgo sembra fare riferimento a una stesura di quest'ingresso corale già tratteggiato nel dettaglio, con ogni probabilità alludendo allo "scenario" concepito tecnicamente come il foglio contenente le entrate e le uscite degli attori, che recava, verosimilmente, lo schema dell'ingresso di tutti i personaggi facenti parte della corte dell'imperatore Altoun.

L'accezione del termine "scenario", in questo caso, è affine a quella espressa da Andrea Perrucci nel trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699)¹⁰, in cui esso viene definito come una sorta di scaletta con le indicazioni per gli attori relativamente alle loro entrate ed uscite col richiamo alle battute di riferimento preposte allo scopo¹¹, configurazione che lo rende assimilabile al "mandafuora"¹².

⁹ Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*, c. 9v: «Precedono le guardie alla cinese; poi otto dottori, che vanno a' loro posti, poi Magnifico che si mette da una parte del trono d'Altoun, poi Tartaglia che si mette dall'altra parte, poi Altoun riccamente vestito alla Chinese, vecchio con barba nera lunghissima. Altoun siede sul suo trono, i Dottori si inginocchiano con inchino battono la fronte per terra, poi si alzano e siedono a' loro posti. Termina la marcia».

¹⁰ Sull'importanza di questo trattato si rimanda a PIETRO SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997, pp. 121-216.

¹¹ ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, parti due, Napoli, presso Michele Luigi Mutio, 1699, pp. 149-151: «l'incontro col personaggio, che deve uscire è anche difettoso, perché alle volte s'incontra con tal'uno, che si deve sfuggire, come un nemico coll'altro, il Padre col figlio, che va evitando, e si viene a fare una terribile improprietà; di più volendo questi uscire, e quegli entrare si lascia la scena vuota, e si offende l'Uditorio. Per non incorrere in questo difetto si suole da alcuni fare uno scenario, di questo modo si dà ad ogni scena, o uscita un titolo del numero, v. g. Prima, 2. 3. 4. 5. 6. o pure una lettera dell'Alfabeto: A.

Se nel caso della *Turandot*, l'impiego del lemma equivale alla definizione perucciana, nella *Prefazione* a *Cimene Pardo* esso indica, senza dubbio, l'apparato scenografico dell'opera, in un significato molto prossimo a quello che si riscontra, per esempio, nelle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, in cui il termine è utilizzato in coppia con vestiario, comprensivo delle "robbe per la scena" e dei costumi¹³.

In effetti le accezioni gozziane del vocabolo sono entrambe testimoniate dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana*:

1.complesso degli elementi scenici, costituiti dal fondale e dalle quinte, usati nelle rappresentazioni teatrali e nelle riprese cinematografiche. 5. Nella commedia dell'arte, traccia, canovaccio, costituito da uno schema e da indicazioni e appunti utili all'improvvisazione degli attori e anche, all'ordine di comparizione degli attori stessi sul palcoscenico. – Anche: il foglio su cui erano riportate tali indicazioni (con riferimento sia a quello affisso dietro le quinte e usato dagli attori sia a quello usato dal buttafuori)¹⁴.

Il *Dizionario* redatto dal Tommaseo, presentando come estinto l'identificazione del lemma con «foglio in cui sono descritti i recitanti, le scene, i luoghi pe' quali volta per volta devono uscire in palco i comici»¹⁵ documenta

B. C. D. E. F. e poi in un foglio di carta, che si affigge al muro dietro il Proscenio, si scrive così, quanfo fusse, v. g. *Il pastor fido*. ARCADIA / ATTO PRIMO / Scena prima / escono per B / Silvio *Ite voi che chiudeste / Linco Lodo ben Silvio il venerar gli Dei. / vanno via per F*, ove sono soggiunte le prime parole, che dicono uscendo, e per dove devono entrare, e così tenendo in memoria il Recitante quelle prime parole, che ha da dire per dove ha da uscire, e per dove entrare, non si viene a fare incontratura di scena, ed alcuni vi scrivono ancora l'ultime parole, di chi termina la scena antecedente, acciòche chi vien fuori udendo l'ultime parole di chi entra esca, v. g. / Lin. *che col piacere di Venere concetto / e va via per F. / Scena II / Per C / Mirtillo Cruda Amarilli, che col nome ancora / Ergasto Mirtillo Amor fu sempre un fier tormento Ergasto Foschi nemi di duel pioggia di pianto / E vanno via per G / e così da scena, in scena, e da Atto in Atto fino alla fine».*

¹² S. BATTAGLIA, *GDLI*, cit., voce 'mandafuora': «Foglio sul quale era segnato l'ordine di comparizione degli attori sul palcoscenico».

¹³ LORENZO DA PONTE, *Memorie*, a cura di GIOVANNI GAMBARIN e FAUSTO NICCOLINI, Bari, Laterza, 1918, parte II (1777-1792): «Ebbene! - disse - andate da Rosemberg e ditegli ch'io vi do l'uso del teatro. Rosemberg mi ricevette con gran giubilo; ma entrò Thorwart, e questi, sotto vari pretesti, guastò la faccenda. - Eccellenza, non abbiamo né un ricco scenario né un ricco vestiario. Vi sarebbero sempre dispute tra cantanti italiani e attori tedeschi: non si possono trasportar le scene ogni giorno senza grandissimo disturbo».

¹⁴ S. BATTAGLIA, *GDLI*, cit., voce 'scenario'. Nello stesso vocabolario si legge alla voce 'buttafuori': «persona incaricata di far sgombrare la scena prima dell'alzarsi del sipario e di avvertire gli attori del momento in cui devono entrare in scena». Nel testo di Giovanni Azzaroni si rinviene un differente significato per il termine "buttafuori" (o l'avvisatore): «il buttafuori avverte la direzione, gli attori e i suonatori dei giorni di prove e di spettacolo, nonché il pubblico delle interruzioni, cambiamenti o sostituzioni che accader possono in teatro per impreviste circostanze durante le rappresentazioni, quando non vi sia pronto altro mezzo per pubblicarle» (GIOVANNI AZZARONI, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 135).

¹⁵ NICCOLÒ TOMMASEO, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato dai signori Nicolò Tommaseo e cav. professore Bernardo Bellini con oltre 100.000 giunte ai precedenti*

come nelle seconda metà dell'Ottocento, periodo della compilazione del vocabolario, il termine fosse impiegato solo nell'accezione di scenografia. E, infatti, se nel Settecento maturo la parola "scenari" indica senza alcun dubbio la scenografia, come attesta il trattato del Milizia¹⁶ - e ancora Giovanni De Gamerra nell'espone le linee guida del suo progetto per il rinnovamento del teatro di Napoli, chiede esplicitamente che l'edificio venga dotato di uno "scenari" ad esso confacente¹⁷ - alla fine del Seicento, come già testimoniato dal trattato di Perrucci, il lemma allude, invece, al singolo foglio recante le entrate e le uscite degli attori, simile al mandafuora, stando all'impiego del termine nel *Malmantile racquistato*¹⁸.

Il vocabolo "scenari" compare anche nella prefazione scritta da Francesco Andreini al *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611):

Avrebbe potuto il detto Signor Flavio (perché a ciò fare era idoneo) distender l'opere sue, e scriverle da verbo a verbo, come s'usa di fare; ma perché oggidì non si vede altro che Comedie stampate con modi diversi di dire, e molto strepitosi nelle buone regole, ha voluto con questa sua nuova invenzione metter fuori le sue Comedie solamente con lo *Scenario*, lasciando a i bellissimi ingegni (nati solo all'eccellenza del dire) il farvi sopra le parole, quando però non sdegnino d'onorar le sue fatiche da lui composte non ad altro fine che per dilettere solamente, lasciando il dilettere et il giovare insieme, come ricerca la poesia, a spiriti rari e pellegrini¹⁹.

Se leggiamo un qualunque testo contenuto nella silloge seicentesca, il significato attribuito da Perrucci al termine copre solo in parte il concetto che in questa prefazione il vocabolo riveste: è vero che tutti gli "scenari" sono dotati delle indicazioni relative alle entrate e alle uscite dei personaggi, a volte arrivando a un grado estremo di scarnificazione delle battute come nel caso del

dizionari raccolte da Nicolò Tommaseo, Giuseppe Campi, Giuseppe Meini, Pietro Fanfani e da molti altri distinti filologi e scienziati, corredato da un Discorso preliminare di Nicolò Tommaseo, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1865-1879, voce 'scenari'.

¹⁶ FRANCESCO MILIZIA, *Del teatro*, Venezia, Pasquali, 1773, p. 64: «La scena è in Cartagine, e l'Architettura è Gotica. Lo Scenario ugualmente che il Vestiario deve essere regolato dal Poeta».

¹⁷ GIOVANNI DE GAMERRA, *Novo teatro*, Pisa, Ranieri Prosperi, 1789, p. 3: «Espone rispettosamente il Gamerra, che il Novo teatro avrà bisogno d'una dotazione di Scenario corrispondente a quella decorosa apparenza, che egli si propone di stabilire in tutto [...]. Questo scenario non abbisognerà meno d'una spesa di scudi 2000».

LORENZO LIPPI, *Il malmantile racquistato*, in Finaro [Firenze], nella stamperia di Giovanni Tommaso Rossi, 1676, I, 50.

¹⁹ FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di FERRUCCIO MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, vol. I, p. 13.

*Creduto morto*²⁰, ma è altrettanto certo che le favole rappresentative sono presentate da Andreini e da Scala come il materiale su cui i nobili, e più in generale i dilettanti, possono «farvi sopra le parole», cioè possono costruire la commedia. Tuttavia, se pensiamo al significato di “scenario” nel trattato di Perrucci, non sembra plausibile che un gruppo di non professionisti possa ordinarvi sopra la trama di un dramma, avendo solo a disposizione uno schema con gli ingressi e le uscite degli attori, giudizio espresso anche da Giuseppe Baretti²¹.

A conferma dell’osservazione, viene una battuta che il figlio di Francesco, Giovan Battista Andreini, mette in bocca al personaggio di Filino che, nelle *Due comedie in commedia* (1623) asserisce che gli basta leggere lo scenario per saper recitare la commedia²².

In ambito settecentesco, oltre alle attestazioni precedentemente ricordate che individuano lo “scenario” come apparato scenografico, ne reperiamo altre diverse. Baretti nell’*Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with regards to that Country* (1768) utilizza il vocabolo per indicare il foglio, appeso alle quinte, recante un conciso sunto della vicenda e le indicazioni delle entrate e delle uscite:

Not many of the compositions, in which these masked personages with the innamorato’s and servetta’s were introduced, are to be found printed, because they were seldom written. Their authors only wrote in a very compendious way the business of each scene in a progressive order; and sticking two copies of the scenario (so this kind of dramatic skeleton as called) in two lateral back parts of the stage before the entertainment began, each actor caught the subject of each scene with a glance whenever called forth by his cue, and either singly or colloquially spoke extempore to the subject²³.

²⁰ Ivi, vol. II, p. 230: «ISABELLA lo crede lo spirito d’Orazio; spaventata, ritorna in casa / LAURA fuori, fa il simile, via / FLAVIO il simile, via / PANTALONE il simile, via / PEDROLINO il simile via».

²¹ GIUSEPPE BARETTI, *An Account of the Manners and Customs of Italy, with Observations on the Mistakes of some Travellers, with regards to that Country*, in IDEM, *Opere*, a cura di FRANCO FIDO, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 619-620: «of these scenario’s, or skeletons, a good many are still extant. One Flaminio Scala, a comedian, has published fifty of his invention in 1611. I once saw the book, but could not make much of any of his plots, which are not easily unravelled but by comedians long accustomed to catch their reciprocal hints» («di questi scenari, o scheletri, molti esistono ancora. Un attore comico, Flaminio Scala, ne ha pubblicati cinquanta di sua invenzione nel 1611. Una volta vidi il libro, ma non potei cavare gran che da canovacci le cui possibilità drammatiche non sono evidenti che ad attori avvezzi da molto tempo ad afferrare le loro scambievoli allusioni»). Il piemontese afferma, dunque, il contrario di quanto sosteneva Riccoboni, che trovava le composizioni di Scala troppo lunghe.

²² GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Le due comedie in commedia*, in *Commedie dell’arte*, a cura di SIRO FERRONE, Milano, Mursia, 1986, vol. II, p. 27, I, 2: «ROVENIO Messer Filino, quest’è la vostra parte della commedia, non è così? / FILINO Sì, mio signore, e la so benissimo; poiché Lelio, giovine di vostra signoria, n’ha così tutti ben istruiti che basta veder lo *scenario* d’ogni commedia e siamo atti a recitarla. E in questo soggetto io fo Narciso». Il corsivo è nostro.

²³ G. BARETTI, *An Account of the Manners and Customs of Italy*, cit., p. 619 («non sono molte le commedie con le maschere, gli innamorati e le servette che si possono trovare a stampa, perché

Scipione Maffei adopera lo stesso lemma in riferimento alle composizioni dei comici:

nella fine di quel secolo [Seicento], e nel principio del corrente, uso s'introdusse ancora di non recitar più opere stampate o scritte, e per autori composte, ma di comporsene gli *scenari* a lor modo i comici stessi, e prendendo qua e là, d'imbrogliar drammi senz'ordine o forma, ripieni di oscenità²⁴.

Inoltre, non possiamo non confrontarci con Goldoni che, nella *Prefazione al Servitore di due padroni*, adopera la parola “scenario” per distinguere il testo a stampa da quello effettivamente composto intorno al 1745 per Sacchi, in cui c'erano solamente indicazioni di massima relative agli argomenti, che poi gli attori avrebbero sviluppato autonomamente (in maniera positiva stando alla testimonianza del drammaturgo, tant'è vero che il passo sfocia poi nel famoso elogio del capocomico²⁵).

In questo caso la definizione goldoniana si sovrappone in parte al concetto di ossatura gozziana²⁶, anche se in quest'ultima si assiste a una maggiore definizione dei dialoghi delle maschere della commedia dell'arte. Se andiamo a scandagliare ulteriormente la prefazione del *Servitore di due padroni*, deduciamo che lo “scenario” approntato da Goldoni serve ai comici, mentre

raramente esse erano scritte. I loro autori scrivevano solo un breve compendio dell'azione scena per scena, e da due copie dello *scenario* (come si chiamava questa specie di scheletro drammatico) affisse prima che cominciasse lo spettacolo dietro le quinte, ai due lati del palcoscenico, gli attori coglievano con un'occhiata il contenuto d'ogni scena ogni qual volta erano chiamati fuori dalla loro parte, e da soli o a più voci improvvisavano secondo l'argomento». Il corsivo è dell'autore.

²⁴ SCIPIONE MAFFEI, *De' Teatri antichi e moderni* e altri scritti, a cura di LAURA SANNIA NOWÉ, Modena, Mucchi, 1988, p. 120. Il corsivo è nostro.

²⁵ CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge in Il servitore di due padroni*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., 1959, vol. II, p. 8: «Quando io composi la presente Commedia, che fu nell'anno 1745, in Pisa, fra le cure legali, per trattenimento e per genio, non la scrissi io già, come al presente si vede. A riserva di tre o quattro scene per Atto, le più interessanti per le parti serie, tutto il resto della Commedia era accennato soltanto, in quella maniera che i Commedianti sogliono denominare a soggetto; cioè uno *Scenario* disteso, in cui accennando il proposito, le tracce, e la condotta e il fine de' ragionamenti, che dagli Attori dovevano farsi, era poi in libertà de' medesimi supplire all'improvviso, con adattate parole e acconci lazzi e spiritosi concetti. In fatti fu questa mia Commedia all'improvviso così bene eseguita da' primi Attori che la rappresentarono, che io me ne compiacqui moltissimo, e non ho dubbio a credere che meglio essi non l'abbiano all'improvviso adornata, di quello possa aver io fatto scrivendola». Il corsivo è nostro.

²⁶ Ci pare che anche la definizione “scenari” con cui Roberto Trovato ha presentato alcuni materiali inediti del marchese Francesco Albergati Capacelli (ROBERTO TROVATO, *Nel laboratorio di Francesco Albergati Capacelli. Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, in «Il castello di Elsinore», 11, 1991, pp. 89-136) possa, almeno in parte, confluire nella concezione gozziana dell'ossatura.

l'ossatura gozziana assolve alla funzione di scaletta per l'autore, che dimostra di tornarci sopra per la verseggiatura o per modificare qualche scena.

A completare il quadro delle occorrenze del termine "scenario" nella produzione gozziana intervengono altri casi, accomunati dall'utilizzo del lemma in chiave negativa e dispregiativa, in riferimento all'acerrimo nemico, Goldoni, che viene così apostrofato: «Per gl'Istrion *scenari* componeva, / undici lire l'uno li vendeva», e, ancora «Deh torna a far *scenari* per il Sacchi / come facevi un dì per poche lire»²⁷. Più "neutra" è la connotazione della parola nel *Teatro Comico all'Osteria del Pellegrino*, in cui Gozzi smentisce che la riforma goldoniana abbia preso le distanze dalla commedia all'improvviso, laddove, invece, Goldoni ne conservò i contenuti, pur avendo impedito ai comici di recitare provvisti solamente dello "scenario"²⁸.

Il lemma "scenario" dunque, oltre a indicare la scenografia vera e propria, si biforca in due direzioni: la prima è quella che vede il termine nell'accezione sinonimica di "mandafuora" e che concerne propriamente il momento performativo, la seconda prevede, invece, un significato più simile a quello di traccia, su cui gli attori, professionisti o non, imbastiscono i dialoghi.

Più spinoso è il tentativo di circoscrivere il termine "ossatura", non tanto per il significato che Gozzi gli attribuisce, quanto per le implicazioni che la definizione porta inevitabilmente con sé. L'ossatura gozziana è paragonabile alla "stesura" alfieriana nella maniera in cui viene tramandata dagli autografi dell'astigiano: se scorriamo le "idee dell'atto", vale a dire gli appunti in prosa delle tragedie, troviamo l'elenco dei personaggi – e spesso, l'onomastica subisce una revisione in questa sede come quella gozziana – e gli atti divisi in scene, concepite in modo che al nome di ciascun personaggio sia affiancato un brevissimo riassunto della battuta che, successivamente, sarà verseggiata in modo esteso. A livello formale, rispetto all'ossatura gozziana, l'unica differenza evidente è nelle modalità di segnalare le entrate e le uscite perché spesso il Solitario le risolve nella dicitura "via", mentre Alfieri inserisce queste

²⁷ PAOLO BOSISIO, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979, p. 120 e p. 298. Il corsivo è nostro.

²⁸ VITO PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957, vol. IV, p. 397: «Quanto tu non volessi, che fosse novità l'averla scritta, in iscambio di lasciarla recitare improvvisamente da Comici col solo *scenario*, altra riforma non ci scopro». Il corsivo è nostro. Cfr. anche LAURA RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*» *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Milano, Bulzoni, 2000, in particolare pp. 163-176.

informazioni direttamente nel corpo della battuta, in modo diegetico, per esempio: «Scena quarta / Arriva Bruto, che credendo di ritrovare Antonio in Egitto, non sorprende mediocrementemente Cleopatra, la quale insieme con lui lo credeva. Entrambi deplorano la sorte dell'amico, e dell'amante» o, ancora «Scena sesta / Resta Cleopatra sola, e dice quanto può suggerire la riunione di tutte le differenti passioni che l'agitano»²⁹.

D'altronde, la famosa dichiarazione del metodo di lavoro del tragediografo è sovrapponibile a quanto asserisce Gozzi nella *Più lunga lettera di risposta che sia mai stata scritta*, già citata:

E qui per l'intelligenza del lettore mi conviene spiegare queste mie parole di cui mi vo servendo sì spesso, ideare, stendere, e verseggiare. Questi tre respiri con cui ho sempre dato l'essere alle mie tragedie, mi hanno per lo più procurato il beneficio del tempo, così necessario a ben ponderare un componimento di quella importanza; il quale se mai nasce male, difficilmente poi si raddrizza. Ideare dunque io chiamo, il distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi, e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno. Chiamo poi stendere, qualora ripigliando quel primo foglio, a norma della traccia accennata ne riempio le scene dialogizzando in prosa come viene la tragedia intera, senza rifiutar un pensiero, qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere, senza punto badare al come. Verseggiare finalmente chiamo non solamente il porre in versi quella prosa, ma col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia, e leggibili. Segue poi come di ogni altro componimento il dover successivamente limare, levare, mutare; ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai più con le fatiche posteriori. Questo meccanismo io l'ho osservato in tutte le mie composizioni drammatiche³⁰.

io non mi sono mai posto allo scrittoio per scrivere una Favola da esporre in su le scene, se non la vidi prima in tutta la sua estensione coll'*occhio mentale*; né prima di porre in assetto una diligente *ossatura* di viluppo atto ad interessare, e facile da svilupparsi; di proporzionata divisione di atti conciliabili colle decorazioni, di apparecchio di circostanze, di scene attese da' spettatori, di avvertenze, di condotta, e con quell'ordine, di cui i miei generi che per lo più hanno un aspetto d'una novità capricciosa, sono suscettibili, non mi sono giammai recato a *dialogarla*³¹.

Inoltre, assai simili sono le fasi di lavoro esposte nella *Prefazione alla Donna contraria al consiglio*:

²⁹ Entrambe le citazioni sono tratte da VITTORIO ALFIERI, *Tragedie postume. Antonio e Cleopatra, I poeti, Charles Premier*, edizione critica a cura di MARCO STERPOS, Asti, Casa d'Alfieri, 1980, p. 134.

³⁰ VITTORIO ALFIERI, *Vita*, edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, vol. I, pp. 201-203, Epoca 4, capitolo 4.

³¹ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 25. I corsivi sono nostri.

L'opera ch'io intitolai *La Donna contraria al consiglio*, composizione scenica, è favola allegorica di invenzione da me ideata, intrecciata, e composta a seconda del mio poetico capriccio³².

Dalle dichiarazioni dei due scrittori, possiamo affermare che l'ideazione alfieriana corrisponde alla fase gozziana dell'*occhio mentale*, la stesura all'"ossatura di viluppo" e l'operazione del verseggiare alla composizione gozziana dei dialoghi.

Le "idee" dell'astigiano si costituiscono come un piano del lavoro dell'autore, che infatti, ugualmente a Gozzi, correda il testo di appunti inequivocabilmente rivolti a se stesso, come nel caso della commedia *Uno o sia Dario*, in cui si legge: «a tutto questo bisognerà pensare meglio per la distribuzione degli Atti»³³.

Nella commedia *I Pochi* di Alfieri, si assiste a un'altra tipologia della distribuzione della materia: dopo la lista dei personaggi, a cui, come in alcune pagine di *Zeim re de' geni*, segue un'apposizione che mira a delinearne le caratteristiche o l'azione principale che compiono nel dramma, compare l'argomento sviluppato in una decina di righe recante la trama della commedia, siglato poi dalla annotazione «si distribuisca poi questo alla meglio nei cinque atti»³⁴. La successiva stesura si dimostra ancora un testo non del tutto risolto e per esempio si reperiscono postille del tipo: «scene varie, in cui si mettano in campo queste varie passioni. Si vedano, e si pizzichino le due matrone Terza, e Sempronia. Porzia venga ad adulare Sempronia. Porzia faccia una scena d'amore plebeo col Patrizio Gracco. Gracco maggiore ne faccia una di motti acerbi col rivale Oratore, insomma s'intrecci come vorrà la progressione»³⁵, scene che saranno poi sviluppate contestualmente alla verseggiatura.

Le "idee" alfieriane intese come prodotto del secondo "respiro", corrispondenti alle ossature gozziane, svolgono la funzione di «lavoro preparatorio, individuale, di scrittoio e semmai, la differenza sostanziale è su un altro piano che non appartiene all'invenzione individuale del testo [...] ma alla sua concertazione collettiva»³⁶; Gozzi, infatti, scriveva per la compagnia Sacchi

³² IDEM, *Prefazione*, in *Opere cit.*, t. IX, p. 5.

³³ VITTORIO ALFIERI, *L'uno. I pochi*, testo definitivo e redazioni inedite, in IDEM, *Commedie*, a cura di FIORENZO FORTI, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, p. 218.

³⁴ Ivi, p. 222.

³⁵ Ivi, p. 223.

³⁶ Da appunti inediti di Piermario Vescovo.

e con essa, sul palcoscenico, risolveva alcune “zone” del testo che lasciava deliberatamente aperte sulla carta³⁷.

Cerchiamo ora di distinguere, se possibile, l’ossatura dal canovaccio – precisando che nella categoria “ossatura” va incluso anche lo scheletro del *Corvo* contenuto nei “vecchi” manoscritti marciani, erroneamente ritenuto un canovaccio scritto da un poeta poco ferrato nel mestiere teatrale³⁸ – là dove solitamente è il contenuto che ci riporta a un campo o all’altro³⁹. È ancora Vescovo a individuare l’identità esistente tra un’ossatura che viene verseggiata dal poeta e un’ossatura (quanto oggi si è soliti definire “canovaccio”) che viene dialogata dai comici⁴⁰, rifacendosi a una definizione di Ludovico Antonio Muratori, il quale, in un passo del trattato *Della perfetta poesia italiana*, si sofferma criticamente sui comici italiani, imputando loro soprattutto il difetto di non volere imparare a memoria un intero testo e di preferire «il soggetto, come lo chiamano, cioè la sola ossatura delle commedie, che poscia all’improvviso è da loro rivestita di parole»⁴¹.

L’operazione gozziana di estrazione del soggetto da un’opera altrui interamente compiuta, tessendoci sopra una nuova ossatura da cui poi procedere alla verseggiatura, rispecchia la prassi della commedia all’improvviso, che desume un soggetto – che resta fissato sulla carta come tale – sul quale in scena sono costruiti “all’improvviso” i dialoghi dagli attori.

³⁷ Cfr. NICOLA MANGINI, *Sulla struttura scenica delle fiabe gozziane*, in *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi*, Atti del convegno internazionale di studi musicali (Siena 30 agosto – 1 settembre 1974), «Chigiana», 1976, p. 64: «non c’è dubbio che [le *Fiabe*] siano opere faticosamente ma genialmente concluse nel loro aspetto formale, anche se una parte di ciascuna di esse è stata lasciata all’estro inventivo delle maschere. Osserviamo, però, che tali scene “a soggetto” non occupano affatto un grande spazio nell’economia delle singole *Fiabe*, tutt’altro».

³⁸ Cfr. ELVIRA GARBERO ZORZI, *Intorno ai manoscritti di Carlo Gozzi*, in *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 233-246.

³⁹ PIERMARIO VESCOVO, “*Farvi sopra le parole*”. *Scenario, ossatura, canovaccio*, in «Commedia dell’arte. Annuario internazionale», III, 2010, p. 96: «solo uno studioso del tutto irresponsabile scambierebbe, per esempio, osservando le carte di Vittorio Alfieri che noi possediamo, le “idee” o le “ossature” del *Saul* o della *Mirra*, per un testo legato all’improvvisazione attoriale, mentre ciò accade frequentemente davanti a scalette di commedie ancor meglio se esse presentano tra i personaggi delle maschere».

⁴⁰ Adolfo Bartoli individua la commedia all’improvviso come quella in cui «non è disteso il dialogo, ma semplicemente è fatta la divisione delle scene ed è accennato ciò che i personaggi debbono dire» ADOLFO BARTOLI, *Scenari inediti della Commedia dell’Arte*, Sala Bolognese, Forni, 1979, (riproduzione anastatica dall’edizione fiorentina del 1880, Sansoni), p. IX; tale definizione, in realtà, si presta anche ad individuare, almeno in parte, l’ossatura gozziana che, ovviamente, è altro rispetto a una tipica commedia all’improvviso.

⁴¹ ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, nella stampa di Bartolomeo Soliani, 1706, t. II, p. 6.

In questo senso, illuminante, a dispetto della critica mordace alla commedia all'improvviso che vi compare, è il giudizio dell'erudito spagnolo Leandro Fernández de Moratín a proposito di uno spettacolo di questo tipo a cui aveva assistito durante il soggiorno italiano tra il 1793 e il 1796. Dopo aver visto *L'empio punitor di se stesso, con Truffaldino cuoco oltremontano* al teatro Sant'Angelo a Venezia nella stagione autunnale del 1794, riflettendo su questa tipologia teatrale, egli – in modo più lungimirante di altri suoi contemporanei – dimostra di avere colto la peculiarità insita nel genere stesso che, appunto, non è integralmente definibile “all'improvviso”:

ésta es una de aquellas piezas que se representan sin apuntador, sabida ya la trama y el orden de las escenas, los actores la sostienen con diálogo repentino, según les ocurre. Es cosa que al principio sorprende, y después fastidia: no hay duda que en la acción, la voz, las interrupciones y progreso del diálogo se ve tal desembarazo y naturalidad, que se confunde con la verdad misma, las equivocaciones, las repeticiones, el atajarse la palabra unos a otros el hablar dos o tres un tiempo, son accidentes que contribuyen a aumentar la ilusión de un modo admirable [...]. Añádase a esto que no cuanto allí se dice es repentino: no sólo saben puntualmente la trama de la acción, sino que poseen también de memoria todos aquellos pasajes que tienen inmediata conexión con ella, y es necesario que lo hagan así para no perderse [...] alargan el diálogo cuanto quieren según el humor de que están aquel día, según el humor de que están aquel día, según su talento y la práctica que tienen en el teatro. De aquí resulta que buena o mala, cual ella sea, no son los cómicos los que hacen la comedia en el teatro, la comedia está hecha ya, la adornan sólo, y la adornan con bufonadas, equívocos, alusiones puercas, graciosas, obscenas, según les ocurre, y multitud de acciones y visajes ridículos, recargados y extravagantes⁴².

Dal passo emerge anche il peso del contributo che ciascun attore può dare al testo, a seconda del grado di acculturazione posseduto, e, in queste senso, la compagnia Sacchi era composta da comici tutt'altro che insipienti⁴³.

⁴² LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Viaje a Italia*, Barcelona, Linkgua, 2004, pp. 175-176. Il passo è tradotto in ANGELA MARIUTTI (a cura di), *Il drammaturgo del Settecento Leandro Fernández de Moratín*, in *Quattro spagnoli in Venezia: Leandro Fernández de Moratín, Antonio Pedro de Alarcon, Angel Sanchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, Venezia, F. Ongania, 1957, pp. 174-175: «è una di quelle commedie che si rappresentano senza suggeritore: conosciuta la trama e l'ordine delle scene gli attori sostengono la commedia col dialogo improvvisato, come loro capita. È cosa che al primo momento reca sorpresa, ma poi disturba: non v'è dubbio che nell'azione, nelle intenzioni e nell'avanzare del dialogo si nota tale scioltezza e spontaneità, da confondersi con la stessa realtà: gli errori, le ripetizioni, il togliersi la parola l'un l'altro, il parlare contemporaneamente in due o tre, sono elementi che contribuiscono ad aumentare in modo straordinario la illusione [...] aggiungasi, poi, che non è tutto improvviso ciò che vi si dice: gli attori non solo conoscono a menadito l'intreccio, ma anche sanno a memoria tutti quei brani che sono in relazione immediata con quello, ed è necessario che sia così perché essi non abbiano a perdersi [...] prolungano a piacere il dialogo, secondo l'umore del giorno, secondo la loro prontezza e la esperienza che hanno del teatro. Così, volere o non volere, non sono i comici che fanno la commedia nel teatro: la commedia è già bella e fatta, solo essi la ornano con buffonate, con equivoci, allusioni sudice, spiritose, come vengono loro in mente e con una grande quantità di movimenti, di smorfie ridicole, esagerate e strane».

⁴³ Sulla questione del lavoro dei singoli attori si rimanda a FERDINANDO TAVIANI – MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1986, pp. 365-379.

Gli attori possono infatti rivestire con battute un'ossatura, intesa semplicemente in questo caso come una stesura generale dell'opera – più o meno corposa e dettagliata – ma possono anche desumere il “soggetto” da un testo interamente scritto e poi tornarlo a dialogare con altre parole; operazione peraltro attestata anche dalla pratica gozziana, soprattutto per quel che concerne i drammi “spagnoleschi”: l'autore, infatti, ha davanti a sé la *pièce* originale interamente distesa, ne estrae il “fondo”, come ammette egli stesso in più occasioni, e su esso riformula una diversa ossatura, che poi verseggia. Significativo è un appunto inedito del Fondo, riguardante le prefazioni per i drammi di ispirazione spagnola, in cui viene altresì proposta implicitamente l'equivalenza di “fondo” con “soggetto”:

Per le prefazioni alle commedie spagnole.

Sulla qualità degl'argomenti. Preso il *fondo* e non la tessitura e il dialogo. Esame sulle tre compagnie comiche di Venezia. Un fondo buono spagnolo fu lavorato come feci per la compagnia Sacchi e riuscì. Il medesimo soggetto sarebbe stato lavorato diversamente per le altre due compagnie, se il fondo è buono sarebbe riuscito lavorato colle viste a caratteri delle altre Truppe da me conosciuti e colle viste al genio della mia nazione⁴⁴.

E, ancora, è lo stesso meccanismo sotteso ai rifacimenti goldoniani e gozziani da parte di Francesco Cerlone che su un argomento pressoché identico – ad eccezione della condensazione delle quattro maschere della commedia dell'arte nell'unica napoletana, Pulcinella – compone, appunto, nuovi dialoghi.

L'esempio più rilevante di questo procedimento si trova nel Fondo ed è costituito dall'estratto del *Tessitore di Segovia* in cui viene compendiata la trama della *pièce* spagnola, sulla quale poi l'autore imbastisce il dramma: ci troviamo di fronte a «una sorta di regressione dall'azione dialogata all'ossatura»⁴⁵, qui denominata “estratto”, che rimanda chiaramente a una fonte e che si presenta senza alcuna divisione in atti e in scene. Assimilabile, quanto a struttura, all'“estratto” è anche il materiale relativo alla *Pulce* emerso dal Fondo, una fiaba per la cui mancata pubblicazione Gozzi si era scusato con i lettori nella *Prefazione* al volume ottavo della Colombani, sostenendo che non aveva potuto metterla in scena a causa della morte del macchinista della compagnia Sacchi, nonostante l'avesse già «posta in ossatura, ed aveva l'intenzione di comporla»⁴⁶.

⁴⁴ Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, c. 6r.

⁴⁵ Da appunti inediti di Piermario Vescovo.

⁴⁶ CARLO GOZZI, *Prefazione*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., 1774, t. VIII, pp. 14-15: «In questo [volume] doveva entrare *La Pulce*, ed ecco lla giustificazione alla mia mancanza. Quest'opera

Ebbene, se la *Pulce* ritrovata nel Fondo, esaurisce le carte relative a questa fiaba scritte dal drammaturgo, ci imbattiamo in un testo molto diverso rispetto alle ossature degli altri manoscritti esaminati fino ad ora: esso è una narrazione – esattamente come *La narrazione del principe dell'aquila marina* ritrovata anch'essa nei manoscritti recentemente scoperti - o meglio, un riassunto dell'omonima fiaba basiliana, *La Polece*⁴⁷, opportunamente tagliata. Dall'originale napoletano il drammaturgo elimina tutti i dialoghi e conserva, invece, alcuni particolari descrittivi: le ossa e i teschi umani disseminati nel palazzo dell'orco, i nomi e le caratteristiche magiche dei sette figli della donna che incontra la principessa rinchiusa dal mostro nella grotta e lo stesso dettaglio dell'appartenenza della pelle all'arcifanfano re delle pulci. Siamo dunque alle prese con un semplice intreccio narrativo, un brogliaccio, privo anche di un elenco dei personaggi, che potrebbe appartenere alla fase β da noi individuata, in cui, appunto, confluiscono i testi non ancora concepiti per la scena, siano essi trascrizioni più o meno fedeli di novelle, come in questo caso, o estratti desunti da altre opere teatrali, come il menzionato *Tessitore di Segovia*.

La modalità di estrazione di un "soggetto" da un'opera già interamente scritta – Gozzi adduce l'esempio del veronese Luigi Pedemonti [Pindemonti] che riduce l'*Andria* di Terenzio ad un «epilogato soggetto»⁴⁸ per la truppa Sacchi ma ricordiamo anche Goldoni quando, in un momento di rivalsa sul comico Golinetti che si era dipinto artefice della sua parte, a proposito del *Prodigo sul Brenta*, afferma di avere scritto interamente la *pièce* e di averne poi estratto lo scheletro o il soggetto affidandolo alla compagnia, senza però dotarlo di alcun dialogo⁴⁹ - è esemplificata da Perrucci utilizzando una commedia di Giambattista della Porta⁵⁰; in questo caso, la definizione di "soggetto" offerta dal

fiabesca era da me posta in ossatura, ed aveva intenzione di comporla, per provare a' miei ridicoli nimici, che il genere fiabesco, ben trattato, è in ogni tempo fruttuoso, e lodabile. La morte del valente Macchinista della Comica Compagnia Sacchi ha sospeso il mio buon volere, che non istarà forse sempre sospeso».

⁴⁷ La novella è contenuta in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. 108-121.

⁴⁸ Cfr. CARLO GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, in IDEM, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di ALBERTO BENISCELLI, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 121.

⁴⁹ CARLO GOLDONI, *Prefazioni all'edizione Pasquali XVI*, in IDEM, *Memorie*, a cura di PAOLO BOSISIO, traduzione di PAOLA RANZINI, Milano, Mondadori, 1993, p. 915: «Ho scritto dunque intieramente il Prodigo sul Brenta, e poi ho ricavato dalla commedia lo scheletro, o sia il soggetto, e l'ho dato ai comici, tenendo nascosta la commedia scritta».

⁵⁰ Cfr. A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata*, cit., pp. 352-364. Sullo scrittore si veda anche VALENTINA GALLO, *La Selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 63-75.

trattatista risulta perfettamente sovrapponibile a quella di ossatura gozziana, così come l'abbiamo cercata di definire in precedenza:

Il soggetto non è altro che una tessitura delle scene sopra un argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione che deve dirsi e farsi dal recitante all'improvviso, distinguendosi per atti e scene⁵¹.

Quindi, almeno per Gozzi, sembrerebbe che ossatura e soggetto nel senso perrucciano si identifichino in una stesura in prosa della "materia" divisa in atti e in scene, un'ossatura-soggetto che quindi si presenta già in una forma di "diegesi sceneggiata" - non nelle modalità di «pura individuazione della trama come intreccio narrativo (l'argomento, l'intreccio, o la materia che dir si voglia)»⁵² - su cui possono venire imbastiti i dialoghi, come si evince dal seguente passo:

Il celebre Biancolelli, comico italiano, ha dialogati con sommo ingegno un buon numero di soggetti dell'arte nostra improvvisa. Le sue commedie sono stampate, e sono rese infruttuose, e i soggetti di quelle, trattati all'improvviso, sono ancora di frutto al nostro teatro⁵³.

Il drammaturgo sottolinea come i *soggetti trattati all'improvviso* siano ancora utili per il teatro, al contrario dell'opera interamente scritta, esattamente come accade per Goldoni, le cui «commedie scritte sono oggidi inutili capitali a' comici, e i suoi sopra accennati soggetti all'improvviso sono ancora utilissimi capitali»⁵⁴ e per Chiari:

le due commedie del signor abate Chiari scritte, e stampate: *Il padre di famiglia*, e *I nimici del pane, che mangiano*, recitate da' nostri comici, detti colti non chiamano sessanta uditori, e che presi i puri scheletri di queste due commedie dalla truppa Sacchi, e tessuti all'improvviso, formano ogni anno uno spettacolo, che diverte, e dovizioso alla truppa, che lo rappresenta⁵⁵.

In realtà ci pare di intuire che, almeno per il Solitario, "soggetto" sia anche un sinonimo di "fondo" e di "argomento", nel senso di base di una trama e traccia, e che quindi, in quest'accezione non sia perfettamente sovrapponibile, anche per struttura, all'ossatura, tanto più che nel corrispondente passo appena

⁵¹ Ivi, p. 351.

⁵² Da appunti inediti di Piermario Vescovo.

⁵³ C. GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 120.

⁵⁴ Ivi, p. 121. Poco prima Gozzi aveva illustrato come la commedia *Truffaldino confuso tra il bene e il male* dialogata da Goldoni (*Il genio buono e il genio cattivo*) fosse inutile per il teatro, al contrario della sua ossatura che, trattata all'improvviso dalla truppa Sacchi, riscuoteva un ampio consenso (cfr. ivi, p. 120).

⁵⁵ Ivi, pp. 123-124.

citato reperito nel Fondo, “scheletri” risulta la parola sostitutiva di “soggetti”, che è cassata.

A conferma di ciò si può leggere la *Prefazione* al dramma pastorale per musica *Eco e Narciso*, in cui l'autore, criticando chi «ruba i soggetti delle nostre Tragedie per ridurli a muti contorcimenti lascivi»⁵⁶, intende colpire coloro che desumono la trama, l'argomento - e non l'ossatura nel senso di piano di lavoro che le si è attribuito⁵⁷ - per farne poi dei balli.

Si viene così a delineare un'oscillazione del significato di “soggetto” che indica alternativamente la trama, il “fondo”, l'argomento⁵⁸ (*l'asunto/argomento* di Lope de Vega) e l'“ossatura”, ossia la trama stesa in atti e in scene (l'analogo *sujeto en prosa* spagnolo).

In Goldoni, invece, sembra che il termine “ossatura” possa equivalere a quello di “soggetto”, come egli stesso afferma nella dedica del *Prodigo* (1757), in cui, elogiando gli abili cavalieri e dame che recitarono la sua commedia, si ritaglia solamente il merito di aver fatto un'«ossatura, detta comicamente [cioè dagli attori] il Soggetto»⁵⁹.

Se prendiamo il passo inedito autografo già esaminato in precedenza, relativo alle *Prefazioni* per i drammi “spagnoleschi”, si evince ora più chiaramente che a Gozzi premeva sottolineare come solamente il “fondo”, inteso in qualità di argomento, fosse desunto dall'originale spagnolo, mentre il prodotto finale, la “tessitura”, ottenuto dalla costruzione del testo teatrale e dalla versificazione, costituisse, invece, il frutto originale della sua penna.

Nella *Prefazione a Bianca contessa di Melfi*, l'autore utilizza i due verbi “ordire e tessere”, che rinviano anche metaforicamente, ai due momenti della scrittura (ordire la trama e tesserci sopra sono le fasi corrispettive

⁵⁶ CARLO GOZZI, *Eco e Narciso*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., t. V, 1772, p. 396.

⁵⁷ In riferimento a questo dramma si legga anche la fitta corrispondenza gozziana in merito alla composizione di *Eco e Narciso* che ruota principalmente intorno ai problemi sulla parte musicale affidata a Buranello (sulla *pièce* si veda MARIA GRAZIA PENSA, *La favola di Eco e Narciso*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 155-169). In una di queste missive, a destinatario ignoto, Gozzi scrive: «Il dramma riuscì lunghetto, quantunque io abbia troncata molta materia comica nell'ossatura», ad ennesima testimonianza di come la stesura dell'ossatura facesse parte della prassi gozziana per qualunque opera (CARLO GOZZI, *Lettere*, a cura di FABIO SOLDINI, Venezia, Marsilio, 2004, p. 282).

⁵⁸ Nella silloge di Flaminio Scala l'argomento precede lo scenario, anche strutturalmente.

⁵⁹ CARLO GOLDONI, *Il Prodigo*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., 1976, vol. VII, p. 5: «Chi ha veduto rappresentare questa commedia a Bagnoli, si ricorderà aver veduto una bella Commedia, perché animata da cavalieri e Dame, pieni di spirito e di talento, che l'hanno fatta comparire quel che non è. Io non feci che l'ossatura, detta comicamente il Soggetto, e i valorosi Attori sopra uno scheletro di poche carte, mi hanno lavorata una Commedia di ben tre ore».

dell'operazione della filatura⁶⁰, in cui la tessitura⁶¹ della trama avviene sull'orditura⁶² e dunque su qualcosa di preesistente, il “fondo-soggetto”):

leggendo io un'opera del Teatro Spagnolo di Don Francesco de Roxas intitolata *Casarse per vengarse*, mi sono immaginato di trattare quell'argomento con un'ossatura diversa, e con un'eloquenza de' sentimenti, e de' dialoghi diversi tutto, tessendo un'azione tragica, ch'io intitolai: *Bianca Contessa di Melfi, ossia il Maritaggio per vendetta*. [...] L'aver fissata la massima di comporre un dramma sopra l'argomento di cosa scritta, successa, o rappresentata, non toglie il merito a chi ha saputo ordire, e tessere una nuova scenica composizione, che piaccia⁶³.

Nella *Prefazione alla Figlia dell'aria ossia l'innalzamento di Semiramide*

Gozzi scrive:

Io lessi quelle due fantasie, come lessi per il passato i viluppi del Teatro Spagnolo, non già per fare delle traduzioni, ma per risvegliare in me delle idee da edificare delle nuove *tessiture* da vestire de' miei dialoghi confacenti a' nostri Teatri [...] la prima parte della *Figlia dell'Aria* di Calderone accese il mio genio a formare un edificio affatto nuovo nell'*ossatura*, e ne' *dialoghi*, ch'io intitolai [...] per far rilevare quella interissima differenza, che passa dall'*intreccio*, e da' *dialoghi* dell'Autore Spagnolo, all'*intreccio*, ed a *dialoghi miei*⁶⁴.

L'autore legge i viluppi del teatro spagnolo, cioè le opere già stese nella canonica forma teatrale con l'intenzione di creare nuove “tessiture” (quindi ossature già divise in atti e scene) pronte per essere rivestite con i dialoghi.

Come si evince dai passi citati, da una parte abbiamo una serie di termini (“ossatura”, “intreccio”, “tessitura”, “soggetto”) che si riferiscono al momento in cui il drammaturgo *pone in assetto*⁶⁵ – cioè in maniera ordinata⁶⁶ - l'“ossatura di

⁶⁰ La metafora della tessitura si ritrova anche nella *Prefazione a Cimene Pardo*: «Confesso d'aver lasciata trascorrere la fantasia per tal modo nell'orditura di quest'opera, che il tenere unita le fila ordite nel tesserlo con della chiarezza, della ragione, e della connessione, m'ha fatto mulinare il cervello» C. GOZZI, *Prefazione a Cimene Pardo*, cit., p. 5.

⁶¹ S. BATTAGLIA, *GDLI*, cit., voce “tessere”: «intrecciare a telaio con la spola i fili paralleli di fibra tessile o altro materiale, che costituiscono l'ordito con quelli della trama a esso perpendicolare, per farne tessuti, stoffe, ricami etc.».

⁶² Ivi, voce ‘ordire’: «avviare la tessitura della tela o di un altro tessuto, distendendo sul telaio in senso longitudinale i fili che formeranno l'ordito»

⁶³ CARLO GOZZI, *Prefazione a Bianca contessa di Melfi ossia il maritaggio per vendetta*, Venezia, Curti, 1792, (*Opere del conte*, cit., t. X), p. 111.

⁶⁴ Ivi, pp. 111-112.

⁶⁵ Il sintagma “in assetto d'ossatura d'intreccio e di viluppo” compare anche nelle carte relative al *Montanaro Giovanni Pasquale* contenute nel Fondo Gozzi: «Lineando io in quella [Donna Maria Padilla] un carattere decente, mi sono allontanato / dalla relazione degli storici perché ciò che si legge / in un storia non è sempre combinabile con una pubblica rappresentazione teatrale. [...] / Accordando colla verità della Storia, delle mie immaginate / invenzioni, ho posto in assetto d'ossatura di intreccio e di viluppo, / e composi, qual ella sia l'Azion scenica morale intitolata *Il Montanaro / Giovanni Pasquale* (Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, c. 9v). Nella *Prefazione al Montanaro Don Giovanni Pasquale* non si registra il termine ossatura bensì «legatura d'intreccio e di viluppo» (CARLO GOZZI, *Prefazione al Montanaro Giovanni Pasquale*, in IDEM, *Opere edite*

viluppo”, menzionata nella *Più lunga lettera di risposta*, dall’altra rinveniamo chiaramente nei “dialoghi” la terza fase del lavoro dello scrittore consistente nella verseggiatura e, appunto, nella stesura dei dialoghi.

Contestualmente a questi due momenti, Gozzi lavora anche sui “caratteri” dei personaggi e, spesso, nelle *Prefazioni* egli insiste sulle differenze che corrono tra i caratteri delle sue *pièces* e quelli dei modelli spagnoli; per esempio, nello scritto inedito introduttivo a *Bianca contessa di Melfi*, il drammaturgo sottolinea l’originalità della propria opera quanto a “ossature”, “caratteri” e “dialoghi”:

Uno s’immagina di scrivere qualche
Rappresentazione teatrale leggendo
un Romanzo, l’altro leggendo una
novella, l’altro leggendo una Storia, l’altro una Fola,
l’altro udendo un racconto, l’altro osservando i fatti
d’una famiglia, i caratteri e le catastrofi dell’umanità
fuori da questi principi non credo che sia nata ne sia
per nascere azione scenica in quelle tante che
abbiamo vedute e che uderemo.
[...]
Quelle molte fortunate Rappresentazioni, quali si sieno,
ch’io mi sono immaginato di scrivere richiamando
alla memoria e leggendo quelle fiabe che le femminette
mi raccontavano e quelle molte che immaginai e
ch’io scrissi leggendo le cose del Teatro
Spagnolo come dati romanzeschi, non ebbero
che questi principi. Le mie *ossature*, i
miei *caratteri*, i miei *dialoghi* differenti le fanno
mie creature dicono abbastanza ch’io non sono
un traduttore, ed io non ho mai prodotta
nessuna di queste opere senza nominare
le commedie e gli Autori che avevano risvegliata
in me la fantasia di comporle, perché
ognuno potesse fare unesame di confronto⁶⁷.

O, ancora, nella *Prefazione ad Amore assottiglia il cervello*, contenuta nel Fondo⁶⁸, si legge:

ed inedite, cit., 1803, t. XI, p. 8: «[le notizie] altre riferite degli Scrittori relative alle memorie di quel Re, hanno destata in me l’idea d’innestare una legatura d’intreccio, e di viluppo assai vasto in questa scenica azione»).

⁶⁶ S. BATTAGLIA, *GDLI*, cit., voce ‘assetto’: «ordine, disposizione regolare, sistemazione».

⁶⁷ Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, c. 14r. Il corsivo è nostro. Quest’ultimo passo è ripreso anche nell’edizione della *Prefazione*, in cui, però, il riferimento non è più ai “caratteri” bensì ai “sentimenti”.

⁶⁸ Si è scelto di offrire la casistica attingendo soprattutto dal Fondo Gozzi, per ovvie ragioni; tuttavia si precisa che anche nelle edizioni a stampa sono numerosi i casi della tipologia lessicale in questione. Per esempio, nella *Prefazione al Metafisico* si legge: «L’Amore, l’Amicizia alla prova, d’un Autore spagnolo, risvegliò in me la fantasia di comporre il Dramma, ch’io intitolai: *Il Metafisico*, allontanandomi affatto dall’intreccio, da’ dialoghi, e da’ caratteri della strana commedia spagnola» (C. GOZZI, *Prefazione al Metafisico*, in *Tre opere teatrali del conte Carlo Gozzi*, cit., p. 309).

Discorso [preliminare al Pubblico del Conte Carlo Gozzi sul proposito] che contiene le verità che si vedranno
Io non lessi e non leggo giammai le
opere del teatro spagnolo certamente
per tradurle nell'idioma italiano, né per
conservare le loro *ossature*, né per attaccarmi
a' loro *caratteri* né per valermi specialmente
punto né poco de' loro *dialoghi*.
[...] Mi servirono come serve uno squarcio si storia, una novella,
un romanzo, o un caso veduto e udito per ordirvi sopra un'azione scenica⁶⁹.

“Intreccio” e “carattere” sono termini impiegati anche da Goldoni⁷⁰, in cui però ci pare – ma è un'idea da approfondire - che il primo vocabolo abbia una valenza aristotelica; infatti nell'autobiografia il drammaturgo descrive, alla maniera di Gozzi e Alfieri, il proprio *modus operandi* comprensivo di quattro “fasi”:

Bisogna dire anche che il tempo, l'esperienza, e l'abitudine mi avevano reso familiare l'arte della commedia che, una volta concepiti i soggetti e scelti i caratteri, il resto non era per me che un lavoro meccanico. In passato prima di giungere alla costruzione e alla correzione di una commedia compivo quattro operazioni. Prima operazione: il piano con la divisione delle tre parti principali, l'esposizione, l'*intreccio* e lo *scioglimento*. Seconda operazione: la distribuzione dell'azione in atti e in scene. Terza: il dialogo delle scene più interessanti. Quarta: il dialogo generale dell'intera commedia.⁷¹

I due termini evidenziati rimandano immediatamente alla *Poetica*, in cui Aristotele aveva definito l'intreccio (equivalente a “nodo”- “legame”, vista l'oscillazione greca δέσις/πλοκή) come «quello che [dura] dal principio infino a quella parte che è l'estrema, dalla quale si trapassa in felicità [o in miseria]» e la soluzione (o scioglimento) «quella che [dura] dal principio del trapassamento infino al fine»⁷².

⁶⁹ Fondo Gozzi, 3.2, *Prefazioni teatrali e altri scritti di carattere teatrale*, c. 1r. Il corsivo è nostro.

⁷⁰ Per esempio, nell'avvertimento al lettore (*L'autore a chi legge*) degli *Amanti timidi*, Goldoni asserisce che «ella [la commedia] potrebbe passare per una commedia spagnola; poiché tutto il merito consiste negli equivoci, e nell'intreccio. Ma cose vi sono che non trovansi nelle commedie spagnole; l'una è il carattere de' due protagonisti; l'altra è la verità, e l'esattezza della condotta» (CARLO GOLDONI, *Gli amanti timidi*, a cura di PAOLA RANZINI, Venezia, Marsilio, 2004, p. 108). Sullo “spagnolismo d'intreccio” si veda PIERMARIO VESCOVO, «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli*». *Da uno “spagnolismo” a un altro*, in Carlo Gozzi. *I drammi “spagnoleschi”*, a cura di SUSANNE WINTER, con la collaborazione di MONICA BANDELLA, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 57-71, in particolare pp. 69-71.

⁷¹ CARLO GOLDONI, *Memorie*, cit., II, XLI, p. 506. Il corsivo è nostro.

⁷² Le definizioni sono tratte da LUDOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 1978, vol. I, p. 499.

Da una complessiva analisi del Fondo Gozzi emerge che le ossature delle fiabe, intese come tutte le stesure appartenenti alle fasi da noi chiamate β e γ presentano indicazioni o riflessioni riguardanti diversi coefficienti scenici; inoltre, in alcuni casi, anche la fase α , costituita da un semplice appunto, mostra la particolare attenzione del drammaturgo verso dettagli inerenti a una possibile messinscena.

A completare il quadro, si devono aggiungere le due ossature rinvenute nei “vecchi” manoscritti marziani del *Corvo* e del *Re cervo*, recanti annotazioni riguardanti soprattutto il momento della metamorfosi, rispettivamente di Jennaro in statua⁷³ e del re Deramo in cervo e, immediatamente dopo, di Tartaglia nel re⁷⁴.

Fin dal momento dell’ossatura, dunque, Gozzi si pone il problema della resa scenica delle sue *pièces*, soprattutto in concomitanza dei nodi cruciali, che pensa a come tradurre in termini visivi. D’altronde il drammaturgo aveva già esposto il suo *modus operandi* nel citato passo della *Più lunga lettera di risposta* in cui però preme sottolineare anche l’affermazione secondo la quale egli si accinge a scrivere solo dopo aver “visto” l’intera favola dipanarsi teatralmente nella sua immaginazione:

io non mi sono mai posto allo scrittoio per scrivere una Favola da esporre in su le scene, se non la vidi prima in tutta la sua estensione coll’*occhio mentale*; né prima di porre in assetto una diligente ossatura di viluppo atto ad interessare, e facile da svilupparsi; di proporzionata divisione di atti conciliabili colle decorazioni, di apparecchio di circostanze, di scene attese da’ spettatori, di avvertenze, di condotta, e con quell’ordine, di cui i miei generi che per lo più hanno un aspetto d’una novità capricciosa, sono suscettibili, non mi sono giammai recato a dialogarla⁷⁵.

Il brano testimonia che il drammaturgo compiva un lavoro “a tavolino” già concependo come fine ultimo la rappresentazione: nel momento di iniziare a scrivere una fiaba egli pensava a una sua ipotetica vita sul palcoscenico e proprio dalle ossature si rinvengono tracce di quanto si figurava con l’*occhio mentale*.

Esclusa l’*Analisi riflessiva della fiaba L’amore delle tre melarance* perché si tratta di un prodotto “consuntivo”, posteriore alla messinscena, che

⁷³ Sulle modalità con cui poteva avvenire questa metamorfosi si veda NICOLA SABBATTINI, *Scene e macchine teatrali della commedia dell’arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, a cura di ALBERTO PERRINI, Roma, Editori Associati, 1989, pp.105-106, *Come si possa fare, che una persona si tramuti in sasso, o altro*.

⁷⁴ Per l’argomento si veda anche VINCENZA PERDICHIZZI, *Didascalie ed indicazioni registiche nelle Fiabe di Gozzi*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur*, cit., pp. 93-105.

⁷⁵ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 25.

traspone su carta il ricordo dello spettacolo, esaminando le “vecchie” e “nuove” carte manoscritte è possibile reperire indicazioni - siano essi suggerimenti, appunti o vere e proprie didascalie non trascritti nella Colombani - sulla scenografia e sugli oggetti di scena, sugli attori (la loro posizione, le entrate e le uscite, la gestualità e la tonalità di voce), sulla musica (sia essa melodia o semplice suono) e sulla luce.

Per esempio, nell’ossatura del *Corvo* è scritto e poi cassato quanto segue:

[Si potrà fare un riflesso al Re sopra parole dette dal fratello di non coricarsi con la sposa temere tradimenti e sedere sopra una poltrona in anticamera dove s’addormenterà. Prime parole di confusione. Il colpo del fratello potrà tagliare la poltrona]⁷⁶.

Gozzi tornò su questa soluzione per cambiarla con una di minor effetto visivo ed emotivo (il principe colpisce la porta dietro cui si trova la camera degli sposi)⁷⁷ rispetto alla straordinaria forza drammatica e carica di pathos impressa alla scena fin dalla primigenia scrittura: Jennaro avrebbe dovuto colpire proprio la poltrona su cui era sdraiato Millo. L’autore avrebbe semplicemente potuto descrivere l’irruzione del fratello nella camera con la spada in mano sguainata all’inseguimento dell’invisibile drago, ma, invece, queste carte preparatorie suggeriscono che la stesura si delineasse veramente come la trasposizione delle immagini che il suo *occhio mentale* si figurava, le quali, successivamente, sarebbero state adattate al palcoscenico. Proseguendo nella lettura dell’ossatura ci si imbatte nell’annotazione: «Celio Principe mago cala d’alto sul dorso d’un’aquila». Gozzi ipotizzava una discesa dall’alto del mago, come le divinità classiche, ma, nell’edizione a stampa il negromante, che nel frattempo ha preso il nome di Norando, «appare dal mare sopra un mostro marino»⁷⁸; dunque emerge dal basso, o, comunque, dallo stesso piano del palcoscenico. Probabilmente il drammaturgo, dopo essersi confrontato con lo spazio del teatro San Samuele e con il materiale di scena della compagnia, optò per un ingresso più facile da eseguire, che potrebbe essere la semplice entrata da una quinta o anche dal basso, utilizzando una botola, la cui esistenza è certa perché è adoperata per l’uscita di Jennaro nella stanza del fratello nell’atto seguente.

⁷⁶ Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Ital. classe IX, collocazione 12074, *La rappresentazione del Corvo*, c. 3v.

⁷⁷ C. GOZZI, *Il corvo*, cit., p. 180, IV.2: «[JENNARO] alzerà la spada a due mani, darà un colpo grandissimo ferendo il mostro, e tagliando a un tratto la porta, che si spalancherà. Il mostro sparirà. Jennaro rimarrà attonito colla spada nelle mani».

⁷⁸ Ivi, p. 142, I.7.

Nell'ossatura della *Zobeide* l'attenzione per la scena emerge in modo ancora più evidente: il drammaturgo appunta infatti: «camera per controcena per preparare la camera dell'incendio»⁷⁹. L'annotazione rinvia alla necessità che ci sia una *camera* per permettere di allestire la scena della pioggia di fuoco, la terza del quarto atto della fiaba; e infatti le prime due scene di quell'atto sono ambientate genericamente al «campo»⁸⁰ e si può quindi ipotizzare che i personaggi presenti in esse agissero in primo piano, per permettere, dietro, di allestire la scena «magnifica» seguente. Ciò dimostra che Gozzi, già nello stendere l'ossatura, aveva presente le possibili necessità e difficoltà della resa scenica, come attestato anche da una carta proveniente dall'*Augellino belverde* contenuto nel Fondo⁸¹.

Dall'analisi compiuta sulle ossature emerge che Gozzi non si limitava a scrivere affidando poi completamente la risoluzione delle scene, soprattutto quelle magiche, agli addetti ai lavori, ma, anzi, appuntava per sé - e presumibilmente per la compagnia - almeno l'idea relativa al modo di effettuare la trasformazione, anche se poi, verosimilmente, non si occupava della sua realizzazione materiale.

Nel manoscritto marciano della *Rappresentazione del Re cervo*, individuato da Bosisio come «il copione probabilmente impiegato per la prima rappresentazione»⁸², le indicazioni sceniche, assenti nell'edizione, sono molteplici, a cominciare dall'annotazione «Per la decorazione» che segue l'elenco dei personaggi. Essa comprende: «Due mezzi busti di stucco sopra due tavolini come si dirà a suo loco. Due cervi movibili fatti d'uomini. Un pappagallo movibile e volante. Un orso e cani. Un bosco come sfondo ben decorato con alberi»⁸³. In questo passo manifesta è la destinazione delle indicazioni per lo spettacolo (o comunque per l'allestimento di prove): infatti Gozzi specifica che i cervi siano degli uomini, che il pappagallo non possa essere solo un fantoccio statico ma sia congegnato anche per muoversi, e che lo sfondo ospiti alcuni alberi, sicché non sembra una didascalia generica. L'ultima

⁷⁹ Fondo Gozzi, 4.3, *Zobeide*, cit., c. 28r.

⁸⁰ C. GOZZI, *Zobeide*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., t. III, p. 164, IV.1: «Campo, capanne in lontano, padiglioni».

⁸¹ Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 17v: «Qui bosco corto se occorre per preparare l'ultima scena tra Renzo e Truffaldino che vanno all'acquisto dell'acqua e del pomo ad arbitrio». La citazione proviene dalla stesura in versi della fiaba attestata dal Fondo.

⁸² P. BOSISIO, *Gli autografi di «Re Cervo»*, cit., p. 57.

⁸³ *La rappresentazione del re cervo*, cc. 32r-v.

precisazione non è superflua se si tiene conto che, nella *Rappresentazione del re cervo*, a differenza del *Re cervo* edito, le trasformazioni del re Deramo e di Tartaglia avvengono in un altro modo – che esamineremo più avanti – per cui è necessaria la presenza di alberi dietro cui gli attori possano nascondersi.

Che Gozzi pensasse alla realizzazione scenica durante la scrittura della *Rappresentazione del re cervo* emerge anche dalla seguente didascalia:

Gabinetto regio con due sedili ricchi nel mezzo, due tavolini alle parti un poco più in dietro, sopra ai quali due mezzi busti di stucco bianchi. Quello della parte dove dovrà sedere il re sia un uomo vivo nascosto fino al petto nel tavolino e artefatto con cartoni o altro, sicché sia similissimo nella struttura all'altro stucco vero. Sia bianco tutto sino gl'occhi che terrà chiusi sicché l'udienza non s'avveda che sia uomo vivo. Sieno tuttidue questi stucchi bene illuminati e posti in modo da esser ben scoperti dall'uditorio. L'uomo stucco riderà a suo tempo come si dirà più e meno, ma col gesto solo del viso, e non con la voce mai. L'uomo che farà questa comparsa abbia viso grande, e abilità di far viso ridente, e viso serio quando occorra⁸⁴.

L'analogia didascalia nell'edizione è, invece, così resa:

Si cambia la scena, che rappresenterà il gabinetto regio di Deramo, con porta di facciata. Ai lati della porta vi saranno due nicchie, e in queste due mezzi busti di statue. Il mezzo busto sulla sinistra sarà un uomo vivo congegnato sino alla cintura, e bianco in modo, che l'uditorio lo creda uno stucco, simile a quello della destra. L'uomo, che rappresenterà questo stucco, sia comico ed abbia abilità di assecondare le scene, che seguono, come si vedrà notato. Questa statua si suppone esser uno de' due gran segreti magici, donati da Durandarte, negromante, al re Deramo, accennati dal Cigolotti, prologo. Nel mezzo al gabinetto, vi saranno dei cuscini all'orientale da sedere⁸⁵.

Il confronto tra i due passi è particolarmente significativo: nella *Rappresentazione del re cervo* Gozzi spiega come intende che sia fatto lo stucco - la parte inferiore del corpo dell'attore dovrebbe essere nascosta con *cartoni o altro* e il trucco bianco dovrebbe coprire anche gli occhi - e i due stucchi dovrebbero essere illuminati, cioè ben visibili al pubblico in modo, intuivamo, che quest'ultimo possa cogliere il lieve movimento delle labbra dello stucco "vivo", che sorride ogni volta che una donna, aspirante alla mano del re, mente. Inoltre l'autore raccomanda che la parte sia affidata a un attore che *abbia viso grande, e abilità di far viso ridente, e viso serio quando occorra*: dunque la cura per la realizzazione scenica da parte del drammaturgo emerge chiaramente e riguarda ogni dettaglio, dalla luminosità della scena – un'indicazione tecnica – a

⁸⁴ Ivi, I.4.

⁸⁵ CARLO GOZZI, *Il re cervo*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., t. I, p. 343, I.7.

un consiglio sull'attore da scegliere, suggerimento che attiene alla composizione della compagnia Sacchi.

Se nell'edizione a stampa la fiaba termina con l'apparizione di Durandarte, la sua rinuncia a essere mago e la chiusa che «si rinnovellino colle solite rape, e i consueti sorci le nozze»⁸⁶, ben diversa si configura la scena finale della *Rappresentazione del re cervo*, certamente più spettacolare:

Cigolotti batterà il suo fucile, appiccherà fuoco a una carta, questo fuoco accenderà una macchinetta o ruota di fuochi artificizati.

Rispetto alla versione edita, Gozzi prospettava un epilogo più imponente e maestoso dal punto di vista visivo, che avrebbe lasciato sicuramente stupefatto il pubblico; egli aveva ideato tale conclusione non in modo generico, ma, al contrario, pensando alle straordinarie capacità tecniche di un attore della compagnia, Giuseppe Simonetti, la cui abilità come “fuochista”, emerge anche da uno scritto inedito, probabilmente di sua mano, contenuto nel Fondo.

Sono le didascalie riguardanti le metamorfosi le parti su cui il Solitario mostra di soffermarsi maggiormente e da cui si evince che, seppure in embrione, aveva qualche idea sul modo di realizzare queste trasformazioni, scene cardine nelle fiabe di magia, sulle quali sicuramente sia il drammaturgo che gli attori e l'allestitore si saranno a lungo soffermati per conseguire il massimo effetto spettacolare.

Sempre nel caso della *Rappresentazione del re cervo*, Gozzi si preoccupa di risolvere la doppia e ravvicinata metamorfosi di Deramo in cervo e di Tartaglia in re. Scrive infatti a proposito della trasformazione del primo personaggio:

Deramo si farà sopra a un cervo morto. Anderà dicendo il detto verso in piedi e anderà morendo, finito il verso caderà giù per la riva del fiume, il cervo risusciterà e correndo entrerà par una scena. Tartaglia: O meraviglia! O diavolo il corpo del re se ne va giù per il fiume (corre e piglierà per i piedi l'altro corpo somigliante al re). [...] Si farà sopra il corpo del re, dirà il verso “cra, cra, etc.” con fretta imbrogliandosi con dispetto, anderà morendo con lazzi, all'ultima parola del verso caderà morto il corpo di Tartaglia giù per la riva del fiume, risusciterà l'altro corpo somigliante al re, il quale sarà il signor Fiorilli giovane accomodato con arte a somiglianza, e qui sarà dietro la riva del fiume cambiato il corpo di Tartaglia con un Tartaglia di stracci⁸⁷.

⁸⁶ Ivi, p. 409, III, scena ultima.

⁸⁷ *La rappresentazione del re cervo*, c. 18v.

La corrispettiva descrizione nella versione edita presenta numerose variazioni:

[Tartaglia] anderà verso il corpo del re, e mentre vorrà dire il verso, adirassi strepito di corni, e di cacciatori, che usciranno seguendo un orso. Tartaglia spaventato si ritirerà. I cacciatori entreranno inseguendo l'orso. Uscirà un uomo nella forma di Tartaglia a tale, che s'assomigli a segno d'ingannare, si farà sopra l'orso. Tartaglia dirà in poca distanza il verso cra cra, ec. quel suo simile accompagnerà le parole col gesto, caderà morto, risusciterà il re. Nuovamente di ritorno usciranno i cacciatori inseguendo l'orso, il re si ritirerà. Partito l'orso, e i cacciatori, uscirà nuovamente Tartaglia in forma di Deramo. Avvertasi, che sin dal principio Deramo dovrà avere una maschera, per poter con altra simil maschera accomodar al possibile la somiglianza di questi due personaggi.

Non ci soffermiamo sulla rilevanza sostanziale del modo in cui avviene il mutamento, già sottolineata da Bosisio e Beniscelli⁸⁸ - e che peraltro documenta una "preistoria" dell'ideazione della fiaba - ci preme piuttosto evidenziare come Gozzi abbia tentato di risolvere questo passaggio delicato e difficile da rendere scenicamente, o comunque abbia abbozzato una personale idea di risoluzione che, a differenza dell'edizione a stampa, prevedeva la presenza di un corso d'acqua in scena, o comunque sul fondale, verso cui l'attore che impersonava Deramo sarebbe dovuto andare, in modo che, non visto dal pubblico, potesse essere sostituito da Antonio Fiorilli.

Notevole è lo stratagemma appuntato dal drammaturgo a proposito del modo di far parlare il cervo dentro a cui si trova l'anima del re, assente nella Colombani:

Il vecchio morto che sarà Deramo parlerà per il cervo con qualche canna che vada a riferire vicino al cervo, il quale farà il gesto solo.

Il cervo uscirà, si porrà vicino al vecchio morto, il quale parlerà per il cervo per conservare l'illusione.

Queste annotazioni «provano il radicamento di Gozzi alla concreta pratica della scena, al centro della quale sta il pieno riconoscimento di ruoli, competenze, studio»⁸⁹. Nei codici marciiani "vecchi" si è conservata anche un'altra versione del terzo e conclusivo atto della *Rappresentazione del re cervo*, anteriore a quella a cui abbiamo fatto riferimento fino ad ora: in essa, che si

⁸⁸ Si veda P. BOSISIO, *Gli autografi di «Re Cervo»*, cit., e ALBERTO BENISCELLI, *Il re cervo* in CARLO GOZZI, *Re cervo*, adattamento di Marco Sciacaluga, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1991, pp. 11-60.

⁸⁹ A. BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe*, cit., p. 82.

presenta in versi – e quindi testimonia una fase già evoluta del lavoro sul testo – Gozzi si sofferma con indicazioni tutt’altro che generiche sulla trasformazione finale di Tartaglia in cervo, momento *clou* che sancisce la conclusione della fiaba e scena difficile da realizzare con arte, tanto che l’autore scrive:

(qui due guardie portano dentro il morto dentro ala quale converrebbe che fosse il signor Fiorilli perché la scena è forte, e con altra persona dentro non riuscirà, massime dovendo il cervo morire con rabbia e somma agitazione di gesti accompagnati dalla voce e dalle parole. Egli ha del tempo assai da prepararsi perché non ha più parte nella commedia dopo la scena sesta del secondo atto, e la fatica di far da animale batte in questa sola ultima scena. Questo cervo morto sarà posto dalle guardie sulla scena in sito opportuno al caso che dovrà nascere)⁹⁰.

Tale didascalia rimanda chiaramente alla scena: il drammaturgo non solo si preoccupa di risolvere i nodi cruciali, ma in questa postilla addirittura suggerisce quale attore dovrebbe “interpretare” la parte del cervo moribondo, e lo individua con certezza, segno, da una parte, della conoscenza degli attori della compagnia Sacchi e, dall’altra della competenza dell’autore nelle fasi di costruzione dello spettacolo. Inoltre, Gozzi, da profondo conoscitore dell’intera macchina teatrale, non si accontenta di parlare di un generico comico, ma consiglia/suggerisce/ordina alla compagnia chi debba essere: Fiorilli che, oltre a essere un versatile attore, era in grado di prepararsi per questa trasformazione perché aveva molto tempo a disposizione dopo la sua ultima apparizione in scena.

E, ancora, dopo la metamorfosi di Tartaglia finto re in cervo, il drammaturgo annota: «s’avverte il re a cadere in uno scorcio che la sua bocca non resti in vista all’uditorio»; l’insistenza su questo dettaglio è motivata dal fatto che l’attore dovrà poi prestare la sua voce al cervo, senza però che gli spettatori se ne accorgano.

Ciò che emerge da questa rassegna di esempi, oltre al fatto che Gozzi non fosse indifferente alla trasposizione scenica delle sue opere ma anzi tentasse di risolvere – almeno sulla carta – alcuni nodi cruciali poi da verificare insieme agli attori, è la maggiore quantità di cadute, di stratagemmi scenici e di sostituzioni che nell’*occhio mentale* dovevano avvenire sul palcoscenico, rispetto a quanto si osserva nelle didascalie delle versioni edite, ottenendo effetti di maggiore meraviglia, stupore e movimento.

⁹⁰La rappresentazione del re cervo, cc. 36v-37r.

Anche la già citata didascalia presente nel *Serpente* riguardante la metamorfosi di Cherestani nell'animale («si cambierà in serpente dal petto in giù e farà una bella caduta, se occorre»⁹¹, indicazione sostituita nella versione edita dalla semplice annotazione «si trasforma in un orrido e lungo serpente dal collo in giù, cadendo protesa a terra»⁹²) si configura come un appunto gozziano da verificare e provare sul palcoscenico insieme agli attori e, in questo senso, il testo trovava il proprio compimento attraverso modalità “concertative” tra Gozzi e gli interpreti.

Metamorfosi e travestimenti sono le categorie su cui l'autore dimostra di soffermarsi maggiormente: si veda, sempre all'interno del *Serpente*, il travestimento di Pantalone nel mago Chesaja, durante il quale «la voce passerà una quinta o due più innanzi»⁹³ e in cui la maschera, toccandosi il mento rimasto senza la barba finta, scopre la caduta del suo camuffamento. La stessa minuzia descrittivo-prescrittiva si riscontra nella scena successiva, in cui Togrul si traveste da Atalmuc, padre di Farruscad: «Togrul da vecchio venerando curvo con bastone, con turbante e vestito regio, deformato con barba, ciglia e capelli bianchi»⁹⁴. La descrizione differisce dalla più breve e sommaria didascalia dell'edizione a stampa: «Togrul uscirà trasformato in un vecchio re, vestito riccamente»⁹⁵. E ancora, si leggano le seguenti righe, a dimostrazione della perizia e dell'interesse dell'autore per la realizzazione dello spettacolo:

L'effetto dell'antecedente scena, e di questa, dovrà nascere dalla diformazione del Magnifico, e di Togrul a tale che l'uditorio non possa conoscerli nella figura per quei comici che sono, anzi creda che siano quelli de'quali s'udiranno le voci sino al punto della trasformazione e s'avverte che chi recita di dentro deve il più possibile stare nascosto e recitare con energia e senso, e non leggere, concertando prima molto bene il premeditato co' gesti del compagno. Le figure del Magnifico e di Togrul travestiti devono essere serie e magnifiche. Togrul: uscendo dalla parte opposta a quella del Magnifico, accompagnando voce da vecchio ma energico⁹⁶.

Nella *Rappresentazione del re cervo* si ha la sensazione che Gozzi veramente trasponesse su carta quello che si figurava con l'*occhio mentale*, come dimostra la scena in cui la statua-uomo viene sostituita con uno stucco vero:

⁹¹ Fondo Gozzi, 4.2, *La donna serpente*, c. 22r.

⁹² C. GOZZI, *La donna serpente*, cit. p. 76, II.13.

⁹³ Fondo Gozzi, 4.2, *La donna serpente*, c. 8v.

⁹⁴ Ivi, c. 9v, I.8.

⁹⁵ C. GOZZI, *La donna serpente*, cit., p. 40, I.8.

⁹⁶ Fondo Gozzi, 4.2, *La donna serpente*, c. 9v.

Qui entreranno guardie le quali si porranno con le schiene celando i due tavolini dai busti sicché, senza che l'uditorio s'avveda, l'uomo di stucco si ritirerà e in suo luogo sarà posto uno stucco vero somigliante. Poi le guardie con arte disoccuperanno la veduta de tavolini.

La descrizione si presenta come il riflesso dell'immaginazione dell'autore: sul palcoscenico le guardie devono posizionarsi in modo da coprire le due statue – quindi è ipotizzabile che vi siano due-tre comparse per statua – e, nel frattempo, l'attore-statua deve indietreggiare, presumibilmente scivolando dietro la quinta più vicina e, contemporaneamente, al suo posto deve essere messo uno stucco finto. Questo meccanismo complesso e sincronizzato sparisce nella versione edita, in cui si registra semplicemente:

*Entrano le guardie; [...] occupano le due statue; vien cambiato l'uomo statua occultamente con uno stucco verosimilissimo. Smeraldina parte. Le guardie la seguono*⁹⁷.

Scompare, dunque, ogni accenno al movimento dell'attore, sostituito semplicemente dalla soluzione generica *vien cambiato*, e si risolve il modo con cui liberare la scena dalle guardie, che escono dietro a Smeraldina, mentre l'ossatura testimonia come Gozzi dovesse ancora trovare un'altra soluzione plausibile perché le guardie lasciassero visibilità agli stucchi (qui la didascalia si trova in una posizione testuale diversa rispetto a quella dell'edizione, perciò il drammaturgo non poteva sfruttare l'uscita della servetta per liberare il palcoscenico).

Esperto uomo di teatro, l'autore individua anche le scene potenzialmente "a rischio" di essere male eseguite e, per esempio, nella *Rappresentazione del re cervo*, a conclusione della scena piuttosto frenetica e movimentata in cui i cacciatori inseguono un orso, sparandogli, troviamo l'avvertimento: «tutti dietro all'orso. Questa scena vuol essere fatta con agitazione, prestezza e ordine».

Per ottenere una maggiore efficacia scenica, l'autore si sofferma anche a puntualizzare alcune entrate e uscite che non trovano corrispondenze nelle versioni edite: per esempio, nella seconda stesura in versi della *Turandot* contenuta nel Fondo Gozzi, si legge: «Qui vedrassi innalzarsi al di dentro della

⁹⁷ C. GOZZI, *Il re cervo*, cit., p. 349, I.X.

porta della città un brutto carnefice etc.»⁹⁸. Il termine “qui” pare alludere al significato “in questo punto dello spettacolo”, indicando, cioè, con precisione il momento in cui il carnefice doveva apparire per la prima volta sul palcoscenico. Ciò avviene contestualmente all’*incipit* della narrazione di Barach a Calaf sul comportamento malvagio della principessa Turandot, a voler quindi accentuare l’atmosfera lugubre e spaventosa che il racconto del servitore del principe instaura, tanto che il drammaturgo, sul foglio manoscritto, fa sparire il boia solo al termine di questa prima battuta di Barach, mentre nel testo edito il carnefice compie una fugace apparizione prima che egli incominci a parlare con il principe. È evidente che, se al lettore poco importa sapere quando il carnefice si ritira dalla scena, viceversa questa comparsa è significativa, da una parte per chi esegue lo spettacolo e dall’altra, dal punto di vista spettacolare, per il pubblico che vede il boia entrare in scena e infiggere l’ennesimo scalpo dell’ultimo pretendente proprio nel momento in cui Barach addita a Calaf il palazzo reale. Inoltre, in questa stessa stesura, il carnefice è reso con particolari ancora più cruenti: non solo ha le braccia ignude e grondanti di sangue, ma ha anche «gran mustacchi», che dovevano essere facilmente visibili agli spettatori.

La *vexata quaestio* relativa alla presenza della musica nelle rappresentazioni fiabesche è stata spesso posta, in anni recenti soprattutto da Gérard Luciani⁹⁹, il quale ritiene che essa non sia stata solo una debole “ancilla” dello spettacolo, ma, al contrario, abbia accompagnato spesso i momenti salienti delle composizioni di magia. Nel materiale del Fondo relativo alle *Fiabe* non è stata rinvenuta alcuna annotazione musicale, anche se il ritrovamento di piani per comporre balli, nonché di riflessioni sull’opera musicale, testimonia l’inclinazione del veneziano verso la musica.

Ciò che si evince dalle ossature delle *Fiabe*, messe a confronto con le versioni edite, è una maggiore precisazione dell’accompagnamento musicale – sia esso semplice suono o una più sviluppata melodia – che, talvolta, sigla l’inizio o la fine di alcune scene. Tali indicazioni riguardano soprattutto gli

⁹⁸ Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*, c. 7r.

⁹⁹ GERARD LUCIANI, *Musica e spettacolo negli scritti di Carlo Gozzi*, in *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 41-59, in cui lo studioso francese passa in rassegna le opere in cui Gozzi accenna all’impiego della musica, in particolare fa riferimento a *La malia della voce* (1774), a *La Figlia dell’aria* (1786) e alla favola pastorale *Eco e Narciso*. Dello stesso studioso si veda inoltre *Carlo Gozzi e la Musica*, in *Parola, musica, scena, lettura*, cit., pp. 707-717.

strumenti da utilizzare per ottenere la musica prefigurata e scompaiono o vengono “generalizzati” nell’edizione a stampa.

Per esempio, nell’ossatura del *Corvo*, Gozzi, per l’entrata in scena del re Millo al cospetto del fratello trasformato in statua, appunta: «S’oda un suono lugubre di strumenti col morso e altri scordati»¹⁰⁰, dunque si tratta di una musica stridente abbastanza ben individuata. Nella versione edita il riferimento agli strumenti scompare e la didascalia recita semplicemente: «*udirassi ‘l suono d’una marcia flebile*»¹⁰¹, trasformandosi in una descrizione piuttosto sommaria e generica. Evidentemente, quando Gozzi si rivolge ai lettori, menziona la musica solo per dare maggiore rilevanza all’ingresso del re triste e poco gli importa fornire indicazioni precise sugli strumenti da utilizzare; al contrario, quando scrive per sé o per gli attori, ha forse costantemente presenti i mezzi di cui dispone la compagnia e quindi di cosa concretamente possa avvalersi.

Quest’ultima nota rinvia all’uguale precisione con cui il drammaturgo segnala nel *Serpente* la tipologia «a morso»¹⁰² degli strumenti che devono comporre una «sinfonia dolce» quando Farruscad si addormenta e compare Cherestani, dettaglio che non si riscontra nella Colombani, in cui la descrizione si limita a riportare la qualità della melodia senza accennare ai mezzi per produrla¹⁰³.

Analoghe didascalie corredano la *Turandot* del Fondo: per esempio nella scena del primo ingresso di Altoum, nel manoscritto si registra: «Tamburelli e strumenti che prendono a fare il loro giro per scena si ritirano», mentre nella versione edita si legge solamente «*al suono di una marcia escono le guardie alla cinese*»¹⁰⁴.

La testimonianza più importante - ed anche affascinante - della rilevanza attribuita alla musica dal veneziano all’interno delle composizioni fiabesche è attestata dalla sua menzione fin dalla fase α , vale a dire dagli appunti, spesso anche molto brevi già presi in considerazione per altre questioni. I seguenti

¹⁰⁰ Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Italiani classe IX, collocazione 12074, *La rappresentazione del Corvo*, c.4r.

¹⁰¹ C. GOZZI, *Il corvo*, cit., p. 201, V.3.

¹⁰² Fondo Gozzi, 4.2, *La donna serpente*, c. 11v, I.9. Con la dicitura «a morso» probabilmente si intende uno strumento che possa essere “addentato” al momento dell’esecuzione, come una specie di moderno scacciapensieri.

¹⁰³ «*Mentre Farruscad dorme, s’andrà il deserto trasformando in un giardino. Il prospetto, che sarà di macigni, si cambierà in un magnifico palagio risplendente. Tutto ciò succederà al suono d’una sinfonia soave, che terminerà sonora, e strepitosa*» (C. GOZZI, *La donna serpente*, cit., p. 46, I.10).

¹⁰⁴ Entrambe le citazioni sono tratte da IDEM, *Turandot*, cit. p. 140, II.2.

passi¹⁰⁵, tratti dalla carte sparse che corredano il fascicolo dell'*Augellino belverde*, comprovano l'interesse musicale del drammaturgo e l'intenzione di inserire la melodia – in un caso si accenna addirittura all'orchestra – nelle *Fiabe*:

Si stabilisce, una figliuola. Il Re grida Una figlia una figlia la voce con versi dice che sia esaudito che comandi alla moglie Re chiama la moglie le comanda che gli vada a partorire una figliuola grande e grossa sicchè sia buona di agire nel secondo atto della commedia sino che l'orchestra suona, Regina dice d'ubbedirlo. Si scioglie il consiglio.

Per inserire una scena di musica far uscire due sirene da qualche fonte o dal mare che col canto loro addormentino il conquistatore o la conquistatrice, o si difendano dal canto per arte¹⁰⁶.

Nel faldone relativo a questa fiaba, i fogli finali, contenenti una grande quantità di schizzi teatrali e di veri e propri appunti, sembrano frutto del momento in cui l'autore fissa su carta le immagini che l'avevano particolarmente colpito durante la lettura di alcuni testi, o quelli che potevano essere riadattati in vista di una composizione scenica di argomento certamente fiabesco, visto il loro contenuto ricco di scene di trasformazioni e di magia; per esempio, si legge:

Si rifletta all'amante che deve andare per una delle due strade l'una della vita l'altra della morte. Il mago pone sul capo dell'amante una mano, si fa notte oscurissima, l'amante si invia per una delle due strade che più accomodi alla rappresentazione¹⁰⁷.

Nella concisa annotazione due sono i dati più significativi: innanzitutto il riferimento esplicito alla rappresentazione, da cui si deduce che Gozzi non solo scrivesse ciò che poi intendeva impiegare per la composizione della trama narrativa in senso stretto, della *fabula*, ma metteva su carta anche scene che avrebbero avuto risalto sul palcoscenico e che avrebbero meravigliato gli spettatori. Il secondo dato riguarda l'oscuramento improvviso, che si ritrova impiegato frequentemente all'interno di tutte le *Fiabe*: il buio, i terremoti, i fulmini e i tuoni, usati in concomitanza dell'epifania e della sparizione di un personaggio magico, o a sancire l'irruzione del mondo fatato in quello

¹⁰⁵ Oltre a questi passi, trascrivo anche quelli già messi in luce da Beniscelli, proprio in relazione alla sfera musicale, nella disamina delle carte manoscritte dell'*Augellino belverde*: «al passare nella torre del lago vi potrebbero essere le due sirene che addormentano col canto», «si rifletta alla giovane ch' esce da un lago di quando in quando con una catena al piede», oltre che a quello di carattere inerente a una possibile scenografia «nota innalzamento del lago e burrasca per diroccare la torre con altro» (A. BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe*, cit., pp. 87-88).

¹⁰⁶ Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 34r.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

quotidiano del personaggio, non possono non ricondurci alla scenografia barocca, anche se in essa non si esaurisce lo spettacolo gozziano.

Passando in rassegna gli scartafacci sopra citati ci si imbatte in altre annotazioni ricche di particolari eminentemente teatrali:

La sirena è comparsa con li capelli lunghi che le coprono il seno e la vita, ha uno specchio nelle mani, è ignuda e dal mezzo in giù è pesce, ciò si vede da due code che s'innalzano di qua e di là¹⁰⁸.

Nella descrizione della fisionomia della sirena (le code che sbucano presumibilmente da un bacino d'acqua) si riconosce la mano di uno scrittore che ferma sul foglio schizzi, oltre a trame narrative, e che anche nella lettura delle fonti, si focalizza sui tratti più teatralizzabili, in una sorta di fermo-immagine per la scena.

E, ancora, gli appunti del Fondo svelano un lettore attento alle situazioni e alle figure che potrebbe impiegare in una futura composizione, anche per la specifica compagnia Sacchi, come dimostra il primo dei seguenti passi:

Notisi il selvaggio che andò a prendere l'anima di suo figliuolo morto e la reca in una vescica. Adattabile a Truffaldino¹⁰⁹.

Un mago fa entrare in un bagno un uomo, lo cava dal bagno cambiato in donna smanie dell'uomo. Tale trasformazione si potrà fare per finire una commedia di due donne innamorate l'una dell'altra: una sia vestita in uomo, l'altra da donna. Quella da donna si innamori di quella da uomo credendola donna. Quella da donna s'innamori di quella da donna credendola per varie notizie uomo vestito da donna. Innamorate alla perdizione, si disperano alla scoperta. Il mago rimedia nel modo descritto. Si può fare che sieno tuttidue uomini, o devasi intendere che sieno uomini, etc¹¹⁰.

Già alcuni testi editi testimoniavano la riflessione di carattere prettamente tecnico compiuta dallo scrittore: per esempio in *Cimene Pardo* l'autore appone addirittura un'Annotazione necessaria a que' Comici, che volessero rappresentare *Cimene Pardo*¹¹¹ in cui spiega come è stato risolta la caduta di due personaggi da una montagna, il nodo più cruciale dal punto di vista della resa spettacolare, nonché più drammatico della vicenda¹¹².

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 35r.

¹¹⁰ *Ivi*, cc. 35v-36r.

¹¹¹ C. GOZZI, *Cimene Pardo*, cit., pp. 104-105.

¹¹² *Ibidem*: «questi due personaggi cadevano abbracciati dall'alta cima d'una altissima montagna, rimanendo egli [Ernesto] in vita con la morte del turco suo rivale. Questi due personaggi cadevano abbracciati dall'alta cima del monte in un picciolo seno del monte tra molti cespugli, che li nascondevano alla vista degli spettatori. Da quel picciolo seno, e come di

Nella *Figlia dell'aria* si rinviene una giustificazione per alcune scelte drammaturgiche, dettate da esigenze scenotecniche. È lo stesso Gozzi, nella *Prefazione*, a voler spiegare il motivo per cui, nel finale, adotta la figura di un indovino che compare dalle acque - e non la dea Minerva come la trama renderebbe più ovvio - per predire il futuro agli Assiri:

Siccome avrei potuto far comparire nel fine della favola, a fare le medesime predizioni, la stessa Dea Minerva, e siccome nella compagnia comica, che espose la mia Favola non v'era Attrice a cui poter addossare questa comparsa, lascio la difesa alla gratitudine de' poveri comici dell'apparizione d'un creduto annegato, a' quali ho risparmiata la provvista d'una Attrice, e la spesa d'un vestito di costo per una Deità¹¹³.

Alla base della scelta, dunque, stanno motivi di ordine pratico, la mancanza di un'attrice, e di carattere economico: la retribuzione di un'ulteriore comica, nonché il costo del suo vestito, che, in quanto appartenente a una divinità, doveva essere maestoso, avrebbe pesato non poco sullo scarso guadagno della compagnia (nel caso specifico si allude a un'attrice che, in quanto socia della compagnia - e non stipendiata da essa - doveva provvedere personalmente ai costumi).

Il drammaturgo dimostra di prestare attenzione preventivamente a quanto deve avvenire sul palcoscenico anche durante la stesura dell'opera: nella stessa pagina appena citata, Gozzi spiega il motivo dell'inserzione delle vicende amorose di Nino con Lisia e Irene, noiose a teatro, adducendo due tipi di motivazioni. La prima è di carattere "psicologico": esse permettono di indulgiare sul carattere tirannico e barbarico di Nino, la seconda risponde a un'esigenza pratica perché la loro proposta consente al «decoratore»¹¹⁴ un tempo congruo per allestire gli scenari seguenti, in particolar modo per quelli più complessi, «a veduta delle fabbriche e de' luoghi di delizia donati da Nino a Pennone nell'atto

rimbalzo, uscivano scagliate due persone di paglia abbracciate similissime a' due caduti, le quali precipitavano or qua or là per diverse rupi, e finalmente in un burrone alla radice, coperte di molti virgulti. Il picciolo seno in cui i due vivi abbracciati erano caduti prima, era un palchetto sulle carrucole, che si calava rapidamente co' due personaggi nel fondo interno della montagna, a tal che erano giunti al fondo anche prima che le due finte figure giungessero. Di là usciva Ernesto sbalordito dalla caduta strascinando per un piede il suo nimico di paglia estinto. La velocità non intesa, con cui era eseguito quest'accidente, dava tutti i colori di verità, e cagionava un'illusione applaudita. L'Autore del dramma, che vide in prova l'esecuzione, sospese a' Comici anche la spesa, come superflua, del nembo notturno accennato nell'opera, e posto a solo fine, che il chiarore d'un lampo abbarbagliasse la vista degli spettatori, e soccorresse il cambio delle due figure cadute».

¹¹³ CARLO GOZZI, *Prefazione a La figlia dell'aria o sia l'innalzamento di Semiramide*, dramma favoloso allegorico, Venezia, Curti, 1791, (Colombani, t. X) p. IX.

¹¹⁴ *Ibidem*.

secondo; e per l'apparecchio delle due scene trasformate a vista replicatamente della reggia di Nino nella reggia di Venere, nell'ultimo atto della mia Favola»¹¹⁵.

L'ultima parola su questioni squisitamente sceniche spettò, comunque, a Sacchi, anche se Gozzi si dimostra sempre un ottimo e acuto osservatore della messinscena. È il caso di *Bianca contessa di Melfi ossia il maritaggio per vendetta*, un'opera desunta dalla *pièce* spagnola di Don Francesco de Roxas, *Casarse por vengarse*, il cui finale prevede che il re, per disfarsi della moglie senza avere alcuna colpa, provochi un incidente facendole precipitare addosso «le muraglie e le fabbriche de' gabinetti già sconnesse»¹¹⁶. Temendo che la resa scenica di questo momento tragico potesse essere particolarmente difficile, il drammaturgo era propenso a cambiarlo, ma, su insistenza degli attori, che ne intravedevano le ottime possibilità spettacolari e il conseguente stupore che avrebbe generato nel pubblico, decide di assecondarli, mantenendolo. L'autore ricorda la contentezza dei comici per la risoluzione ottenuta, ma, perspicacemente, aggiunge:

I comici s'ingannarono in questa decorazione, ch'era un picciolo gabinetto, o possiam dire, una trappola poco maggiore di quella che basta a schiacciare un topo, ma che fu sufficiente quasi a schiacciare da vero anche la povera Attrice, che rappresentava la parte di Bianca, scoccando contrattempo, e assai male. Quest'edifizio ridicolo, e in un funesto, fu da me contraddetto altamente sulle prove dell'opera ma perché il mio temperamento pacifico non s'accende mai abbastanza, massime sopra a tali materie abbandonai il mio parto all'opinione de' Comici [...] e il risultato fu una meschina e mal eseguita caduta¹¹⁷.

Il timore di Gozzi che l'espedito potesse essere male eseguito e suscitare ilarità anziché commuovere si verificò e, a distanza di soli due anni, al drammaturgo fu assegnata la riscrittura di una nuova versione del finale, senza la rovinosa caduta¹¹⁸.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ IDEM, *Bianca contessa di Melfi ossia il maritaggio per vendetta*, cit., pp. VIII-IX.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. VIII-IX.

¹¹⁸ Gli apparatori, i costumisti e gli scenografi che tanta parte hanno nella realizzazione delle opere gozziane, soprattutto delle *Fiabe* in cui la magia è un elemento essenziale e costitutivo della composizione, restano anonimi, sia negli scritti teorici del conte sia nelle poche testimonianze reperite sulle messinscene. È stato possibile, tuttavia, individuare con certezza lo scenografo impiegato per l'*Amore delle tre melarance*: Domenico Fossati (Venezia 1743 - 1784), ultimo figlio del più celebre architetto Giorgio Domenico (Cfr. CARLO PALUMBO FOSSATI, *I Fossati di Morcote*, presentazione di ADRIANA RAMELLI, catalogo della mostra, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1970, pp. 7-8). Iscritto all'Accademia veneta di pittura - tra i suoi insegnanti ci fu Pietro Longhi -, Domenico fin da giovane collaborò con il padre come "apparatore" di alcune feste pubbliche e dal 1764 al 1784 dipinse oltre sessanta scene per i maggiori teatri veneziani soprattutto per il San Samuele (tra le opere musicali spiccano le "prime" del *Convito* di Cimarosa nel 1782 e *Lo sposo di tre e marito di nessuna* di Cherubini nel

1783). Nel 1782 allestì, insieme al padre, una rappresentazione celebrativa per omaggiare i conti del Nord, ovvero il granduca di Russia Paolo Petrovich e la granduchessa Maria Teodorowna (in onore della visita delle due altezze venne ingaggiata proprio la compagnia Sacchi per un'esibizione a Padova su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo): il progetto consisteva in un arco trionfale ligneo, in un palazzo, a due piani, costruito con lo stesso materiale e in cinque carri trionfali. La notizia dell'ingaggio dell'artista come scenografo per la prima fiaba gozziana era tramandata da Emanuele Antonio Cicogna (*Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna*, Venezia, presso Giuseppe Ricotti stampatore, 1832, vol. II).

3. Per una nuova datazione delle *Fiabe*

In vista dell'edizione Colombani delle sue opere, Gozzi scrive, oltre alle lettere dedicatorie che corredano ciascun volume, le *Prefazioni* da apporre ai singoli drammi in cui fornisce alcune informazioni sulle fonti utilizzate - soprattutto nel caso dei drammi “spagnoleschi” - sulle eventuali polemiche suscitate dalle *pièces* e notizie riguardanti il debutto di ciascuna composizione (luogo e data precisa).

Scorrendo tutte le *Prefazioni* è quindi possibile tracciare un calendario delle rappresentazioni gozziane che però – rimarchiamo fin da ora - è altro rispetto all'individuazione della successione con cui l'autore effettivamente compose le opere.

Il problema di una datazione univoca delle *Fiabe* emerge confrontando quanto Gozzi asserisce nelle *Prefazioni* con l'elenco che ne offre in altri scritti teorici e con l'ordine con cui le struttura nella prima edizione a stampa, alla quale senza alcun dubbio l'autore stesso soprintese¹: la cronologia, infatti, non combacia del tutto².

Dalla comparazione tra le date delle “prime” indicate da Gozzi negli scritti introduttivi e le esplicite dichiarazioni presenti in esse affiorano già alcune discrepanze e, talvolta, nella stessa prefazione, convivono due attestazioni cronologiche diverse.

	Ordine di rappresentazione	Ordine indicato esplicitamente da Gozzi
1	<i>L'amore delle tre melarance</i>	
2	<i>Il corvo</i>	<i>Il re cervo</i> (nell'edizione Zanardi)
3	<i>Il re cervo</i>	
4	<i>Turandot</i>	<i>Il re cervo</i> (nell'edizione Colombani)
5	<i>La donna serpente</i>	<i>La donna serpente</i>

¹ ANNA SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 20.

² Per una puntuale indagine relativa all'ordine delle fiabe rimando a JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi*, cit., pp. 453-471. Inoltre cfr. GERARD LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Paris, Champion, 1977, vol. I, p. 265, nota 30.

6	<i>Zobeide</i>	
7	<i>I pitocchi fortunati</i>	<i>Il mostro turchino</i>
8	<i>Il mostro turchino</i>	<i>I pitocchi fortunati</i>
9	<i>L'augellino belverde</i>	
10	<i>Zeim re de' geni</i>	<i>Zeim re de' geni</i>

Nelle *Prefazioni* è sempre presente l'indicazione della prima messinscena (per esempio: «posta che fu in iscena dalla truppa Sacchi nel teatro San Samuele in Venezia a dì cinque di gennaio, l'anno mille settecento sessantadue»³) e spesso si trova anche una precisazione che colloca cronologicamente la composizione all'interno del ciclo fiabesco («fu la mia quarta fola»⁴), dunque, è possibile tracciare una netta distinzione tra l'ordine delle rappresentazioni e la scansione con cui l'autore compose le opere, o meglio la scansione che Gozzi intende proporre al lettore, disegnando, implicitamente, un preciso iter compositivo, specchio di un autore versatile, reattivo e capace di dominare abilmente il corso del ciclo teatrale fiabesco.

A partire dall'esempio appena proposto, relativo al *Re cervo*, se scorriamo il relativo scritto introduttivo nella Zanardi, ci imbattiamo in un implicito ordine differente rispetto a quello della *princeps*, perché Gozzi vi asserisce che *Il re cervo* è la sua seconda favola. Se è indubitabile che essa sia la terza in ordine di messinscena – le date riportate dall'autore sono suffragate, là dove presenti, dai resoconti contenuti nei *Notatori* Gradenigo – incappiamo però in una contraddizione, oltre alla constatazione della diversa collocazione nelle due edizioni⁵.

A completare questo affondo nella prima produzione fiabesca rappresentata a cavallo del 1761-1762 (*Il corvo* nella stagione autunnale mentre *Il re cervo* e la *Turandot* nella stagione carnevalesca), la *Prefazione* della *Turandot* riporta un altro dato interessante perché Gozzi vi afferma di averla scritta in risposta alle critiche ricevute dai detrattori in merito alla rappresentazione del *Corvo*: essi, infatti, non ne riconoscevano la forza intrinseca e imputavano la causa del successo alla sola presenza delle maschere e alla fascinazione delle trasformazioni meravigliose che vi erano contenute.

³ Cfr. CARLO GOZZI, *Il re cervo*, cit., p. 329.

⁴ Ivi, p. 326.

⁵ Cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Stesura, recita, stampa*, cit. *passim*.

L'autore decide dunque di replicare componendo una fiaba scevra di qualsiasi elemento magico e di trasformazioni, la *Turandot* appunto.

Da questa motivazione, che si trova esposta pressoché identica anche nella *Prefazione* presente nel Fondo⁶, si deduce facilmente che la *Turandot* sia stata scritta immediatamente dopo *Il Corvo* e che dunque sia la terza fiaba, posizione che occupa nell'edizione Colombani; ciò però è in contraddizione con un altro dato: essa andò in scena dopo *Il re cervo*, eppure di quest'ultima *pièce*, in cui l'elemento magico è predominante, l'autore non ne fa menzione.

Le discrepanze fin qui registrate, spesso attribuite dalla critica al ricordo affievolito di Gozzi, che scrisse le *Prefazioni* circa dodici anni dopo l'esordio teatrale⁷, possono spiegarsi con altre due ipotesi: una si riferisce al concetto di ossatura e l'altra riguarda l'atteggiamento gozziano nei confronti della presentazione e del "confezionamento" della Colombani.

L'autore può avere indicato a ragione la *Turandot* come terza fiaba – pur non accennando al *Re cervo* – se si usa come parametro per questa asserzione lo stadio compositivo testimoniato dall'ossatura e non dall'intera stesura verseggiata: in altre parole, egli potrebbe avere iniziato veramente a pensare alla fiaba scevra di magia dopo la rappresentazione del *Corvo* - e le conseguenti critiche - dunque dopo il 24 ottobre 1761; possiamo congetturare inoltre che lo scrittore, prima di questa data, avesse già abbozzato – non siamo in grado di stimare con quale precisione – *Il re cervo*, o, addirittura lo avesse fatto in concomitanza alla stesura del *Corvo*, ipotesi che spiegherebbe il motivo per cui Gozzi, nella Zanardi, definisce *Il re cervo* come seconda favola.

La congettura sembra credibile e trova sostegno nella scelta da parte dell'autore di presentare ben tre novità nell'arco di un paio di mesi: probabilmente egli intendeva donare alla compagnia Sacchi solo le fiabe del *Corvo* e del *Re cervo* ma, dopo la rappresentazione della prima, intendendo

⁶ Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, cc. 52r-v. La differenza sostanziale tra la *Prefazione* edita e quella inedita è l'allusione, in quest'ultima, a quattro indovinelli anziché ai tre consueti. Il testo di tale prefazione e di altre versioni è stato pubblicato (insieme a diversi indovinelli e prologhi del Fondo Gozzi fino ad allora inediti) in CARLO GOZZI, *Turandot* (testo critico italiano, traduzione galega, introducción e notas de JAVIER GUTIÉRREZ CAROU), A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2007, vol. I, pp. 171-196.

⁷ Bosisio riguardo all'errore della posizione del *Re cervo* all'interno della cronologia del ciclo fiabesco osserva: «La confusione si spiega con il ricordo sbiadito che il Gozzi dovette avere di una stagione tanto intensa della sua attività creativa quando si accinse, a distanza di parecchi anni, a raccogliere le opere per la stampa e a redigere le introduzioni» (C. GOZZI, *Fiabe teatrali*, a cura di Paolo Bosisio, cit., p. 212).

reagire alle critiche in tempi brevi, compone *Turandot* per farla rappresentare prima della conclusione della stagione teatrale carnevalesca in corso.

Se però prestiamo fede al racconto della genesi di queste prime composizioni fiabesche tramandata dalle *Memorie inutili*, che propone una diversa scansione - *L'amore delle tre melarance*, *Il corvo*, *Il re cervo* e *Turandot* - rileviamo un'impresione di non poco conto: Gozzi asserisce che i critici dell'*Amore delle tre melarance* imputavano il trionfo ottenuto a una casualità, perciò egli decide di rispondere loro lanciando la sfida di replicare il successo componendo altre due fiabe dello stesso genere, *Il corvo* e *Il re cervo*. Solamente in seguito, dopo l'accusa che solo la presenza delle maschere e l'elemento meraviglioso avessero decretato la fortuna delle sue opere, egli si risolve di proporre sulla scena una *pièce* scevra dell'ingrediente meraviglioso, la *Turandot*.

Le schiere nimiche si ingegnavano a deridere la mia Fiaba [*L'amore delle tre melarance*]. [...] Adducevano [...] che la cagione del gran concorso ch'ella aveva, derivava dall'essere appoggiata al formidabile ridicolo di quelle quattro valenti maschere [...], e dal meraviglioso di alcune trasformazioni [...]. Ridendo io delle loro vane disseminazioni, proposi pubblicamente che la forza dell'apparecchio, i gradi della condotta [...] potevano [...] fermare l'umano genere [...]. Nuove beffe alla mia proposizione, e nuovo cimento per me nel provarla con evidenza sulla popolazione. La Fiaba del *Corvo* [...] fece questo miracol [...]. Volli battere il ferro mentr'era rovente e la mia terza Fiaba intitolata il *Re cervo*, ribadì la mia proposizione con delle enormi replicate calche acclamatrici [...]. E perchè i miei ostinati pochi avversari sostenevano a gola gonfia ancora, che il grand'effetto delle mie tre prime Fiabe avveniva dalla decorazione, e dal meraviglioso delle magiche trasformazioni [...] con altre due Fiabe, la *Turandotte*, e i *Pitocchi fortunati* [...] ho provata interamente la mia proposizione⁸.

Se consideriamo attendibile l'autobiografia gozziana, iniziata nel 1780 e pubblicata solo nel 1797, incorriamo in una differente scansione cronologica delle prime *Fiabe* rispetto a quanto espresso nelle *Prefazioni* che risultano inaffidabili, o meglio sono concepite da un autore che intende proporre la propria opera, e soprattutto ripercorrere l'esordio teatrale, presentandosi in una maniera particolare, anche a costo di alterare alcuni fatti. L'ideologia gozziana sottesa alla Colombani, come sostenuto da Anna Scannapieco, risponde a una precisa volontà di controreplicare alle accuse che gli erano state mosse e si pone come una forte presa di posizione in un clima culturale considerato in decadenza: quando si appresta alla prima pubblicazione delle opere nel 1772, Gozzi intende proporre l'immagine di un uomo pronto a rispondere

⁸ CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, edizione critica a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA, Milano, LED, 2006, t. II, II, I, pp. 418-420.

immediatamente alle critiche e a cambiare, *in itinere*, il proprio *modus operandi* e perciò propone la *Turandot* come fiaba scritta quasi di getto in risposta ai dissensi manifestati.

Inoltre, sembra che la scrittura del *Re cervo* e della *Turandot* rispondano entrambe, sia pure in diverso modo, a due critiche mosse all'autore dopo il successo conseguito con *Il corvo*: da una parte la prima fiaba dimostra ancora, in maniera provocatoria, che un titolo fanciullesco è in grado di richiamare un cospicuo numero di spettatori, dall'altra la seconda esibisce una trama priva di metamorfosi.

Nelle *Prefazioni* Gozzi dimostra di avere colto la più grande novità del suo operato: l'aver trasformato delle fiabe in senso stretto in opere destinate al teatro e di avere quindi inventato un nuovo genere teatrale, come, peraltro, con grande acume scorse il fratello Gasparo⁹ immediatamente dopo la "prima" dell'*Amore delle tre melarance*:

[...] ma chi leggerà la Fola del *Corvo* in quel libro, e vorrà confrontarla colla mia rappresentazione, vorrà far cosa assolutamente impossibile. Un tale avviso io do al mio Lettore non solo per il *Corvo*, ma per tutte quelle *Fiabe*, che uscirono poscia dal mio capriccio, nelle quali ho voluto conservare il solo titolo, e alcune circostanze note delle medesime¹⁰.

Cotesti ingrati furono cagione, ch'io scelsi dalle fole persiane la ridicola fola di *Turandot* per formare una *rappresentazione*, bensì colle maschere, ma appena fatte vedere, e col solo fine di sostenerle, e spoglia affatto del magico mirabile¹¹.

In questi scritti introduttivi riguardanti le prime *Fiabe*, il drammaturgo si sofferma con una certa insistenza sulle fonti utilizzate, volendo sottolineare l'operazione intellettuale compiuta: non a caso egli adopera il termine "rappresentazione" - lemma quasi assente nelle *Prefazioni* successive, anche non fiabesche, in cui si esprime con altri vocaboli che servono da base per possibili confronti con i modelli di riferimento ("ossatura", "intreccio" etc.) - a indicare l'approdo finale e inconsueto di una comune fiaba popolare.

Individuare un'univoca cronologia diventa ulteriormente complicato adottando il parametro dell'ossatura - più o meno dettagliata - che rimanda a una

⁹ Gasparo Gozzi, nella recensione dell'*Amore delle tre melarance* addita la *pièce* come appartenente ad «un genere particolare [...] quelle che anticamente si chiamavano allegoriche» (GASPARO GOZZI, *Scritti scelti*, a cura di NICOLA MANGINI, Torino, UTET, 1960, pp. 411-413; la citazione è tratta da p. 411). La recensione apparve sulla «Gazzetta veneta» del 27 gennaio 1761, n. 103.

¹⁰ CARLO GOZZI, *Prefazione al Corvo*, cit., t. I, p. 119.

¹¹ IDEM, *Prefazione alla Turandot*, cit., p. 216.

fase del lavoro gozziano diversa da quella della rappresentazione della fiaba e dalla redazione del testo per la stampa. Ossatura e versificazione – intendendo con questo termine la scrittura dei dialoghi - non sempre si susseguono immediatamente: è molto probabile che Gozzi lasciasse “fermentare” la stesura in prosa di una fiaba mentre stava scrivendo i dialoghi per un'altra.

Grazie alla scoperta delle ossature e delle primigenie prove di verseggiatura di molte delle *Fiabe* nel Fondo, possiamo ipotizzare una datazione relativa alla prima stesura delle composizioni fiabesche. Pur denunciando subito il limite della cronologia ottenuta in questo modo, priva di una data autografa, almeno per alcuni “blocchi”, si giunge ad individuare un quadro temporale alquanto diverso da quello fino ad ora esaminato.

L'indagine prende avvio da un'inoppugnabile testimonianza: in una lettera rivolta a un destinatario ignoto, Gozzi nel mese di ottobre del 1763 scrive:

Il *Mostro turchino* tra il volere, il non volere, gl'imbarazzi, l'accidia e la rabbia è finito; ma così fiacco e scipito, che intendo non far d'esso uso alcuno. Non sono queste espressioni d'affettata modestia, ma di sincerità. Sono arrabbiatissimo colla poesia e vorrei poterla frustare. Ho preso dell'affetto a questi deserti [la campagna] e mi sono più cari i ragli di questi asini, che il sentire a Venezia: oh che cuccagna!¹².

La fiaba – sia essa in forma di ossatura o già verseggiata - risulta terminata nel 1763; successivamente l'autore dovette lavorarci per molto tempo in considerazione sia della sua manifesta insoddisfazione, sia della data del debutto, avvenuto quasi un anno dopo (8 dicembre 1764).

Nella missiva che Giuseppe Baretti invia a Francesco Carcano da Londra il 12 marzo 1784, nella quale, come noto, si scaglia contro Gozzi, “colpevole” di avere inserito le battute delle maschere della commedia all'improvviso anche nell'edizione Colombani¹³, il piemontese menziona due fiabe:

Pochi mesi sono mi furono mandati gli otto volumi del conte Carlo Gozzi di Venezia, e costì m'aspettavo un banchetto poetico de' meglio imbanditi, perché avevo letto in manoscritto il suo *Mostro turchino* e la sua *Zobeide*¹⁴.

L'accostamento del *Mostro turchino* alla *Zobeide*, andata in scena per la prima volta a Torino il 10 agosto 1763 e replicata a Venezia l'11 ottobre dello

¹² GASPARE GOZZI, *Gaspere Gozzi, Gaspere e Carlo Gozzi e la loro famiglia*, in «Archivio Veneto», 1872, t. III, parte II, pp. 277-278.

¹³ Cfr. L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., pp. 195-199.

¹⁴ GIUSEPPE BARETTI, *Epistolario*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1911, vol. II, p. 272.

stesso anno, lascia presagire che le due opere citate dal Baretti siano state le ultime a disposizione per la lettura in quel momento. Se accettiamo tale supposizione, si delinea un blocco unitario – a livello di ossatura o comunque di testo non destinato né agli attori né alla stampa – composto da queste due fiabe che non corrisponde alla successione delle rappresentazioni, secondo cui *Zobeide* è la sesta e il *Mostro turchino* l’ottava. La fiaba “scardinata” risulta essere *I Pitocchi fortunati*, priva di qualsiasi elemento magico; se essa fosse stata scritta prima di questo micro-gruppo, cioè prima dell’autunno 1763, sarebbe stata composta in prossimità della scrittura della *Turandot*, avvalorando quanto indicato da Gozzi sia nelle *Memorie inutili* che nella *Più lunga lettera di risposta*¹⁵, in cui afferma di avere concepito le due fiabe prive di magia in successione. Inoltre – ma ci muoviamo sempre in ambito congetturale – la vicinanza delle due uniche *pièces* scevre di elementi meravigliosi risponderebbe alla precisa volontà autoriale di zittire i detrattori delle *Fiabe* fino ad allora andate in scena. Relativamente all’accusa della presenza della maschere della commedia all’improvviso come chiave del successo gozziano, si deve rilevare che soprattutto nella *Turandot* e nei *Pitocchi fortunati*, esse sono “mascherate” da ministri o da semplici poveri uomini e, in questo modo, viene attenuata la loro *vis comica*.

Il legame che intercorre tra *Zobeide* e *Il mostro turchino* si scorge anche, a livello di ossatura, nell’abbandono gozziano dell’intenzione di costruire per entrambe una vicenda con una *fabula* doppia, cioè con due coppie di personaggi agenti - idea forse maturata dopo la composizione dei *Pitocchi fortunati*, in cui le fila della trama si moltiplicano - ma forse, essendo troppo complicata da realizzare in una fiaba contenente già l’elemento magico, Gozzi decide di eliminare il coprotagonista in entrambe. Peraltro, se è lecito scorgere un percorso

¹⁵ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., pp. 32-33: «Scrissi, e donai a’ Comici la Favola di *Turandotte*. La [sic] *Favola de’ Pitocchi fortunati*, ignude affatto di maraviglie, e di trasformazioni. Le acclamazioni, e le repliche fioccarono. E che per ciò? Siccome aveva intrecciate in quelle due Favole per episodio con ragionevole legatura, e influenza all’azione, le nostre eccellenti comiche maschere italiane, che avevamo in quel tempo, delle quali conosceva l’indole, e lo spirito, e alle quali appoggiai delle parti connaturate co’ loro differenti caratteri, i miei collerici sprezzatori ostinati gracchiarono, che la cagione del gran concorso e delle acclamazioni, aveva origine dagli episodj delle quattro maschere soltanto, e non mai dal ripieno, dalla orditura, dalla condotta, dalla forza de’ dialoghi, dall’arte contenute da quelle due Favole. Possibile, diss’io, che la replicata approvazione e la perseveranza del concorso, e degli applausi della mia nazione, non leghino le lingue de’ pochi inviperiti contro a’ miei capricci scenici? Scrissi, e donai a’ comici le Favole *la Zobeide*; *la Donna serpente*; *il Mostro turchino*; *l’Augel belverde*; *Zeim Re de’ Genj*, che cagionarono quel romore di applausi, di acclamazioni di repliche noti per sino a’ pesciolini».

di sperimentazione anche all'interno dello stesso genere fiabesco, riscontriamo come l'idea di una trama con più di un personaggio principale si attui nell'*Augellino belverde*, con le vicende intrecciate di Renzo e Barbarina e nell'ultima fiaba, *Zeim re de' geni*, in cui addirittura sono tre i protagonisti.

Individuato il micro-blocco costituito da *Zobeide* e dal *Mostro turchino*, resta il problema della sua collocazione nella complessiva produzione fiabesca. Nell'edizione Colombani l'autore presenta esplicitamente *I pitocchi fortunati* come ottava fiaba e *Il mostro turchino* come settima, nonostante quest'ultima sia l'ottava ad essere andata in scena. La specificazione temporale emerge prepotentemente nello scritto introduttivo, quasi che il drammaturgo smanii dall'imprimere nella mente del lettore questo dato, che, nel giro di una pagina, è ribadito per ben tre volte¹⁶. Esaminando la *Prefazione* del Fondo relativa al *Mostro turchino*, ci si accorge di una cassatura rilevante: il Solitario, infatti, in prima battuta scrive che questa fiaba è l'ottava, poi sostituisce l'indicazione numerica con «settima»¹⁷. Se accogliamo l'idea della Colombani come un lavoro costruito *ad hoc* dall'autore in risposta alle critiche riversate su di lui, è possibile ritenere che *Il mostro turchino* fosse davvero l'ottava fiaba composta dal drammaturgo, il quale deliberatamente decide di proporla al lettore in una posizione anticipata, forse per mostrare le capacità con cui diversificò, anche all'interno, la produzione fiabesca intervallando due composizioni di magia, *Il mostro turchino* e *L'augellino belverde*, con una priva del meraviglioso.

Inoltre, il fatto che essa sia veramente l'ottava fiaba scritta, si sposa con le dichiarazioni esposte nella *Prefazione* al *Mostro turchino* di voler «troncare un corso d'opere Teatrali [le *Fiabe*], riuscito con un non meritato onore»¹⁸. Se il *Mostro turchino* fosse la settima composizione fiabesca, Gozzi, prima di concludere il ciclo fiabesco, avrebbe scritto ancora altre tre fiabe, *I pitocchi fortunati*, *L'augellino belverde* e *Zeim re de' geni*. Inoltre, se nella *Prefazione* dell'*Augellino belverde*¹⁹ (nona fiaba) il drammaturgo confessa lo stesso

¹⁶ CARLO GOZZI, *Prefazione al Mostro turchino*, cit., t. III, pp. 197-198: «avendo ottenuto il mio intento sul Pubblico nella mia proposizione con sei rappresentazioni, io aveva anche stabilito di troncane un corso d'opere Teatrali, riuscito con un non meritato onore [...]. *Il Mostro Turchino* [...] fu la settima Fiaba Teatrale, ch'io donai alla Truppa Sacchi [...] confesserò che il rispetto, e il timore, ch'io ho del Pubblico, mi fece costar questa Fiaba, settima di questo nome, una fatica non conveniente al suo ridicolo titolo di *Mostro Turchino*».

¹⁷ Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, c. 39r.

¹⁸ C. GOZZI, *Prefazione al Mostro turchino*, cit., p. 198.

¹⁹ IDEM, *Prefazione all'Augellino belverde*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., t. III, p. 9: «io m'ero determinato [...] a troncane il corso delle composizioni sceniche, dalle quali non voleva utilità

proposito esposto in quella del *Mostro turchino*, nei *Pitocchi fortunati* non si registra alcuna affermazione di questo genere, assenza che potrebbe segnalare la contiguità del *Mostro turchino* con *L'augellino belverde*. A nostro avviso, la possibilità che il genere fiabesco diventasse monotono per il pubblico, oltre al desiderio dell'autore di sperimentare nuove modalità teatrali, costituisce il vero motivo per cui Gozzi lo dismise. Potrebbe essere ugualmente questa la causa per cui *La pulce* non approdò al palcoscenico: egli imputa tale decisione alla morte del macchinista della compagnia Sacchi, ma la dichiarazione si dimostra inattendibile se si identifica l'apparatore con Giuseppe Arena, morto nel 1762, dunque tre anni prima del termine del ciclo fiabesco.

Se *I pitocchi fortunati* fossero stati composti nel 1762 – anno in cui Gozzi scrive anche i due drammi flebili²⁰ *Doride* e *Il cavaliere amico* - si spiegherebbe la ragione per cui *La donna serpente* comparve sulla scena solo nell'ottobre dello stesso anno e non prima: il drammaturgo, prima di tornare al genere meraviglioso, si cimentò con la creazione di ben tre opere prive dell'elemento magico. Tuttavia è anche ipotizzabile che la stesura della *Donna serpente* risalga, in verità, a un periodo prossimo alla verseggiatura della *Turandot*: infatti, nel *Serpente* si registra la cassatura del nome di un personaggio, Schirina, che compare nella *Turandot*. Poiché è pressoché impossibile che il veneziano avesse impiegato lo stesso nome in due fiabe diverse, è plausibile che *La donna serpente* fosse stata abbozzata già all'inizio dell'anno 1762, ma che Gozzi avesse preferito concludere la stagione teatrale del carnevale lanciando, implicitamente, la sfida di cimentarsi con un nuovo genere, la fiaba teatrale non magica.

Il quadro che si viene delineando indica da una parte l'uso arbitrario degli scritti teorici che corredano la Colombani - il drammaturgo cioè non è sincero nel prospettare al lettore la scansione delle opere perché desidera tratteggiare se stesso e la sua produzione in modi che possano invalidare le

nessuna, ma né meno quel peso disturbatore, che incominciavano a darmi». Nella *Prefazione* inedita contenuta nel Fondo Gozzi dell'*Augellino belverde* si trova, seppur cassata, la seguente affermazione: «ma come si vedrà in seguito, non potei eseguire questo mio proponimento» (Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, c. 56r).

²⁰ In un foglio manoscritto del Fondo Gozzi si legge, cassata, la seguente ammissione: «Confesserò d'aver procurato d'accostarmi / Un po' troppo alla regolarità, e alla / Semplicità della Francia in un / Mio dramma che intitolai *Doride*» (Fondo Gozzi, 3.2, *Prefazioni teatrali e altri scritti di carattere teatrale*, c. 2r).

critiche mosse, soprattutto quello di Elisabetta Caminer²¹ - dall'altra, l'intero anno 1762 sembra essere un periodo in cui Gozzi matura alcune riflessioni (che immediatamente prendono corpo nella scrittura teatrale) intorno al genere serio, intendendolo, in questo caso specifico, come la produzione priva di elementi sovrannaturali e focalizzata sugli effetti che le passioni producono nella vita dei personaggi agenti.

Possiamo arrivare a ipotizzare che l'autore, dopo aver sperimentato lo scarso successo ottenuto con la *Doride* e *Il cavaliere amico*, testimoniato dall'esiguità delle repliche²², abbia deciso di ritornare a praticare il genere fiabesco meraviglioso, lasciando da parte *I pitocchi fortunati*, che "rispolvera" qualche tempo dopo.

Dall'esame delle ossature risulta che un altro "blocco" compatto, il primo in ordine cronologico, è costituito dal *Corvo* e dal *Re cervo*. Le due fiabe, come abbiamo già affermato, furono probabilmente stese simultaneamente e la scelta dell'onomastica indica una fase in cui Gozzi, pur ispirandosi ai modelli novellistici orientali, almeno per la trama del *Re cervo*, è ancora legato a una tradizione italiana (*Il corvo* deriva dall'omonimo racconto de *Lo cunto de li cunti*²³): in entrambe, infatti, non sono presenti nomi esotici, che invece popolano, a partire dalla *Turandot*, tutte le altre *Fiabe*, ad eccezione dell'*Augellino belverde*. I nomi Leandro e Clarice, personaggi secondari nel *Re cervo*, sono gli stessi impiegati nell'*Amore delle tre melarance*, e nel Fondo è testimoniato un altro congedo, esplicitamente destinato al pubblico veneziano, sempre pronunciato da Angela, diverso da quello edito, in cui il legame con la fiaba d'esordio è ancora più stretto perché la protagonista fa riferimento Truffaldino come cuoco presente proprio in quella:

ANGELA E voi Sig. Truffaldino cuoco difenderete
in avvenire le regie pignatte da' voleri

²¹ Per la *Prefazione* alla *Turandot* come atto di risposta alle accuse ricevute si veda ANNA SCANNAPIECO, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, cit., p. 39; per il concetto di *noluntas* si rimanda all'intero libro della studiosa.

²² CARLO GOZZI, *Prefazione* alla *Doride* e al *Cavaliere amico*, in *Opere del conte*, cit., t. III, p. 236-237: «*Il cavaliere amico* [...] entrò in scena a Venezia l'anno stesso [1762] ai 16. di Novembre, e fu replicata. Non fu più veduta sul Teatro [...]. La *Doride* ebbe un evento felice, e fu replicata, ma non portò utilità alla Truppa Sacchi».

²³ Per questa fiaba Vittorio Pisani aveva individuato anche una fonte orientale, seppure con le ovvie differenze che rispecchiano ai mutamenti di carattere culturale: si tratta di una novella indiana contenuta nel *Kathasaritsagara* (Cfr. VITTORE PISANI, *Il 'Corvo' di Carlo Gozzi e un racconto corrispondente della novellistica indiana*, in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica», VIII, vol. XV, fasc. LXXXV, 1925, pp. 354-357).

ipocondriaci e procurate
 di farci ridere. Rinnovellate le nozze con
 rape composte, sorci pelati, e gatti scorticati
 e a voi gentil ascoltator cortesi
 vorrei poter mostrare palesemente
 che non bramiam solo utile ne' Paesi
 ma affetto, ma perdono ardentemente.
 Se sapeste quanto entriamo accesi
 d'affaticarsi sempre maggiormente
 quando è al fin la commedia e i Veneziani
 accompagnan le mie colle lor mani! ²⁴.

L'onomastica presente nell'ossatura del *Corvo* riecheggia quella della prima fiaba gozziana: non solo i due scritti prevedono un personaggio di nome Leandro, ma il mago, originariamente, non si chiamava Norando bensì Celio, proprio come quello dell'*Amore delle tre melarance*, dietro cui il drammaturgo aveva celato la figura di Goldoni. Poi, forse per evitare agli spettatori qualunque possibile fraintendimento – d'altronde nella stessa *Prefazione* egli insiste sulla presenza di questo negromante di natura diversa da quelli delle commedie all'improvviso²⁵ – con la figura parodistica tracciata precedentemente, l'autore gli cambia nome, rompendo qualunque collegamento, anche a livello onomastico, con la favola del proprio esordio teatrale.

La simultaneità con cui sono state scritte le *Fiabe* è un dato assodato dalla critica più recente, almeno per quel che concerne *Il Corvo*, *Il re cervo* e la *Turandot*, andate in scena rispettivamente il 24 ottobre 1761, il 5 gennaio e il 22 gennaio 1762: l'intervallo tra una messinscena e la successiva è talmente esiguo da aver fatto presumere che l'autore avesse già completato la stesura della fiaba seguente prima della rappresentazione o che, almeno, ne avesse composto l'ossatura.

Dalla disamina da noi eseguita si verrebbe a costituire idealmente la seguente successione cronologica delle ossature: *L'amore delle tre melarance*, *Il corvo*, *Il re cervo*, *Turandot*, *I pitocchi fortunati*, *La donna serpente*, *Zobeide*, *Il mostro turchino*, *L'augellino belverde* e *Zeim re de' geni*, la stessa scansione proposta nelle *Memorie inutili*.

²⁴ Fondo Gozzi, 4.1, *Il re cervo*, c. 35r.

²⁵ C. GOZZI, *Il corvo*, cit., pp. 120-121: «in Norando, negromante di questa Fola, scorgerà il mio lettore in qual'aspetto nobile, e differente da tutti gli altri goffi Maghi delle consuete Commedie dell'arte, io abbia voluto porre i negromanti, ch'entrano nelle mie Fiabe».

4. Onomastica e fonti

Premettiamo che nelle *Fiabe* l'orientalismo di cui l'onomastica è impregnata concerne più propriamente il genere fiabesco e, nonostante i nomi delle città e dei personaggi siano desunti dalla tradizione letteraria e da quella di viaggio¹, il loro impiego serve certamente per designare immediatamente un mondo "altro":

in confronto con l'ambiente orientale goldoniano quello gozziano è privo di informazioni sulla vita quotidiana, sui costumi e abitudini sociali, sulla lingua [...] la realtà remota della fiaba teatrale è quella fiabesca. Non valgono dettagli particolari, perché la fiaba si svolge *per definitionem* in spazi e tempi lontani non o poco precisati².

¹ La maggioranza dei nomi esotici utilizzati da Gozzi nelle *Fiabe*, oltre a comparire nel *Cabinet des Feés* e in alcune *pièces foraines*, si reperisce in BARTHOLOMEO D'HERBELOT, *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connoissance de Peuples de l'Orient*, Paris, par la Compagnie des Libraires, 1697. In esso si è registrata la presenza di: Timour, Tourandokth, Alton, Thogrul, Zein, Schirin, Barach, Ismael, Khanzadah, Gulendam, Zobeidah, Uzbek, Saed, Bedreddin, Massoud, Abdalla. Inoltre la *Bibliothèque orientale* testimonia l'esistenza di alcuni luoghi in cui Gozzi sceglie di ambientare le vicende fiabesche: Serandib («nom de l'isle la plus fameuse de la Mer, que les Arabes appellent la Mer de Erkend, qui est l'Ocean Indique ou Oriental», ivi, p. 806), Teflis («ville du la Province de Schirvan, ou plutôt de Gurgistan, que nous appellons la Georgie», ivi, p. 876), Caracoram («ville qu'Octai Kaan fils de Genghizkhan bâtit dans pays de cathai», ivi, 253), Namkink («c'est le nom d'un ville du Cathai», ivi, p. 660) e Balsora («ville que l'on appelle communément aujourd'hui Bassora ou Balsora; elle est située sur le Tigre à une journée & demie de la ville d'Abadan», ivi, 916).

² SUSANNE WINTER, *Dalla "commedia di carattere orientale" alla "fiaba orientale teatrale". Orientalismi goldoniani e gozziani*, in Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. *Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca*, eds. Gutierrez Carou, Javier & Jesus G. Maestro, «Theatralia. Revista de Poética del Teatro», 8, Pontevedra, Mirabel, 2006, p. 231. Almeno negli intenti, l'orientalismo fiabesco è molto diverso da quello goldoniano della "trilogia persiana" (1753-1756) evocato, secondo Gozzi, con il solo scopo di attirare più pubblico: «[la terza bocca del mostro] fingeva personaggi eroici di paesi lontani, di costumi, e di leggi non conosciute dal popolo, e qui con le novità faceva nascere curiosità nella gente la quale si ravviluppava di nuovo» (CARLO GOZZI, *Teatro comico all'Osteria del Pellegrino*, in IDEM, *Opere edite ed inedite*, cit., 1805, t. I, p. 182). A "favore" della scelta operata da Goldoni si deve però ricordare il concomitante passaggio dal teatro Sant'Angelo al più spazioso San Luca (cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Carlo Goldoni: la meccanica del vero*, in CROTTI ILARIA, RICCIARDA RICORDA e PIERMARIO VESCOVO, *Il "Mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 55-152, in particolare 103-117) che poteva essere motivo di rinnovamento nel repertorio, nonché le raccomandazioni di Vendramin a scrivere «commedie teatrali» e non solo di parole (Cfr. DINO MANTOVANI, *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia, Carteggio inedito (1755-1765)*, Milano, Treves, 1885, p. 117). Le atmosfere esotiche goldoniane consentono una ricca e inusuale scenografia, e offrono la possibilità di trattare il tema di una passione cieca e violenta – peraltro giudicata scandalosa da Gozzi - in un "altrove" lontano. Sulla questione cfr. MARZIA PIERI, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *La sposa persiana. Ircana in Julfa, Ircana in Ispana*, a cura di MARZIA PIERI,

La rassegna delle varianti onomastiche costituisce un'operazione spesso utile per individuare cronologicamente la prima fonte d'ispirazione del drammaturgo³, ma non solo: la scelta dei nomi consente di identificare una fase di lavoro posteriore a tutte quelle fino ad ora prese in considerazione; Gozzi, dopo aver avuto visto l'intera vicenda fiabesca *coll'occhio mentale*, dopo averne scritto l'ossatura e averla dialogata, compie una revisione del testo che non consiste solamente nel *labor limae* sulla singola *pièce*, bensì in una collazione complessiva tra le *Fiabe* e gli appunti relativi.

Le diverse stesure presenti nel Fondo testimoniano un'incessante ripensamento dei nomi dei personaggi da parte del veneziano, tale da avvalorare l'ipotesi secondo cui l'autore lavorasse alla completa formulazione del testo partendo da appunti presi in precedenza, e che quindi, nel tempo intercorso tra l'abbozzo iniziale e la redazione finale di una fiaba, potesse portarne a termine un'altra scegliendo definitivamente i nomi dei personaggi; tale decisione comportava, ovviamente, alcune modifiche nell'onomastica adottata anteriormente. Ciò spiega il motivo per cui nei materiali inediti riguardanti *I pitocchi fortunati* (1764) si incontra, espunto, il nome Dilara, presente nella *Zobeide* composta l'anno precedente.

Gozzi spesso riutilizza i nomi precedentemente depennati da una composizione fiabesca o ne crea *ex novo* per sostituirli con altri. Un esempio del primo caso è identificabile nella *Donna serpente*: nel *Serpente*, la sorella del protagonista è Schirina, nome che viene in un secondo momento cambiato con quello di Canzade, rimasto fino alla versione finale. Tale avvicendamento pone un problema di datazione perché Schirina è un personaggio della *Turandot*, fiaba andata in scena circa un anno prima della *Donna serpente* ed è improbabile che

Venezia, Marsilio, 1996, pp. 19-22, pp. 62-63 nota 28 e p. 68 nota 38. L'ambientazione delle vicende in luoghi lontani ed esotici fu una scelta compiuta anche da Tasso che per il Torrismondo (1587) dichiarò di aver preferito un paese lontano e poco conosciuto per permettersi una maggiore libertà creativa e narrativa (TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in IDEM, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di LUIGI POMA, Bari, Laterza, 1964, libro II, p. 109: «Dee dunque il poeta schivar gli argomenti finti, massimamente se finge esser avvenuta alcuna cosa in un paese vicino e conosciuto, e fra nazione amica, perché fra' popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggiere senza toglier autorità alla favola. Però di Gotia e di Norveggia e di Suevia e d'Islanda o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d' Ercole si dee prender la materia de' sì fatti poemi»).

³ Punto di riferimento costante in quest'indagine sono state le pagine di G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., vol. II, pp. 502-529.

il drammaturgo intendesse reimpiegare un nome già utilizzato in precedenza. Analogamente, il nome Sarchè presente in *Zeim re de' geni*, figura, cassato, nel manoscritto inedito del *Mostro Turchino*⁴ ed era assegnato alla sorella del protagonista destinata ad essere sacrificata all'idra; tale personaggio scompare nell'ultima stesura della fiaba, ma il dato saliente è di aver reperito un nome – approssimativamente *Il mostro turchino* è stato composto nel 1764 - impiegato in seguito, circa un anno dopo, in un altro contesto fiabesco.

Da imputare al secondo caso, cioè alla soppressione di alcuni nomi per altri non rinvenibili nei manoscritti, sono, per esempio, le correzioni nella *Donna serpente* di Torgut, il gigante moro che assedia la città di Teflis, in Morgone e del protagonista Ruzvanscad in Farruscad, e, nell'*Augellino belverde*, di Barbara/Renzuola in Barbarina e di Fosca in Tartagliona.

Nelle nuove carte del Fondo si riscontrano anche cassature definitive di alcuni nomi dalla lista dei personaggi, benché essi permangano nelle battute dei protagonisti, come quello di Elmaze, la madre del principe Calaf nel manoscritto della *Turandot*. Il nome si rinviene nel testo matrice della *fabula gozziana*, l'*Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*, contenuta nelle *Mille et Un Jours*. A tale raccolta, e più in generale al *Cabinet des Fées*, il drammaturgo attinge spesso per le *Fiabe*, sia per le vicende, come ha ulteriormente confermato il *Racconto del principe dell'aquila marina*, sia per l'onomastica. Si pensi, per esempio, oltre a quanto già evidenziato da Luciani⁵, a Schirine dell'*Histoire de Malek et de la princesse Schirine*, a Rezia e a Bedreddin dell'*Histoire du roi Hormoz, surnommé le Roi sans chagrin*, e a Taher dell'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara*; né va dimenticato il riscontro del nome Gulinda nelle pagine contenenti pochi appunti della *Donna serpente*, che risulta dalla contrazione dell'originale persiano Gul-Hindy.

Il nome Elmaze consente anche di ricondurre le *Fiabe* ad un'altra grande fonte d'ispirazione, il Théâtre de la Foire: infatti, nella *Princesse de la Chine* tra i personaggi figura anche Elmazie. I riferimenti gozziani di tipo onomastico alle

⁴ Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*, c. 1r.

⁵ G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., vol. II, pp. 506-507: «pour l'identification des sources non précisées, il est difficile de se fonder sur les noms des personnages: certains se retrouvent assez exactement dans la source correspondante, sous une forme plus ou moins modifiée. Si Calaf subsiste, Tourandocte est devenue Turandot, Altoun-Khan Altoum, Schéhréstany a été simplifiée en Cherestani, comme Zeloulou en Zelou, Adelmuc en Adelma et Timurtasch en Timur. En revanche c'est sans doute le désir de simplifier pour la scène qui a amené Gozzi à condenser Gul-Hindy en Gulindi et à transformer en Farruscad l'imprononçable Ruzvanscad».

pièces teatrali francesi del periodo compreso tra 1715 e 1730 sono molteplici: Dilara, Zelica, Usbeck, Farzana, Torgut, Rezia, Dardanè, Sindbad, Zemine, Timur-Can e Bedreddin.

Il caso dei *Pitocchi fortunati* esemplifica la stratigrafia di fonti accumulate nelle composizioni fiabesche: dallo studio delle poche pagine manoscritte del Fondo, è emerso che il nome originale di Angela, la figlia di Pantalone di cui si innamora il sovrano Usbec e che sfila davanti al visir Muzaffer, è Zemrude⁶. Tale appellativo è sì impiegato dal veneziano proprio nei *Pitocchi fortunati*, ma per designare un altro personaggio, la moglie ripudiata: si deve risalire fino alla novella contenuta nelle *Mille et Un Jours*, *l'Histoire du prince Fadlallah, fils de ben-Ortoc, roi de Moussel* per imbattersi in una donna, Zemrude appunto, che, proprio come Angela nella fiaba gozziana, si presenta davanti al perfido visir. Se la fonte persiana era già stata individuata⁷, preme sottolineare il progressivo allontanamento dal modello orientale⁸, che invece, in seguito alla conoscenza delle nuove carte, in modo ancora più sostanziale di quanto non sia stato espresso in passato, si può affermare fosse alla base dell'ideazione dello scrittore, a tal punto da determinare la stessa attribuzione dei nomi anche nelle sue *Fiabe*.

Se da una parte i *Pitocchi fortunati* rinviano alle *Mille et Un Jours* attraverso *l'Histoire du prince Fadlallah, fils de ben-Ortoc, roi de Moussel* e attraverso *l'Histoire de Couloufe et de la belle Dilara*⁹ per il tema trattato, il ripudio di una moglie e l'impiego da parte del marito di un "hulla" per riaverla, dall'altra però sono profondamente intrisi della *vis* comica proveniente dalla *pièce* del Théâtre de la Foire, la cui vicenda, diventando l'argomento principale a differenza dell'originale orientale, viene maggiormente sviluppata e descritta, analogamente a quanto avviene nei *Pitocchi fortunati*.

In quest'ottica, i nomi costituiscono le impronte delle diverse tradizioni cui attinge l'invenzione composita delle *Fiabe*. Seguirne le tracce, le

⁶ Fondo Gozzi, 4.5, *I pitocchi fortunati*, c. 3r.

⁷ G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., vol. II, p. 513.

⁸ In questo caso, l'adozione del nome di Angela per la protagonista, potrebbe rinforzare la tesi espressa da Ginette Herry secondo cui nei *Pitocchi fortunati* l'eco shakespeariana di *Measure for Measure* agisce molto più profondamente di quanto finora sostenuto (GINETTE HERRY, *I pitocchi fortunati, les contes persans et Measure for Measure, Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 267-277).

⁹ Anche questa novella è già stata identificata come fonte per i *Pitocchi fortunati* da Luciani; le carte manoscritte del Fondo corroborano tale tesi perché nell'elenco dei protagonisti appare il nome Gulendam, che è facilmente rapportabile a quello di Ghulendam presente nell'originale persiano.

distribuzioni, le cassature, i ritorni significa penetrare più profondamente non solo il definirsi delle singole trame nell'*occhio mentale* dell'autore, ma tentare di datare le età e le influenze delle multiformi letture del drammaturgo, il principio, talvolta, di connessione di un repertorio, e l'ingresso in campo di una tradizione.

Proponiamo di seguito una tabella con le varianti onomastiche registrate nell'intero *corpus* fiabesco, comprensivo sia dei manoscritti del Fondo sia di quelli già posseduti dalla Biblioteca Nazionale Marciana¹⁰:

Nomi cassati nei manoscritti ¹¹	Nome sostituito nella stessa fiaba edita	Nome cassato in una fiaba che si ritrova poi in un'altra composizione fiabesca a stampa
[Angela] (<i>Il corvo</i>)	Armillia	Angela (<i>Il re cervo</i> ; <i>I pitocchi fortunati</i>)
[Celio] (<i>Il corvo</i>)	Norando	Celio (<i>L'amore delle tre melarance</i>)
[Rosa] (<i>Il re cervo</i>)	Clarice	
[Guzaratte ¹²] (<i>Il re cervo</i>)	Durandarte	
[Canzema] (<i>Turandot</i>)	Adelma	Canzema (<i>Zeim re de' geni</i>)
[Schirina] (<i>La donna serpente</i>)	Canzade	Schirina (<i>Turandot</i>)
[Ruzvanscad] (<i>La donna serpente</i>)	Farruscad	
[Torgut / Torgutte] (<i>La donna serpente</i>)	Morgone	
[Muezim] (<i>La donna serpente</i>)	Atalmuc	
[Cadige] (<i>Zobeide</i>)	Zobeide	
[Abuzaid] (<i>Zobeide</i>)	Beder	
[Mulladina] (<i>Zobeide</i>)	Smeraldina	
[Dilara] (<i>I pitocchi fortunati</i>)	Zemrude	Dilara (<i>Zobeide</i>)
[Gulinda] (<i>Il serpente</i>) in vs [Gulendam] (<i>I pitocchi fortunati</i>)		Gulindì (<i>Il mostro turchino</i>)
[Sadì] (<i>Il mostro turchino</i>)	Personaggio eliminato	
[Faruc] (<i>Il mostro turchino</i>)	Taer	Faruc (<i>Zeim re de' geni</i>)
[Sarchè] (<i>Il mostro turchino</i>)	Personaggio eliminato	Sarchè (<i>Zeim re de' geni</i>)
[Pompea] (<i>L'augellino belverde</i>)	Ninetta	Pompea (<i>L'augellino belverde</i>)
[Fosca] (<i>L'augellino belverde</i>)	Tartagliona	
[Barbara / Renzuola] (<i>L'augellino belverde</i>)	Barbarina	
[Lugrezia / Vincenza] (<i>L'augellino belverde</i>)	Smeraldina	
[Brunoro] (<i>Zeim re de' geni</i>)	Alcouz	

Da una parte lo studio dell'onomastica consente di avanzare delle proposte sulla scansione con cui le carte manoscritte sono state vergate,

¹⁰ Per completezza, visto che *Doride e Il cavaliere amico* furono composti negli stessi anni delle *Fiabe*, riportiamo le cassature onomastiche ivi presenti, rispettivamente: [Climene] Doride, [Marianna] balia di Doride; [Anselmo] Don Silvio, [Alberto] Don Ramiro, [Smeraldina] Cecchina, [Trappola] [Tartaglia] [Trappola] Giansimone.

¹¹ Intendiamo qui l'insieme dei manoscritti autografi gozziani, sia quelli già noti, sia quelli provenienti dal Fondo Gozzi.

¹² Anche questo nome fa capolino in una novella di Gueullette, *Les sultanes de Guzaratte ou les songes des hommes éveillés contes Mogols*.

dall'altra permette di risalire alle fonti da cui Gozzi trasse spunto sia per i nomi sia per determinate situazioni dell'intreccio. Tratteremo il caso della *Turandot*, rimandando quelli relativi a *La donna serpente*, *Il mostro turchino* e *Zeim re de' geni* ai rispettivi paragrafi.

L'attribuzione e la tipologia dell'onomastica si è rivelata una modalità molto proficua per ordinare cronologicamente i manoscritti relativi alla *Turandot*. Dalla lettura della prima ossatura della fiaba si evince che il drammaturgo non avesse ancora risolto il problema dell'attribuzione degli appellativi per tutti i personaggi poiché in essa non sono connotate da nome le due ancelle di Turandot – che saranno poi Adelma e Zelima – alle quali Gozzi fa riferimento impiegando generici, come «schiava innamorata di Calaf». Inoltre, in essa la moglie di Barach si chiama Ismaele e non Schirina come nell'edizione a stampa; quest'ultimo nome, però, la denota fin dalla seconda ossatura, in cui compare anche il nome di Adelma e che testimonia, dunque, la maggior resa di dettagli, assimilando questa versione in prosa – sia pure testimoniata da una sola facciata – alla stesura verseggiata e la sua attribuzione a una fase intermedia tra la prima ossatura e la stesura in versi contenuta nel Fondo.

Quest'ultimo dettaglio è pregno di considerazioni rilevanti: il nome Schirina compare nel manoscritto del *Serpente*, più precisamente nelle pagine spurie contenenti alcune scene cassate, benché già verseggiate. Dal momento che è impossibile che Gozzi avesse adottato lo stesso nome per due personaggi di due diversi testi si può ipotizzare che all'altezza cronologica della prima ossatura della *Turandot*, egli avesse già approntato la stesura in versi della *Donna serpente* e che però, pur avendo quasi pronta questa fiaba, avesse preferito finire di stendere l'altra impiegando in essa, fin dalla seconda ossatura, il nome Schirina, poi mantenuto anche nell'edizione a stampa.

Tale ipotesi è rilevante se si pensa al motivo espresso nella *Prefazione*, già precedentemente preso in considerazione, per cui il drammaturgo decide di scrivere la *Turandot*: il dato onomastico indica che Gozzi aveva già scritto *La donna serpente* – o che comunque era arrivato a un grado di rifinitura abbastanza avanzato – ma che, per evitare di incappare ancora in un giudizio negativo per la presenza in scena di metamorfosi, abbia optato per la scelta di comporre una fiaba senza magia, la *Turandot* appunto. Dopo la sua messinscena, l'autore dovette necessariamente cambiare l'onomastica della *Donna serpente* e

sostituire il nome Schirina, con cui era designata la sorella del protagonista, con quello di Canzade.

L'analisi della revisione onomastica del manoscritto della *Turandot* permette anche di collocare cronologicamente le due liste dei personaggi che si trovano nel fascicolo del Fondo¹³: esse non sono ascrivibili alla fase della prima ossatura – mancando in quest'ultima i nomi delle due ancelle della principessa – e, pertanto, vanno riportate al periodo della seconda ossatura.

I numerosi interventi gozziani sull'onomastica dei personaggi (i nomi dei luoghi rimangono sempre invariati tranne nel caso del *Cavaliere amico*, la cui ossatura mostra ben tre ripensamenti¹⁴) si dimostrano anche testimonianze assai preziose per il tentativo non solo di individuare il modello a cui Gozzi si ispirò, ma anche per ipotizzare l'ingresso in campo di una tradizione e di un repertorio. Si è già detto come le prime tre fiabe testimonino un legame con la tradizione italiana: *L'amore delle tre melarance* deriva da un racconto popolare assai diffuso¹⁵, *Il corvo* è desunto da una novella di *Lo cunto de li cunti*¹⁶ e *Il re cervo*, pur adottando la trama di due novelle orientali, conserva ancora, nei nomi, un'impronta sostanzialmente italiana. Quest'ultima fiaba può dunque collocarsi *in limine* tra la dismissione del repertorio di ispirazione locale e l'adozione a piene mani della tradizione orientale, appellativi compresi.

L'onomastica del *Corvo* è strettamente connessa con quella dell'omonima fiaba basiliana in cui i protagonisti sono Iennariello e Milluccio - in Gozzi diventano Jennaro e Millo - mentre l'unico altro nome specificato nella novella, Liviella, la donna rapita, non è accolto e viene mutato in Armilla. È

¹³ Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*, c. 3r e c. 9v.

¹⁴ L'autore, infatti, decide di ambientare la *pièce* prima a «Fiorenza», poi a Milano e, solo infine, a Palermo, scelta che mantiene nell'edizione a stampa (Fondo Gozzi, 7.1, *Il cavaliere amico*, c. 1v).

¹⁵ In proposito si vedano ANGELO FABRIZI, *Carlo Gozzi e la tradizione popolare: a proposito dell'«Amore delle tre melarance»*, in IDEM, *Destino dell'antico. Da Dante a Saba*, Cassino, Lamberti, 1997, pp. 75-93; GIUSEPPE COCCHIARA, *L'albero dell'amore. Fenomenologia e poesia di un tema novellistico popolare*, in IDEM, *Il paese di Cuccagna, e altri studi di folklore*, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 60-83; DOMENICO GIUSEPPE BERNONI, *L'amore de le tre naranze*, in IDEM, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, Venezia, Filippi, 1968, pp. 127-140; VITTORIO IMBRIANI, *Le tre melarance* in IDEM, *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, cronologia e nota introduttiva di Italo Sordi, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 305-313; LUDOVICO ZORZI, *Struttura e fortuna della «Fiaba» gozziana*, in Atti del convegno internazionale di studi musicali *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi* cit., pp. 25-40 e MARGHERITA ORTOLANI, *Il mistero della fiaba: L'amore delle tre melarance di Carlo Gozzi*, in «Filologia antica e moderna», 2001, 20, pp. 73-108.

¹⁶ Francesco Bartoli nelle *Notizie storiche de' comici italiani* afferma di avere scritto una tragicommedia, *La favola del Corvo*, in metro sciolto; cfr. FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Forni, 1978 (anastatica dell'edizione padovana Conzatti, 1781-1782), t. I. pp. 76-77.

probabile che la prima scelta del nome della protagonista, Angela, fosse dovuta all'attrice che la interpretava, cioè Angela Sacchi, esattamente come il nome di Rosa, anziché di Clarice, nell'ossatura della *Rappresentazione del re cervo* (primo titolo del *Re cervo*) contenuta nel Fondo, potesse riferirsi alla comica Rosa Lombardi.

Al di là della permanenza dell'onomastica basiliana all'interno del *Corvo*, l'ossatura della fiaba, contenuta nel manoscritto marciano già conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana, rivela una maggiore aderenza al modello napoletano, da Gozzi alterato in sede di seconda verseggiatura; per esempio nella *Rappresentazione del Corvo* si legge:

Notisi che nella Fiaba le colombe dopo che si sono poste sull'albero e prima di ognuna delle parlate fecero quella voce che fanno i colombi / rucche rucche che noi diciamo zugo zugo¹⁷.

Il verso dei colombi a cui allude Gozzi si ritrova espresso in maniera identica nel *Cuorvo*:

Ed ecco, mentre mesurava ciento miglia de distanza co due parme de cannolo, vedde passare no palummo e na palomma, che fermatose 'ncoppa la 'ntenna deceva lo mascolo *rucche rucche* e la femmina le respose [...] e, ditto chesto, tornaie a gridare *rucche rucche*¹⁸.

Se nel caso del *Corvo* è quindi indubbia la fonte a cui il drammaturgo attinge¹⁹, più controverso pare il caso del *Re cervo*. Infatti, la critica ha individuato puntualmente le due novelle impiegate per costruire la *fabula*, la tartara *Histoire des quatres sultanes de Citor* e la persiana *Histoire du prince Fadlallah*. Tuttavia ci pare che l'intreccio, almeno nella sua stesura più primitiva (*La rappresentazione del re cervo*) si rinvenga in un'altra antica raccolta di racconti orientali, *Il Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo, per opra di M. Christoforo Armeno dalla Persiana nell'Italiana lingua*

¹⁷ Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Italiani classe IX, collocazione 12074, *La rappresentazione del Corvo*.

¹⁸ G. BASILE, *Il cuorvo*, in IDEM, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. 822-825: «Ed ecco che, mentre misurava cento miglia di distanza con due palmi di tubo, vide passare un colombo e una colomba, che si posarono sull'antenna e il maschio diceva *rucche rucche* e la femmina gli rispondeva [...] e, detto questo, tornò a gridare *rucche rucche*».

¹⁹ Per un'indagine puntuale sui modelli fiabeschi della tradizione popolare ivi sottesi si veda DAVIDE CONRIERI, *Lettura del Cuorvo* (IV, 9), in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a cura di MICHELANGELO PICONE e ALFRED MESSERLI, Ravenna, Longo, Atti del convegno (Zurigo 21-23 giugno 2002), pp. 161-179.

trasportato, stampata a Venezia nel 1557 presso Michele Tramezzino²⁰. È possibile che la lettura di questo libro da parte del drammaturgo si inserisse nell'interesse, tipicamente settecentesco, scaturito nei confronti dell'Oriente²¹, documentato anche dalla compilazione del *Cabinet des Fées*²². Nello specifico, è assodato l'interesse del fratello di Carlo, Gasparo, per la storia turca, come documenta una lettera datata 19 novembre 1740, indirizzata ad Anton Federigo Seghezzi, in cui egli asserisce di avere ancora «quel tomo grosso de' Turchi lunghissimo» e «Annali turcheschi»²³, alludendo rispettivamente all'*Istoria universale dell'origine ed imperio de' Turchi* e agli *Annali turcheschi, o vero Vite de' Principi della Casa ottomana*, entrambe opere del Cinquecento.

L'appunto relativo alla fiaba del *Re cervo* reperito nel Fondo nel faldone riguardante *Il cavaliere amico*, pare implicare più distintamente la fonte cinquecentesca, oltre a mostrare la volontà originaria di amplificare ulteriormente l'elemento meraviglioso:

Re Serrandippo Prologo Cigolotti storico di piazza. Fa narrazione di maraviglia di quella corte e del Filosofo capitato che fece tre gran doni al Re poi si morì. Prima maraviglia lo fece con unanello che le diede divenir giovine vedi *Fiaba pietra dello Gallo*²⁴. Gli diede una statua la quale ad ognuno che gli narra una bugia ride sgangheratamente. Gli diede di potere con alcune diaboliche parole morire e passare in

²⁰ Il libro venne dedicato a Marco Antonio Giustiniani, col privilegio di papa Giulio III datato 23 ottobre 1555.

²¹ Sulla diffusione e sulla conoscenza della lingua e della cultura turca a Venezia nel Cinquecento si possono vedere MANLIO CORTELLAZZO, *La conoscenza della lingua turca in Italia nel '500*, in «Il Veltro», 1979, pp. 125-130 e 133-141; ROBERT MANTRAN, *Venise, centre d'informations sur les Turcs*, in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Firenze, Olschki, 1977, vol. I, pp. 111-116; e ANGELO MICHELE PIEMONTESE, *Le fonti orientali del 'Peregrinaggio' di Christoforo Armeno e gli 'Otto Paradisi' di Amîr Khusrau da Delhi*, in «Filologia e Critica», maggio-agosto 1987, fascicolo II, pp. 185-221, in particolare pp. 186-190.

²² La raccolta di fiabe orientali *Les mille et une nuits en françois* (Paris, 1704-1717), tradotte per la prima volta dall'arabo da Jean Antoine Galland, ebbe un successo straordinario e stimolò François Péris de la Croix a pubblicare nel 1710-1712 *Les mille et un jours. Contes persans, traduits en françois* e poco dopo Thomas Simon Gueullette *Les mille et un quart-d'heure. Contes tartares* (1712-1715). I quarantuno volumi del *Cabinet de Fées* apparsi fra il 1785 e il 1789 furono il coronamento di questa moda orientaleggiante.

²³ GASPARO GOZZI, *Lettere*, a cura di FABIO SOLDINI, Varese, Guanda, 1999, p. 58.

²⁴ La fiaba *La pietra de lo gallo* è contenuta nello *Cunto de li cunti* (G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., p. 664: «Mineco Aniello, pe virtù de na preta trovata 'n capo a no gallo, diventa giovane e ricco; ma essennole truffata da dui negromante, torna vecchio e pezzente e, cercano lo munno, a lo Regno de li Surece ha nova de l'aniello ed, aiutato da dui surece, la recupera, torna a lo stato de 'mprimmo e se venneca de li mariuole»). Proprio *La pietra del gallo* sarà ripresa e rielaborata da Clemens Brentano nella fiaba *Gockel e Hinkel*, così come *Lo polece (La pulce)* in quella intitolata *Baron di Saltapungi* (sul desiderio dell'autore tedesco di tradurre l'intera raccolta seicentesca di fiabe si veda LEONELLO VINCENTI, *G. Basile e C. Brentano*, in IDEM, *Alfieri e lo Sturm und Drang e altri saggi di letteratura italiana e tedesca*, con una premessa di SERGIO LUPI, Firenze, Olschki, 1966, pp. 1-20).

²⁴ Cfr. REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 85-95.

qualunque corpo e poi con le stesse parole ripristinarsi. Tal secreto è comunicato solo al suo fedele ministro. Essere oggi il Re per prendere moglie per successione al regno attendere diverse donzelle nella camera della statua. Ma che o Cielo etc. Il Mago morendo lasciò predetto che gran cose in quella corte dovevano succedere a di etc. dell'anno 1761 Popolo staremo a vedere etc. parte.

Cominci la Commedia dal Re in trono in camera della statua col ministro ad una ad una donzelle di parecchi caratteri la statua ride all'ultima non ride²⁵.

L'appunto del *Re cervo* esaminato costituisce il nucleo di partenza della fiaba, a cui, com'è noto, si interseca anche il secondo motore della vicenda, ovvero la trasformazione del sovrano in un cervo e poi in un vecchio.

Dal primitivo abbozzo della trama possiamo ipotizzare la conoscenza gozziana del *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, fonte che nella critica recente ci pare menzionata solamente da Enrico Cerulli, il quale, occupandosi della riedizione del testo cinquecentesco, aveva sottolineato le evidenti somiglianze contenutistiche con *Il re cervo*²⁶, oltre a provare la diffusione della novellistica orientale già in epoca umanistica²⁷.

Il libro è costituito da novelle a incastro che si sviluppano a partire dalla decisione del re di Serendippo, Giaffer, di inviare i tre figli nel mondo prima di affidare loro il regno. Nel corso delle avventure i tre fratelli si imbattono in Beramo (Bahrām), un re reso edotto da un filosofo sul modo per trasmigrare nel corpo di un animale morto. Egli confida il secreto al suo consigliere, il quale però, con intenti malvagi, durante una battuta di caccia in cui vengono uccisi due cervi, gli propone di trasformarsi entrambi negli animali morti. Non appena l'anima del sovrano passa nel corpo di uno dei cervi, il suo compagno assume le sembianze del re e, imitandone i modi, non desta alcun sospetto a corte, tranne che in Dilara, – nome che ricorre nella produzione fiabesca gozziana - una delle mogli del sovrano, la quale, a conoscenza del secreto magico, nutre dei dubbi nei confronti dell'uomo che pretende di essere suo marito e, adducendo la scusa di una terribile visione che le aveva ordinato di essere casta – un motivo analogo è addotto dalla fedele schiava Dugmè travestita da regina per non coricarsi con il marito di quella in *Zeim re de' geni* - riesce a non giacere insieme a lui. Nel frattempo il re tramutato in cervo si imbatte nel cadavere di un pappagallo e ne

²⁵ Fondo Gozzi, 7.1, *Il cavaliere amico*, c. 8r. L'appunto si trova a metà di questa carta.

²⁶ Cfr. ENRICO CERULLI, *Una raccolta persiana di novelle*, in Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, XVIII, 1975, pp. 274-362.

²⁷ Ivi, p. 358: «resta quindi il dato assai importante per la storia culturale, che una raccolta sistematica di novellistica orientale, e qui specificatamente persiana, era entrata nell'ambito delle letterature europee già a metà del Cinquecento, due secoli prima delle Mille e una Notte». Sull'autore del testo cinquecentesco si veda ivi, pp. 335-340.

prende le sembianze; catturato da un uccellatore, gli parla e gli promette di arricchirlo se egli riuscirà a donarlo alla regina, richiesta che si verifica. Il pappagallo-re confida a Dilara l'accaduto le suggerisce di promettere al finto marito di cedergli a patto che lui si trasformi in un animale. Il ministro asseconda la moglie e, appena compiuta la trasmigrazione, il sovrano riacquista il proprio aspetto e uccide la gallina, in cui era andato lo spirito del rivale, sgozzandola.

Cerulli, non conoscendo il manoscritto marciano contenente *La rappresentazione del re cervo*, non poteva riscontare le profonde somiglianze della novella con la stesura originaria della fiaba, basata sulla trasformazione del re in pappagallo e non in un vecchio, come nella versione edita. Il cambiamento, imputato all'esigenza scenica di far agire sul palcoscenico un uomo e non un animale, nonché di aumentare il pathos²⁸, è un'invenzione prettamente gozziana: nel racconto orientale l'*Histoire du prince Fadlallah* il re si tramuta da cervo a usignolo, e sotto queste spoglie avvicina la moglie, senza però dirle nulla; la regina si affeziona all'usignolo e un giorno, morto il suo cagnolino, il re-usignolo decide di trasmigrare nel corpo dell'animale, abbandonando quello dell'altro. La morte dell'uccellino getta nella disperazione la donna e il finto re, nella speranza di conquistarne l'affetto, trasmigra in esso, ma, contemporaneamente, il re riprende le sue sembianze e uccide l'usignolo.

Il particolare delle modalità della trasformazione è rilevante perché corrobora la congettura del *modus operandi* dell'autore veneziano, che, in una prima fase di lavoro, accoglie quasi parassitariamente il modello di riferimento, per poi distanziarsene seguendo soprattutto due direzioni: le esigenze della scena e la già individuata «drammaturgia delle passioni»²⁹. Proprio a quest'ultimo motivo si deve, probabilmente, la soppressione di Truffaldino nei panni di uccellatore che avrebbe proposto *sketch* tipici della commedia all'improvviso, minando troppo la serietà e il pathos della fiaba, operazione riscontrata anche nel *Serpente*.

²⁸ Cfr. PAOLO BOSISIO, *Gli autografi di «Re cervo»*, cit., pp. 76-90; ALBERTO BENISCELLI, *Dal canovaccio al testo*, in IDEM, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Genova, Marietti, 1986, pp. 74-92; ALBERTO BENISCELLI, «*Meraviglia delle tramutazioni*» e «*passioni naturali*» ne «*Il Re cervo*», in CARLO GOZZI, *Re cervo*, Collezione del Teatro di Genova, Genova, Marietti, 1991, pp. 11-28.

²⁹ A. BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe*, cit., p. 75 e p. 78.

La scelta di trasformare il re in pappagallo, oltre all'adozione del nome Beramo, che rimanda immediatamente al Deramo gozziano e nome identico che si reperisce in una carta del Fondo relativa all'ossatura del *Re cervo*³⁰, potrebbe costituire un'eco del *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, testo contenente anche la novella concernente una statua donata a un sovrano da un filosofo che ride quando sente una bugia e che viene impiegata dal re per sincerarsi della fedeltà delle sue quattro mogli³¹.

Oltre alla vicinanza contenutistica tra il racconto orientale esaminato e *Il re cervo*, è assai rilevante reperire tra le rappresentazioni allestite dalla compagnia del teatro Nuovo (Comunale) di Bologna, nel decennio 1772-1782, accanto ad alcuni titoli di fiabe gozziane, quello di una *pièce* che sembra rimandare alla novella contenuta nel testo cinquecentesco:

*Il Re di Serandippo Trasformato da Tartaglia primo Ministro del Regno, in cervo, e Tartaglia tramutato in re di Serandippo. Una statua, che ride alle bugie delle Donne, un Filosofo trasformato in Pappagallo*³².

Il peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo presenta anche altri racconti – rintracciabili, più o meno modificati, nel *Cabinet des Fées* – che lo avvicinano ai motivi principali della *Turandot* e del *Mostro turchino*: per esempio, una novella narra della regina dell'India a cui il padre ha raccomandato di sposarsi solo con il pretendente che saprà superare tre prove; mentre un'altra si dipana a partire dalla scoperta del tradimento della moglie del re da parte del figlio e dalla conseguente accusa di violenza che la donna lancia nei confronti di quest'ultimo per screditarlo agli occhi del padre³³.

Il libro cinquecentesco, oltre ad essere ripreso da Sercambi³⁴, fu tradotto anche in altre lingue europee: inglese, olandese, tedesco e francese. Proprio a quest'ultima traduzione, pubblicata nel 1719, compiuta dal Chevalier de Mailly, che innestò nella raccolta elementi tipici della cultura francese settecentesca³⁵,

³⁰ Fondo Gozzi, 4.1, *Il re cervo*, c. 2r: «il re Beramo dirà essere obbligato nuovamente a scegliere moglie».

³¹ Cfr. E. CERULLI, *Una raccolta persiana di novelle*, cit., pp. 305-312.

³² CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888, pp. 210-212.

³³ Cfr. E. CERULLI, *Una raccolta persiana di novelle*, cit., pp. 295-304.

³⁴ Il testo si può leggere in GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle inedite di Giovanni Sercambi dal Codice Trivulziano XCIII*, a cura di Rodolfo Renier, Torino, 1889, pp. 9-16. Sul rapporto tra *Il re cervo* e *Il peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* cfr. E. CERULLI, *Una raccolta persiana di novelle*, cit., pp. 354-357.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 342-345.

sembra abbia attinto Voltaire per la composizione di *Zadig* (il protagonista riesce a capire quale sia l'animale di cui si parla senza averlo mai visto, proprio come i tre figli del re di Serendippo)³⁶.

L'appunto del *Re cervo* esaminato fino ad ora suggerisce ulteriori considerazioni anche in relazione ad un'altra fonte esplicitamente nominata. Gozzi, infatti, fa riferimento a un filosofo che dona tre regali al re, mentre nella fiaba edita tale "funzione" spetta al mago Durandarte, il quale elargisce solo due doni al re Deramo: è assente, infatti, l'anello in grado di ringiovanire, un dettaglio trascurato in seguito perché probabilmente ritenuto superfluo allo sviluppo della vicenda, ma ricorrente nella novella *La Petra de lo gallo*, contenuta nel *Pentamerone*. Quest'ultima riguarda esclusivamente l'oggetto in grado di fare ringiovanire – qui è una pietra mentre nell'immaginario gozziano, forse influenzato dalla letteratura cavalleresca, si tramuta in un anello – e narra le vicende di Mineco Aniello che trova la pietra magica nella testa di un gallo, si arricchisce e poi, dopo che gli è stata rubata, riesce a riconquistarla con l'aiuto del re dei topi. Dunque, il primitivo abbozzo testimonia l'intenzione originaria di servirsi anche di un racconto italiano desunto da una raccolta già utilizzata per *L'amore delle tre melarance* e per *Il corvo*, oltre che dei due orientali già individuati dalla critica.

Anche altri appunti gozziani, riconducibili alla fase α e tutti contenuti nel manoscritto dell'*Augellino belverde* del Fondo, si dimostrano estremamente preziosi per lo studio delle fonti poiché in essi il drammaturgo cita direttamente il modello di riferimento e l'immagine - sia essa una situazione o un personaggio - che intende riprendere:

Vedi *fiaba delli tre re animali* a carte 425 dello *Cunto*. L'orco potrebbe essere nella torre in mezzo del lago a Barbarina. Nota innalzamento del lago e burrasca per diroccare la torre, con altro.

In quella torre, in una stanza vi potrebbe essere il pellegrino Calmone assistente con la trasformazione del cadavere.

Al passare nella torre del lago vi potrebbero essere le due sirene che addormentano col canto.

Nota la carrozza nel fine della fiaba delli tre re animali con leoni. Può star ferma può essere magica e che faccia giungere gl'oggetti, far girare un Sole e una Luna far guardare gl'oriuoli, far giungere le città e le persone etc³⁷.

³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 357-358.

³⁷ Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 34v.

L'esempio proposto ci permette di risalire non solo alla matrice – la novella di *Li tre ri animali*, compresa nella raccolta napoletana *Lo cunto de li cunti*³⁸ – ma anche all'edizione utilizzata dall'autore: l'indicazione della pagina non può che alludere alla seconda edizione di Antonio Buliffon³⁹.

Dal frammento emerge con chiarezza che l'autore si riferiva alle proprie fonti non per ricopiarne pedissequamente la trama, ma per trovare dei particolari – in questo caso le immagini della donna imprigionata in una torre in mezzo a un lago e della carrozza magica su cui tutti i personaggi basiliani viaggiano al termine della loro avventura – da distribuire sapientemente nelle *Fiabe*; ancora, si rintracciano rimandi a *Lo cunto de li cunti* e, in particolare, alla *Cerva fatata*, alle *Tre corone* e al *Tronco d'oro*⁴⁰.

Inoltre, questi appunti, nonostante l'alto grado di sintesi con cui sono espressi, dimostrano, di essere già stati “trattati” in vista di un possibile inserimento all'interno delle produzioni fiabesche:

Brighella potrebbe essere un peti metre galante a buona fortuna. Fa il dotto il franco il filosofo attomista. Nel fine de' suoi discorsi termina con un raglio d'asino vizio rimastogli dall'esser stato cambiato in asino nell'*Augello belverde*. Abbia in scarsella forbici pettini e ferri per introdursi come dilettante d'acconciature con le signore, per la sua povertà⁴¹.

In questa sorta di «taccuino d'appunti»⁴², si rinvencono anche numerosi rimandi al *Cabinet des Fées*, per esempio a *La tyrannie des Fées détruite* di Madame Louise de Bossigny Auneuil, a *Le nain jaune* e a *Le serpent in vert* di Madame d'Aulnoy, senza contare che l'acqua che balla, il pomo che canta e

³⁸ G. BASILE, *Li tre ri bestie (I tre re animali)*, in IDEM, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. 700-713.

³⁹ Cfr. A. BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe*, cit., pp. 87-91.

⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 89-90: «Un re non avendo figliuoli si mise a piangere e a gridare o Cielo mandami un'erede etc. Sentì una voce rispondere / Re t'appago tu risolvi / Vuoi tu figlia che si fugga / O vuoi figlio che ti strugga? / Il Re entra in confusione, suona il campanello, chiama i consiglieri li fa sedere, chiede se debba volere una figliuola che gli fuga, o un figliuolo che lo strugga. Vari consigli sulla vita, e sull'onore dei consiglieri politici ed eruditi. Vedi *Cunto de li Cunti* a carte 460 e 461. Si stabilisce, una figliuola. Il Re grida Una figlia una figlia la voce con versi dice che sia esaudito che comandi alla moglie. Re chiama la moglie le comanda che gli vada a partorire una figliuola grande e grossa sicchè sia buona di agire nel secondo atto della commedia sino che l'orchestra suona, Regina dice d'ubbedirlo. Si scioglie il consiglio»; «Un albero d'oro colle fronde d'oro, sotto la radice ha una scala dove si dischiude un mondo nuovo tutto ricchezza»; «Truffaldino sia cambiato uomo pietoso e dabbene. Abbia stimoli per far briconate lo trattiene il timore di divenir statua nuovamente. Vedasi fiaba del fegato del dragone marino. Si può far partorire mobili far che Ninetta partorisca dodici o più figliuole Smeraldina ancora imbroglio di Tartaglia per le troppe figliuole e di Truffaldino modo che si pensa di maritarle, d'aprire conversazione di far scrittura coi sposi e dar loro in dote le spese per due anni e che frattanto s'impieghino etc. satira».

⁴¹ Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 34r.

⁴² La definizione è di Beniscelli (A. BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe*, cit., p. 88).

l'incontro di una giovane con l'uccellino verde mentre è alla ricerca del fratello, elementi che connotano *L'augellino belverde*, si ritrovano nel racconto dell'ultima narratrice, *La princesse Belle-Étoile & Le prince Chéri*⁴³:

Nel *Nano giallo* la vecchia Fata amante del Principe che ama una Principessa. La fata si fa giovane e bella ma il segno d'esser la vecchia fata sono i piedi animaleschi che per decreto non può a bastanza nascondere. Il Principe finge amarla e non conoscerla. Suoi pianti sulla riva del mare. Comparsa della sirena e regalo della spada incantata per liberare la Principessa nel castello ardente d'acciaio, che arde per il sole che lo percuote tutta la campagna e le genti vicine. La Principessa gelosa d'aver veduto il Principe con la bella Fata sdegnata non lo ascolta fugge egli corre per trattenerla, lascia cadere in terra la spada incantata per pigliar per le vesti la Principessa. Esce il nano / che può esser l'orco / invola la spada, fa caricare di catene il principe reso impotente senza la spada. La principessa pentita. Disperazione del Principe. Minaccia dell'Orco se la Principessa non lo sposa. Principessa vuol sposar l'orco per liberare il Principe. Principe la chiama tiranna etc. che brama più tosto morire che vedere tal spozalizio, la prega etc. Furori dell'orco etc. La sirena è comparsa con li capelli lunghi che le coprono il seno e la vita, ha uno specchio nelle mani, è ignuda e dal mezzo in giù è pesce, ciò si vede da due code che s'innalzano di qua e di là.
La fata serpentina dall'acqua che balla, e pomi che cantano, può essere la fata che fa Renzo prigioniero⁴⁴.

Notisi nella *Serpentina verde* una principessa orrida per fatagione, ma per ciò saggia e filosofa. Per non essere stata perseguitata e adulata dagli uomini si ritira in un castello di solitudine⁴⁵.

Si noti nella *Tirannia delle Fate* l'amante di Cleonice che per liberare il popolo dal flagello d'un dragone protetto dalle Fate combatte col dragone, l'uccide. Le Fate si vendicano facendo in sul fatto cambiare l'uccisore in presenza di Cleonice nella figura del medesimo dragone morto⁴⁶.

Sono ancora immagini e non l'intreccio⁴⁷ che Gozzi desume dalla novella *Le nain jaune*: infatti non compare, nella trascrizione, alcun riferimento al giuramento pronunciato dalla principessa di sposare il nano giallo con la conseguente comparsa della fata per vendicare la disattesa promessa, nonché l'epilogo tragico; contano l'ambientazione della vicenda, le caratteristiche dei personaggi e il loro modo di presentarsi davanti agli occhi del lettore. Inoltre, è

⁴³ I due racconti si leggono in *Le Cabinet des Fées ou Collection Choisie des Contes des Fées, et autres contes merveilleux*, a cura di CHARLES-JOSEPH MAYER, Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, 1785, vol. IV, pp. 179-266.

⁴⁴ Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, cc. 34v- 35r.

⁴⁵ Ivi, c. 35r.

⁴⁶ Ivi, c. 36r.

⁴⁷ La pratica di trarre l'argomento per una *pièce* teatrale da una novella, come fece in larga parte Gibaldi per le sue tragedie e per le "tragedie a lieto fine", diede vita ad una proliferazione di opere teatrali che riproponevano soprattutto le vicende del *Decameron* di Boccaccio in cui, da sempre, era risultata inscindibile la narrazione dalla rappresentazione per l'evidente trama romanzesca di ogni novella: rapimenti, naufragi, smarrimenti e ritrovamenti, separazioni e ricongiungimenti di amanti, tutti espedienti avventurosi che trovavano posto nelle commedie, «il *Decameron* era in questo senso un grande zibaldone teatrale» (NINO BORSELLINO, "Decameron" come teatro, in «Biblioteca teatrale», 9, 1974, p. 7).

possibile che il drammaturgo abbia tratto ispirazione proprio da questa fiaba per l'ideazione, rintracciabile nelle scene cassate del *Serpente*, del fantoccio che sostituisce a corte il protagonista, mentre questi si trova nel regno sotterraneo a combattere. Nella novella francese, infatti, la sirena che aiuta il principe a sfuggire alla fata malvagia, compone con le alghe un «gros paquet»⁴⁸, simile al giovane, per ingannarla.

In aggiunta alle novelle francesi già indicate da Beniscelli⁴⁹, si possono aggiungere i seguenti frammenti che si configurano come personali appunti su cui Gozzi pensava, evidentemente, di tornare:

Si rifletta nella *Blò e verde* alla Principessa che all'apparire dell'amante si trasforma in statua, e le sue damigelle si trasformano in cespugli fioriti i quali cantano.

Si rifletta all'amante che deve andare per una delle due strade l'una della vita l'altra della morte. Il mago pone sul capo dell'amante una mano, si fa notte oscurissima, l'amante s'invia per una delle due strade che più accomodi alla rappresentazione⁵⁰.

Oltre all'importante rimando alla messinscena del secondo frammento, che documenta l'attenzione dell'autore per la possibilità di sviluppo spettacolare già a partire da un semplice abbozzo, i brani alludono rispettivamente a *Vert & Bleu* e a *Tourbillon*, entrambi racconti di Mademoiselle De La Force⁵¹.

Tra le annotazioni ne figura anche una curiosa che lo scrittore appunta come possibile conclusione di una commedia:

Un mago fa entrare in un bagno un uomo, lo cava dal bagno cambiato in donna smanie dell'uomo.

Tale trasformazione si potrà fare per finire una commedia di due donne innamorate l'una dell'altra: una sia vestita in uomo, l'altra da donna. Quella da donna si innamori di quella da uomo credendola donna. Quella da donna s'innamori di quella da donna credendola per varie notizie uomo⁵².

Per completezza accenniamo rapidamente ai modelli impiegati da Gozzi negli inediti manoscritti recanti *La pulce* e *Il racconto del principe dell'aquila marina*. La prima fiaba si presenta come un brogliaccio narrativo che ricalca pedissequamente la fonte omonima contenuta nello *Cunto de li cunti*: ne è ripreso l'intero svolgimento dall'inizio alla fine e, in questa fase di scrittura, è

⁴⁸ *Le Cabinet des Fées ou Collection Choisie des Contes des Fées*, cit., vol. III, p. 145

⁴⁹ Si tratta dei seguenti racconti: *Le serpent vert*, *Le nain jaune*, e *l'Histoire du sauvage Kolao*.

⁵⁰ Entrambe le citazioni sono tratte dal Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 34v.

⁵¹ *Le Cabinet des Fées*, cit., vol. VI, rispettivamente, pp. 78-102 e 103-126.

⁵² Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 35v. La trama ricorda, curiosamente, quella di *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini.

mantenuta anche l'onomastica di tutti i personaggi secondari, mentre quelli principali sono indicati con appellativi generici (il re e la principessa). La seconda narrazione è desunta da un paio di racconti del *Cabinet des Fées* da cui Gozzi trae, fraintendendolo, anche il titolo⁵³.

Le note gozziane si rivelano preziose testimonianze sia delle fonti che l'autore intende impiegare, sia soprattutto delle singole e spaiate suggestioni che egli si propone di rielaborare; più in generale possiamo affermare che tre sono i "serbatoi" a cui Gozzi attinge sia per l'onomastica che per il contenuto delle *Fiabe*: le novelle italiane del Seicento (*Lo cunto de li cunti* e *Posilecheata* ma anche, almeno nel caso del *Cavaliere amico*, steso negli anni delle *Fiabe*, le novelle cinquecentesche del Firenzuola⁵⁴), il *Cabinet des Fées* e la tradizione italiana del romanzo cavalleresco⁵⁵, quest'ultima presente in modo massiccio nella *Marfisa bizzarra* su cui l'autore lavorò, a partire dagli anni delle *Fiabe*, per lunga parte della vita.

Dal repertorio cavalleresco sono trasposte soprattutto alcune situazioni: valga come esempio il bacio di Farruscad, protagonista della *Donna serpente*, al serpente che in realtà è la fata metamorfosata, immagine perfettamente sovrapponibile a quella dell'*Orlando innamorato*; da questo genere italiano sono desunte anche brevi e puntuali citazioni che Gozzi innesta nel testo delle *Fiabe*. Non sono però solo i poemi più celebri (*Gerusalemme liberata*, *Orlando furioso* e il già citato *Orlando innamorato*) ad ispirare l'autore, ma anche quelli meno noti, come, caso eclatante, Dragoncino da Fano per la *Marfisa bizzarra*⁵⁶, e il *Malmantile racquistato* di Lippi per quel che concerne le *Fiabe*, la cui eco si rinviene soprattutto nell'*Augellino belverde*, quando Renzo, prima di mettersi alla ricerca dell'animale magico, confida alla sorella Barbarina che il pugnale sanguinerà se si troverà in pericolo⁵⁷. L'episodio è ricalcato su quello ivi

⁵³ Il racconto del principe dell'Aquila marina si trova all'interno del fascicolo riguardante l'*Augellino belverde* del Fondo Gozzi 4.6, precisamente alle cc. 40r-42v.

⁵⁴ CARLO GOZZI, Prefazione al *Cavaliere amico*, in IDEM, *Opere del conte*, cit., t. III, p. 236. Sull'utilizzo della fonte novellistica – con esito alquanto negativo – si veda BIANCA BARONCELLI DA ROS, *Una novella del Firenzuola ridotta "ad uso di scena" da Carlo Gozzi*, in «Drammaturgia», III, 1956, pp. 53-62.

⁵⁵ Cfr. FRANCESCO COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901, p. 45: «Il duello fra fratelli che, travestiti, non si riconoscono ricorre spesso nelle tragedie gesuitiche e nei drammi spagnoli di cappa e di spada e solitamente si costituisce come un'azione che ha poco a che fare con la scena principale».

⁵⁶ Cfr. M. VANORE, Dal *Fiume Meduna* al *Liston*, cit. *passim*.

⁵⁷ Cfr. C. GOZZI, *L'augellino belverde*, cit., t. III, pp. 98-99 (IV.4) e pp. 107-108 (IV.10).

presente che, a sua volta, ricorre nelle composizioni fiabesche popolari tanto da essere classificato da Aarne e Thompson⁵⁸.

Le tre prove a cui si sottopone Farruscad risultano desunte dal poema cavalleresco a cui le *Fiabe*, e soprattutto la *Donna serpente*, rimandano in numerose scene. Se la lotta contro il gigante richiama Orillo di ascendenza ariostesca la ripresa gozziana più eclatante dal genere quattro-cinquecentesco (ce ne occuperemo nel dettaglio nell'*Introduzione* all'edizione della *Donna serpente*) consiste nel tema del *Fier Baiser* presente in Boiardo nell'episodio in cui Brandimarte bacia il serpente - in realtà la fata Febosilla metamorfosata - che esce da un sepolcro. Altre suggestioni che derivano dal poema boiardesco concernono il mondo cavalleresco: scontri, vittorie e sconfitte di persone singole e di interi popoli, devastazioni, saccheggi e rovine, come vedremo più dettagliatamente esaminando *La donna serpente*.

Nei tre libri che compongono l'*Orlando innamorato*, così come nei tre atti della fiaba, il fondale di guerra non esce mai di scena, anzi, progressivamente avanza in primo piano occupando il testo per sequenze sempre più estese (il secondo atto gozziano si svolge quasi per intero nella città di Teflis assediata), finendo con il risucchiare, nel terzo libro, anche gli innamorati Orlando e Rinaldo in uno scontro che i due combattono, comunque, all'insegna dell'eros: il più valente nella battaglia contro gli infedeli si assicura la donna amata in premio⁵⁹.

⁵⁸ Nella classificazione Aarne-Thompson la vicenda fiabesca rientra nel "tipo 303", denominata, genericamente *I gemelli o i due fratelli carnali*. Esso prevede il seguente sviluppo: «Un fratello si allontana da casa in cerca di avventure: se gli succederà qualcosa di brutto l'albero che è spuntato nel giorno della sua nascita si affloscerà. Il giovane parte, salva una principessa da un drago, la sposa e riparte nuovamente per un'altra avventura ma viene fatto prigioniero da una vecchia strega che lo tramuta in pietra. Il gemello, vedendo l'albero ricurvo, capisce che il giovane è in pericolo e parte. Incontra la cognata che però lo scambia per il marito e gli raccomanda di non recarsi nel luogo in cui compare un fuoco magico. Il fratello capisce dove sia il gemello, si reca sul luogo e sconfigge la strega liberando il fratello» (riportato in STITH THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, cit., p. 692). Sempre nel *Malmantile racquistato* si rinviene anche un'altra tipologia fiabesca, "tipo 507b", chiamata semplicemente *Il mostro e la stanza nuziale*: «l'eroe scopre che tutti gli sposi della principessa sono morti durante la prima notte di matrimonio. Un aiutante magico, spesso un morto riconoscente, salva l'eroe [...] infatti un drago o un serpente vengono per ucciderlo ma il morto li uccide. Poi si scopre che la principessa ha una maledizione e al suo interno ha dei serpenti e l'unico modo per salvarla è dividerla a metà» (ivi, p. 693).

⁵⁹ Se si considera che tra gli «antiqui signori e cavalieri» e la società contemporanea di Boiardo si è interposta l'età del ferro segnata dalla fuga dell'«allegrezza e cortesia» e contraddistinta dalla decadenza cavalleresca, il mito culturale e storico su cui si poggia l'*Orlando innamorato* appare completo e coerente. Esso si configura come un vero e proprio ritorno ad un antico non classico e come il sogno di una reincarnazione nella moderna corte estense dei valori alti e "gentili" della più nobile tradizione cavalleresca. Allo stesso modo Gozzi, che vive in prima

Afferente al genere cavalleresco⁶⁰, il *Morgante* di Luigi Pulci è un altro costante “sottotesto” all’interno della produzione fiabesca, soprattutto nella *Donna serpente*. Il poema eroicomico si caratterizza per il gusto inconsueto e irregolare, per il bisogno intrinseco dell’autore di evadere dagli schemi tradizionali per comporre un mosaico nuovo con tessere “vecchie”, già utilizzate; questa volontà eclettica⁶¹ contraddistingue anche Gozzi, che tra l’altro, proprio come Pulci, si era nutrito delle letture del Burchiello, del Folengo e di Rabelais (Morgante fa parte dell’albero genealogico di Pantagruel), oltre che di Cervantes⁶², poeti la cui serietà trascende l’abito scherzoso con il quale si presentano al lettore. Non si dimentichi inoltre la vena parodistica, tanto affine a quella gozziana soprattutto nell’*Amore delle tre melarance*, che percorre tutto il poema pulciano⁶³.

persona la graduale decadenza del teatro “tradizionale”, della sua classe sociale e, più in generale, della città di Venezia, ripropone le virtù, presenti anche nei poemi epico-cavallereschi.

⁶⁰ Il *Morgante* propone un mondo che non è propriamente quello della cavalleria, ma, piuttosto, quello della piazza in cui il canterino espone alla folla le vicende di Morgante e di Margutte. Il grado di spettacolarità in questo senso è notevole e il poema si caratterizza proprio per la spiccata presenza dell’“actio” che lo rende un testo con valenze fortemente teatrali, in cui le scene non sono semplicemente narrate, ma vengono raccontate per immagini, con un forte impatto visivo.

⁶¹ Giovanni Getto, riprendendo una definizione di Heinrich Wölfflin, ha paragonato la figura di Pulci a quella di Leonardo per la varietà di esperienze accumulate e perché entrambi costituiscono un esempio insigne di un gusto irrequieto per le esplorazioni nella letteratura e nella natura: «Di tutti gli artisti del Rinascimento Leonardo è stato quello che più ha goduto della forma di questo mondo. Tutto lo incatena: la vita del corpo e le passioni umane, le forme delle piante e degli animali, e la vista del rivo che tra le acque chiare come cristallo lascia trasparire nel fondo i sassolini. L’unilateralità dei pittori che si occupano solo della figura gli è incomprendibile... divenne così uno sperimentatore incontentabile» (GIOVANNI GETTO, *Studio sul Morgante*, Firenze, Olschki, 1968, pp. 199-200). Queste parole ben si adattano anche al drammaturgo veneziano che “attraversa” la letteratura italiana e straniera abolendo i tradizionali confini tra i generi letterari, cercando invece di trovare le somiglianze e le possibilità di interazione tra di essi.

⁶² Anche in *Don Chisciotte* compare il personaggio di Morgante: all’inizio del romanzo viene citato proprio dall’eroe cervantino, e, più avanti, all’inizio della seconda parte, il nome fa capolino in uno scambio polemico di battute tra il curato e il barbiere da una parte e Don Chisciotte dall’altra, in cui è messa in discussione la statura del gigante. Sulla presenza sotterranea del *Don Chisciotte*, soprattutto nell’autobiografia gozziana, si legga ILARIA CROTTI, *Le Memorie inutili di Carlo Gozzi. I mostri della mente e i fantasmi dell’io*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 102-116.

⁶³ Per esempio, sotto la figura del diavolo Astarotte, che durante il viaggio in Occidente con Rinaldo e Ricciardetto si lancia nell’esposizione di arde dottrine logico-teologiche, geografiche e geologiche, non è difficile scorgere Marsilio Ficino e la cerchia dei filosofi neoplatonici che erano al servizio della corte medicea. All’insegna di Pulci, non si dimentichi, si apre l’intera produzione fiabesca gozziana: infatti, *L’amore delle tre melarance* è preceduto da due ottave del *Morgante*: «Io me n’andrò colla barchetta mia, / quanto l’acqua comporta un picciol legno; / e ciò, ch’io penso colla fantasia, / di piacere ad ognuno è il mio disegno: / conveni, che varie cose al mondo sia, / come son vari volti, e vario ingegno; / e piace all’uno il bianco, all’altro il perso, / o diverse materie in prosa, e in verso. / Ben so, che spesso, come già Morgante, / lasciato ho forse troppo andar la mazza, / ma, dove sia poi giudice bastante, / materia c’è da camera, e da piazza: / ed avvien, che chi usa con gigante / conviene, che se ne appicchi qualche sprazza, /

La scelta da parte del drammaturgo di disseminare all'interno delle sue opere puntuali citazioni ed episodi offerti dai poemi cavallereschi può anche spiegarsi nell'intento da parte dello scrittore di contrapporsi all'imperante omologazione classicista del gusto francese (Voltaire scrisse che si leggeva Omero per dovere, Ariosto per piacere) che considera il romanzo cavalleresco solamente come un *monstre admirable*, ma privo di utilità e di dignità letteraria. Proprio al filosofo francese rimanda il finale della *Donna serpente*: Farruscad, Cherestani e i due figli abbandonano Teflis per andare a vivere definitivamente nell'Eldorado.

Al dilagare della moda francese e dell'importazione del romanzo inglese (si pensi alla *Pamela* di Richardson ripresa anche da Chiari nell'omonima commedia), Gozzi oppone due "rimedi": il recupero di un altro tipo di romanzo della tradizione italiana, quello cavalleresco appunto, e la letteratura barocca spagnola, anche teatrale. Nelle *Memorie inutili* e nella *Più lunga lettera di risposta che sia mai stata scritta* il drammaturgo esplicita tale idea:

il pretendere di ridurre il gusto, ed il genio di tutte le nazioni, al gusto e al genio d'una sola nazione, era pretesa fanatica e vana costrizione ingiusta [...]. Tutti i prodotti di imitazione dal francese erano ridotti a somigliarsi l'uno con l'altro per modo, che sembravano quasi sempre già anteriormente veduti, e sempre con spossatezza, e peggioramento maggiore [...]. I censori del Gozzi non saprebbero spiegare il perché Guglielmo Shakespeare poeta teatrale inglese con le opere sceniche sue miste di tragico, di comico, di storico, di magico, di favoloso, di bassezze popolari, e d'impossibilità abbia avuto il vigore di penetrare gli animi degli spettatori, di farli fremere, inorridire, meravigliare, impietosire, piangere, ridere. Cercando io di dare un nuovo aspetto a scenici generi miei scelsi alcuni semi dell'informe teatro spagnolo (che non è informi al gusto, e al genio della sua nazione) da far rinascere, innestare e fecondare nel nostro teatro⁶⁴.

L'amore per la letteratura spagnola⁶⁵ e la profonda conoscenza che dimostra di avere di essa trovano spiegazione nell'amicizia di Gozzi con Giovan Battista Conti⁶⁶, il maggior ispanista veneto del secolo, e nella lettura di una fonte importante, per quanto di seconda mano, per la formazione di un'idea sulla

sicch'io ho fatto un altro battaglia / a mosca cieca, o talvolta a sonaglio» (CARLO GOZZI, *L'amore delle tre melarance*, in IDEM, *Opere del conte*, t. I, cit., p. 74).

⁶⁴ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., pp. 45, 54, 9, 34.

⁶⁵ Certa è la lettura, da parte del drammaturgo, delle opere dello spagnolo Augustin Moreto da cui riadattò due commedie per altrettanti drammi "spagnoleschi". Si noti che, contemporaneamente, a Vienna anche Metastasio dimostra di essere stato influenzato dal Moreto in alcune opere e, inoltre, porta sulla scena austriaca un paio di episodi tratti dal *Don Chisciotte*. Vienna, d'altronde, era un ambiente permeato di ispanismo perché numerosi sostenitori spagnoli di Carlo d'Asburgo, che si era proclamato re di Spagna, lo avevano seguito in questa città quando aveva dovuto rinunciare al trono.

⁶⁶ Sulla figura dell'ispanista si veda VITTORIO CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Studi e ricerche*, Torino, S. Lattes, 1896; in particolare, sull'amicizia con Gozzi pp. 42-46.

Spagna da parte del pubblico italiano, il romanzo *Gil Blas* di Lesage⁶⁷, autore che aveva tradotto in francese il ciclo persiano *Mille et Un Jours*.

Sommariamente la *fabula* del *Mostro turchino* riprende - anche sotto il profilo onomastico - e rielabora tre novelle⁶⁸ “a incastro” delle *Mille et Un Quart d’heure: Contes Tartares* di Gueullette: l’*Histoire d’Outzim-Ochantey Prince de la Chine*, l’*Histoire du Gulguly-Chenamé* e l’*Histoire du Centaure Bleu*.

Nel primo racconto orientale sono narrate le vicende di Fanfur, imperatore della Cina, che, rimasto vedovo, rivolge tutte le attenzioni al figlio Outzim, il quale però lo abbandona. Dopo sei anni dalla sua scomparsa, Fanfur decide di dare un nuovo erede al regno e sposa una bellissima schiava, Kamzen, che finge di provare amore verso il re. L’*Histoire du Gulguly-Chenamé*, che si pone come continuazione della precedente novella, ha come protagonista la principessa Gulguly, sposa di Outzim, da cui è stata divisa a causa di un incantesimo: una nebbia fitta, sorta all’improvviso, li ha separati, proprio come accade a Dardanè e Taer nel *Mostro turchino*. La giovane, convinta che lo sposo sarebbe tornato a Nanquin, vi si reca travestendosi da uomo, Souffel, e qui, presso la corte, scatena la passione amorosa di Kamzen tanto da indurla a dichiararsi al giovane e a prospettargli la corona, confidandogli di poter avvelenare Fanfur. L’abboccamento finisce con l’entrata nella stanza del re a cui non sfugge l’inquietudine dei due; chiesta spiegazione, la regina, mentendo, rivela al marito che il cavaliere si è proposto di sfidare il centauro, che due giorni dopo sarebbe apparso alle porte della città. L’*Histoire du Centaure Bleu*, in cui si racconta la cattura dell’animale da parte di Gulguly grazie allo stratagemma del vino con cui lo fa ubriacare, presenta, tra l’altro, lo stesso esordio fosco della fiaba gozziana. Questa infatti recita:

*Bosco, spelonca, nel fondo sotto un monte*⁶⁹.

ZELOU Io, dalla mia caverna spesso uscendo,
stermino i campi, e le giuvenche e i tori
trucido e squarto, e il territorio infesto⁷⁰.

E nell’*Histoire du Centaure Bleu* si legge :

⁶⁷ Da una novella contenuta nel quarto libro del romanzo, Goldoni aveva tratto l’argomento per la tragicommedia *Enrico*, composta nel 1738.

⁶⁸ Cfr. LETTERARIO DI FRANCIA, *Il mostro turchino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CIII, fascicoli 307-308, 1934, pp. 27-54.

⁶⁹ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 201, I.1.

⁷⁰ Ivi, p. 214, I.5.

Il y avoit aux environs de Nanquin, *une petite montagne, au bas de la quelle étoit une caverne, d'où depuis cinq ans, à un certain jour, sortoit un Centaure Bleu*, qui venoit jusqu'aux portes de la ville, et y enlevoit *quelques vaches et quelques boeufs*⁷¹.

Nella novella il centauro svela di essere un mago che per un'imprescisa colpa sarebbe dovuto rimanere in quella forma per nove anni, a meno di non essere vinto da una donna. Una volta catturato, durante il tragitto verso il palazzo esso scoppia a ridere quattro volte, le cui ragioni svela alla fine della novella. La prima risata era dovuta al fatto che aveva visto piangere il padre di un bambino defunto e un bonzo cantare, mentre proprio quest'ultimo era il padre naturale. La seconda era scaturita dall'impiccagione di un ladruncolo, a cui stavano assistendo persone che si erano macchiate di colpe ben più gravi. La terza risata davanti al re era dovuta al fatto che il popolo stava acclamando Souffel come eroe maschile sbagliandosi sulla sua vera identità, e, infine, aveva riso perché le damigelle della regina erano uomini travestiti, caso a cui si allude anche nel *Mostro turchino*⁷². Il re, scoperto il tradimento della moglie, la condanna a morte e fa sposare al figlio la protagonista.

Nelle mani del drammaturgo veneziano il triplice modello orientale subisce, però, sostanziali cambiamenti: Gozzi inventa la trasformazione del protagonista in mostro turchino e dedica ampio spazio alla figura della moglie infedele e alla sua morte. L'inserimento delle due novità risponde a una precisa intenzione dell'autore, ossia di sottolineare l'elemento patetico della vicenda e soprattutto di porre in contrasto la straordinaria fedeltà dei due sposi, definita, per l'unicità, «inaudito miracol nuovo»⁷³, con l'amoralità e il comportamento spregiudicato di Gulindi, emblema della cultura di stampo illuminista. Inoltre Gozzi toglie alla matrice orientale qualunque aspetto di casualità connesso agli eventi, i quali, invece, nella fiaba si delineano parti di un unitario disegno "celeste", in cui anche i tre flagelli, il mostro turchino, l'idra e il cavaliere fatato, si configurano come punizione divina. La decisione stessa di porre al fianco di Dardanè il principe, seppure in sembianze mostruose - diversamente da quanto

⁷¹ T. S. GUEULLETTE, *Mille et Un Quart d'heure*, cit., vol. II, p. 58. Il corsivo è nostro.

⁷² C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 227, II.3: «PANTALONE la gha certe schiave, che la serve che sta sempre coverte col velo e le fa certi passi lunghi co le cammina, che gho paura, che sotto quei veli ghe sia tanti mustacchi».

⁷³ Ivi, p. 201, I.1.

accade nella fonte – si spiega con la volontà di non frammentare la vicenda, ma, anzi, di compattarla e ricondurla a un’implicita unità.

Se nello scrittore veneziano nell’elaborazione dell’iniqua figura femminile agiscono certamente le suggestioni del mito di Fedra⁷⁴ - e non solo- occorre però aggiungere che dietro la cura con cui è tratteggiata Gulindì si cela un motivo ideologico: l’infedeltà al marito e l’attrazione per uomini giovani rispecchierebbero le caratteristiche della donna moderna circondata dai cicisbei, una moda, questa, soprattutto veneziana e comunemente diffusa, come si evince anche da alcune commedie goldoniane⁷⁵. L’attacco al gentil sesso, secondo Gozzi disinibito e infedele per le letture moderne eversive compiute, è reiterato nella scena all’improvviso in cui Truffaldino, giunto nel bosco prima di perdere la memoria, compie a proposito del velo magico, capace di infiammare anche la donna più casta che lo indossa. La maschera, in risposta a Smeraldina, che racconta la maniera eroica in cui la padrona Dardanè ha resistito a questa prova, scherza sul fatto che tutte le donne dell’epoca sembrano provviste del velo fatato⁷⁶.

In quest’ottica, dunque, la *reprobatio* gozziana a Gulindì non è tanto da imputare al credo conservatore dell’autore, secondo cui la virtù non attiene ai ceti inferiori che devono restare pertanto nella condizione in cui sono nati - anche perché, ad un esame non superficiale rinveniamo nelle *Fiabe* matrimoni di re con donne non nobili (Angela nel *Re cervo* e Sarchè in *Zeim re de’ geni*⁷⁷.) - quanto piuttosto all’egoismo e all’amor proprio incarnati dalla donna.

⁷⁴ La falsa accusa di seduzione compare anche nel mito di Bellerofonte: egli, ospite a Tirinto dal re Preto, è circuito dalla moglie Stenbea che, respinta, lo accusa di aver tentato di irretirla. Il marito, non volendo uccidere in casa propria un ospite, manda Bellerofonte dal suocero Iobate, re di Licia che gli impone prove pericolose; dopo averle superate, mostrandogli dunque il proprio lato divino, l’uomo lo designa come successore al trono.

⁷⁵ Per esempio nella *Famiglia dell’antiquario* Doralice, figlia del saggio Pantalone, non appena diventa “cittadina” assume l’abitudine, adottata anche dalla suocera, di farsi circondare da giovani uomini, usanza che il padre, diventato amministratore della casa del consuocero, abolisce immediatamente (CARLO GOLDONI, *La famiglia dell’antiquario*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. II, III, scena ultima: «PANTALONE [...] quarto che né l’una né l’altra di dette due signore [suocera e nuora] abbiano da avere amicizie, continue, e fisse, e quella che ne volesse avere, possa esser obbligata andar ad abitare in campagna»).

⁷⁶ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 205, I.2: «TRUFFALDINO suoi scherzi su questo velo incantato; che crede oggi tutti i veli, che si vendono alle botteghe alle donne, incantati, come quello di Bizeghel». Vale la pena ricordare che questa scena è assunta come modello per la “teoria della pazzia” in *Welt als Wille und Vorstellung* di Arthur Schopenhauer; invece il filosofo cita una scena della *Zobeide* (IV.3) per la teoria del ridicolo.

⁷⁷ Nel *Re cervo* Angela smaschera Tartaglia consentendo al marito, trasformato in vecchio, di riprendere le proprie sembianze di re, mentre nei *Pitocchi fortunati* la donna aiuta Usbec ad ingannare il perfido Sadi. Va altresì notato che entrambe le protagoniste sono state precedentemente messe alla prova: nel *Re cervo* Angela, parlando con sincerità, non è incappata

Attraverso l'analisi di altri personaggi, Fanfur, Zelou e il capitano delle guardie del re, Brighella, può essere precisato meglio l'obiettivo della critica gozziana, rivolta, soprattutto contro la filosofia illuminista, una polemica, questa, che è esplicitata nella successiva fiaba, l'*Augellino belverde* (1765): qui compaiono, infatti, i nomi di Voltaire, Rousseau ed Helvetius⁷⁸, additati a responsabili della settecentesca degenerazione morale⁷⁹. Lo scrittore veneziano si schiera in particolare contro una gnoseologia fondata in modo determinante sui sensi, la vista *in primis*, nel momento in cui mostra gli errori e gli inganni a cui il fenomenico condanna Fanfur, che ad esso si affida; un tema cardine, questo, dell'intera produzione fiabesca gozziana.

Anche il mostro costituisce una figura del moderno e delle sue perversioni. Causando volontariamente la separazione dei due fidi amanti per sottrarsi alla maledizione che gli è stata imposta, Zelou apre la *pièce* con una proclamazione

nella risata della statua magica, rivelatrice di menzogna, mentre nei *Pitocchi fortunati* la protagonista rimane fedele al marito anche dopo avere scoperto che non è re. In *Zeim re de' geni* Sarchè, figlia di Pantalone sposa il principe Suffar solo dopo aver acconsentito alla necessità di diventare moglie del genio. A ben vedere nelle *Fiabe* è solo la schiava Gulindì, sposa del re Faruc nel *Mostro turchino*, a essere considerata indegna della posizione che occupa, ma Gozzi si premura di sottolineare il carattere negativo e infedele della donna e di addurlo a vero motivo della sua riprovazione nei confronti della donna.

⁷⁸ Si ricordi l'analoga avversione contro i filosofi espressa anche da Baretti nella *Frusta* che chiamava Rousseau, Voltaire, Helvétius, Montesquieu e d'Argens «scompaginatori della mente umana» (cfr. GIUSEPPE BARETTI, *La Frusta letteraria*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1932, I, pp. 331-333). Secondo Helvétius dalla percezione di piacere o di dolore, insita in ciascuna sensazione, nasce l'impulso all'azione; da ciò ne deriva che l'interesse proprio, definito anche «amor di sé» - ma privo di alcuna connotazione morale - è l'unico impulso che guida l'operato umano. Nei trenta capitoli del terzo discorso contenuto nel libro *Dello spirito* («Se lo spirito debba essere considerato un dono della natura o un effetto dell'educazione»), Helvetius passa in rassegna le varie passioni umane e dimostra come tutte derivino dall'amore di sé, con la conseguente deduzione che ogni interrelazione tra gli uomini consista, in verità, nell'utilizzazione dell'altro per fini egoistici (Cfr. CLAUDE-ADRIEN HELVÉTIUS, *Dello spirito*, a cura di ALBERTO POSTIGLIOLA, Roma, Editori Riuniti, 1994, cit., pp. 72-73). Anche nei romanzi dell'abate Chiari si riflette il concetto di "amor proprio", come si evince dal passo di seguito proposto: «Il solo interesse viene ad essere l'anima di tutte le nostre vicende [...]. Senza di questo spirito d'interesse non sarebbe il mondo che una società di sfaccendati incapaci di muovere un passo per sé medesimi» (PIETRO CHIARI, *La bella pellegrina, o sia memorie di madama Tolot*, Venezia, Molini, 1819, pp. 52-53). Un accenno a questa teoria compare nelle *Rime* di Gian Carlo Passeroni: «Non manca tra' Filosofi d'adesso / Chi dice, che lasciando ogni altra cura, / L'uomo ha da contentar solo se stesso», GIAN CARLO PASSERONI, *Rime giocose, satiriche, e morali*, Milano-Genova, presso Felice Repetto, in Canneto, 1776, p. 37.

⁷⁹ C. GOZZI, *Prefazione all'Augellino belverde*, cit., p. 10: «I due moderni filosofi, Renzo e Barbarina, principali personaggi in quest'azione, imbevuti delle massime de' perniciosi signori Elvezio, Russò, e Voltere; che sprezzano e deridono l'umanità col sistema dell'amore proprio»; ma precedenti "vittime" dell'amor proprio sono anche i due servi, Truffaldino e Brighella, che, nel *Corvo*, abbandonano il loro padrone perché caduto in miseria: «Dopo un dialogo, che satiricamente dimostri due servi cattivi, che non sentono gratitudine de' benefizi ricevuti, ma abbandonano i loro padroni caduti in miseria, giudicando, che così deva fare l'uomo di spirito, per cercar miglior fortuna altrove» (C. GOZZI, *Il corvo*, cit., pp. 198-199, V.1). Per una lettura approfondita di quest'ultimo passo, in base alla prassi dei ruoli teatrali si veda LAURA RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., pp. 249-252.

di puro egoismo: «Assai m'incresce / di dover rovesciare tante miserie / sulle vostre persone [Taer e Dardanè], per far libera / la mia dalla condanna, in cui son stretto. / Ma chi può amare in se stesso il tormento, / potendo uscir coll'addossarlo altrui?»⁸⁰. Tale comportamento è, per Gozzi, il risultato dell'adozione del principio dell'"amor proprio", cioè della tesi nata dal magma delle dottrine illuministiche e sensistiche secondo cui qualunque azione dell'uomo mira al conseguimento del proprio interesse, e Zelou, che sceglie di mettere a rischio le vite altrui pur di liberare se stesso, ne è l'emblema.

Brighella infine rappresenta colui che ha abbracciato le nuove idee illuministe, rinnegando tutti i valori tradizionali. Trovandosi a dover compiere la scelta "tragica" per eccellenza tra onore e amore, cioè fra la soluzione di consegnare alla giustizia e destinare all'idra la sorella Smeraldina appena ritrovata dopo tanti anni o di lasciarla fuggire, Brighella fa prevalere l'"eroismo" - inteso alla sua maniera - e decide di sacrificare la giovane, giungendo perfino a colpevolizzarla di essere giunta vergine nella città⁸¹:

SMERALDINA Eroe briccone, poltrone, boia del tuo sangue. L'eroismo sarebbe, se devi anche obbedire il tuo re, di morire almeno generosamente o ucciso dal Cavaliere o dall'Idra qui a fianco della tua sfortunata sorella (piange).

BRIGHELLA Ignoranza, debolezza inutile, della qual un filosofo no deve esser capace. Ti ti ga un'educazion, che se usava nei tempi remoti. L'eroismo, che ti intendi ti, no xe altro, che un'antiquata parola, che se trova nelle istorie, e nei romanzi, e che ancuo se scansa, come cosa ridicola. Cusì dixè l'inoculazion del bon senso. Se no ti avessi pregiudizi de educacion antica, ignorante, se ti avessi studià i sistemi filosofici correnti, el to nome no saria entrà in tel'urna delle putte, e adesso no ti saressi in sta miseria. L'eroismo ancuo xe mostrar franchezza sulle disgrazie dei altri, e anca sulle proprie, per arrivar ai so intenti. Mi no gho el mio intento a aspettar de esser sbudellà dal Cavalier della Torre⁸².

Non è escluso che il sarcasmo del *Mostro turchino*, pur rivolto a un contesto culturale ben determinato, sia stato suggerito anche dall'*Histoire du Centaure Bleu*, in cui trapela una critica alla furbizia e alla stoltezza degli uomini che emerge nei motivi adottati dal centauro per giustificare le sue risate,

⁸⁰ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 202, I.1.

⁸¹ Ivi, rispettivamente pp. 245-246, III.2; p. 273, IV.6; p. 274, IV.6: «BRIGHELLA Eroismo, desmissite. Devo ubbidir al mio Monarca. No gh'è remission. Ti [Smeraldina] zonzi all'età, che ti ga, ti viazi tanto mondo, e ti arrivi in Nanquin putta? A to danno, no ti dovevi arrivar qua putta a metter a repentaglio l'eroismo d'un fradello della mia qualità. Guardie, fe el vostro uffizio»; «BRIGHELLA cara sorella, care le mie carne, lassa, che tegna serrà in tel cuor el tormento, e che possa mantegnir, per tua, e per mia gloria, un esterno da eroe a dispetto della fragile umanità»; «BRIGHELLA mi te dago l'ultimo addio, colla gloria de no aver spanto gnanca una lagrima, e vado via, perché no vorrai, che a fermare de più se indebolisse quella virtù, che per grazia del ciel xe ancora forte».

⁸² Ivi, p. 273, IV.6.

tra cui spicca quella dovuta all'accorgimento usato da Gulindi per nascondere gli amanti, di chiara ascendenza novellistica (oltre alla citata fonte orientale, l'espedito ricorre anche nel *Decamerone*).

Tale impianto narrativo si legge anche in una novella contenuta nelle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola⁸³.

L'eroismo che nella fiaba veneziana Brighella deride, *che se trova nelle istorie, e nei romanzi*, è quello esibito dai campioni del poema cavalleresco italiano dell'ultimo Quattrocento e del Cinquecento: in particolare l'*Orlando innamorato* e l'*Orlando furioso* che fanno capolino nel *Mostro turchino* mediante allusioni testuali a significare che l'eroismo mostrato dai protagonisti delle sue creazioni si ispira a quello dei prodi paladini boiardeschi e ariosteschi, cioè al prototipo del cavaliere antico, capace di mettere a repentaglio la propria vita per raggiungere un ideale, sia esso salvare una donna o conquistare una città.

Nel *Mostro turchino* i riferimenti al poema cavalleresco sono espliciti ed impliciti. Per esempio, in bocca a Brighella è posta una battuta proveniente dall'*Orlando furioso*, «spesso dei pazzi la fortuna ha cura»⁸⁴, la cui fonte era immediatamente riconoscibile anche da parte di un pubblico poco colto, che però assisteva agli spettacoli di piazza⁸⁵ e dei teatri di prosa, in cui, all'epoca,

⁸³ GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di DONATO PIROVANO, Roma, 2000, t. I, pp. 246-262, notte quarta, favola I (*Ricardo, re di Tebe, ha quattro figliuole, delle quali una va errando per lo mondo e di Costanza in Costanzo fassi chiamare, e capita nella corte di Cacco, re della Bettinia, il quale per molte sue prodezze in moglie la prende*). La principessa Costanza abbandona la reggia e, travestitasi da uomo, assume il nome Costanzo. Giunta alla corte di Bettinia, viene accolta come paggio dal re; ma la moglie del monarca si innamora di lei e, al suo rifiuto, la spedisce a compiere prove pericolose, la prima delle quali consiste nel catturare, per soddisfare un desiderio del re, uno dei satiri definiti «spezie di uomini, i quali dal mezzo in su tenevano la forma di creatura umana, ancor che le loro orecchie e corna di animale fusseno. Ma dal mezzo in giù avevano le membra di pelosa capra, con un poco di coda torta a guisa di coda di porco, e nominavansi satiri i quali sconciamente danneggiavano villaggi, i poderi e gli uomini del paese». Costanza, grazie a uno stratagemma, fa ubriacare i satiri e ne cattura uno che, lungo il tragitto verso il palazzo, ride per quattro volte, esattamente come nella novella orientale. La regina, ansiosa di rivalsa, mette ancora alla prova il giovane e lo obbliga a far parlare il centauro che gli rivela le ragioni delle sue risate, ricalcanti fedelmente il modello orientale. Il re, scoperto il tradimento della moglie, la condanna a morte e si sposa con Costanza.

⁸⁴ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 274, IV.6. Il riferimento testuale si trova in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976, XXX, 15: «Ma la Fortuna, che dei pazzi ha cura, / del mar lo [Orlando] trasse nel lito di Setta, / in una spiaggia [...]».

⁸⁵ Per spettacoli di piazza si intende soprattutto quelli narrati dai cantori, tipologia che, ai gradi più bassi (per esempio Cappello e Cigolotti) Gozzi introduce addirittura in scena come personaggi-soglia per la loro marginalità, ingenuità e differenza tra realtà e mondo incantato.

venivano messi in scena interi episodi tratti dalle epiche gesta dei paladini⁸⁶. Lo stesso procedimento è d'altronde attestato anche nel manoscritto della *Donna serpente* in cui si legge, a margine della satira che Truffaldino compie riguardo alla vita in città, «vidi e conobbi anch'io le inique corti», una ripresa puntuale della celebre ottava tassiana⁸⁷.

Le allusioni ai poemi cavallereschi si trovano soprattutto nella descrizione delle prove affrontate da Taer nell'imprecisato passato fiabesco per conquistare Dardanè, narrate velocemente da Truffaldino all'inizio della *pièce*, e da quelle imposte ad Acmed. Tra i cimenti superati dal principe, la maschera cita gli scontri con un uccello che rilascia olio bollente - un'eco delle arpie mitologiche - e con un asino dalla coda tagliente e dalle lunghe orecchie capaci di legare. I due animali rimandano al poema boiardesco: Orlando infatti combatte contro «Un grande ocello [...] / Smaltisse questo ocel una aqua mole / Qual come toca gli ochi, il veder tole» e contro «un asino coperto a scaglie d'oro, / Et ha ha l'orechie longhe da doa bracia: / Comme coda di serpe quelle piega, / E pilia e strengie a suo piacer, e lega. / [...] E mena la sua coda ch'è tagliente»⁸⁸.

Il «licor d'oblivione», l'espedito utilizzato da Zelou per ottenebrare i ricordi di Truffaldino e Smeraldina, afferisce alla tradizione boiardesca: lontana eco delle fontane dell'amore e dell'odio, esso rimanda puntualmente al liquore in grado di far perdere la memoria offerto in un calice di cristallo ad Orlando da una donzella, mentre il paladino sta cercando di liberare Angelica, imprigionata nella rocca di Albracca⁸⁹.

⁸⁶ Per la diffusione teatrale e musicale della *Gerusalemme liberata* si veda ILARIA GALLINARO, *La Non Vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della Liberata nei secoli XVII-XIX*, Milano, FrancoAngeli, 1994.

⁸⁷ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, in IDEM, *Poesie*, a cura di FRANCESCO FLORA, Milano - Napoli, Ricciardi, 1952, VII, 12: «Tempo già fu, quando più l'uom vaneggia / ne l'età prima, ch'ebbi altro desio / e disdegnai di pasturar la greggia; / e fugii dal paese a me natio: / e vissi in Menfi un tempo, e ne la reggia / fra i ministri del re fui posto anch'io; / e benché fossi guardian de gli orti / vidi e conobbi pur l'inique corti».

⁸⁸ M. M. BOIARDO, MATTEO MARIA BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI e CRISTINA MONTAGNANI, introduzione e commento di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, II, IV, 50-59.

⁸⁹ Ivi, pp. 136-137, I, VI, 43-46. Per contrasto, la bevanda ricorda anche il liquore che Rinaldo beve, costretto da Malagigi, proprio per recuperare la memoria (FRANCESCO CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di GIUSEPPE RUA, Torino, UTET, 1926, vol. I, p. 115, VII, 79). Le proprietà del liquore sono assimilabili a quelle del fiume Lete, e a tale acque secondo Di Francia si riferisce il ferrarese: «e che al fiume Lete pensasse qui il Boiardo ce lo prova anche questo, che il liquore bevuto da Orlando nella coppa offertagli dalla donna, non nasce da una fonte, ma scorre in una riviera» (L. DI FRANCIA, *Il mostro turchino*, cit., p. 40). Il tema del sacrificio di una vergine ricorre anche nell'episodio boiardesco di Lucina

La prova del velo a cui è stata sottoposta Dardanè, cui rapidamente accenna Smeraldina all'inizio della *pièce*, rimanda nuovamente alla matrice orientale: nell'*Histoire de Boulaman-Sang-Hier, prince d'Achem* a Sirma, oggetto del desiderio dell'ebreo Isacco Mier, viene fatto indossare un velo magico, capace di infiammare d'amore chiunque lo vesta; la giovane tuttavia riesce a resistervi e non cede alle brame dell'uomo⁹⁰.

La lotta intrapresa da Taer contro la scimmia di fuoco e quella di Acmed contro il cavaliere fatato derivano invece dall'*Histoire du Singe couleur de feu*: il principe Outzim, disarcionato dal cavallo e giunto in una grotta, incappa in una scimmia color di fuoco di grandezza umana che lo incita a distruggere una piccola altura presente nella spelonca, da cui esce un uomo coperto interamente di lamine e armato, che attacca il principe. Dopo essere riuscito a sganciargli l'elmo, l'eroe lo atterra, ma scopre che all'interno dell'armatura non c'è alcun corpo; e, ancora, il mago Bizeghel che insidia Dardanè, nominato da Truffaldino, riconduce alla già menzionata novella *Histoire d'Outzim-Ochantey, Prince de la Chine*.

Dall'elenco delle fonti o delle suggestioni da cui Gozzi dimostra in modo inequivocabile di avere attinto, si intuisce già l'originalità dello scrittore nel rimbastire il materiale narrativo a disposizione per creare un'opera dotata di un nuovo senso.

Come si è già osservato esaminando il manoscritto di *Zeim re de' geni* del Fondo esso reca in due fogli (19r e 19v), insieme alla stesura delle prime due scene della fiaba, l'elenco dei personaggi⁹¹. L'abbozzo testimonia l'*incipit* di una trama abbastanza diversa da quella edita, in cui lo scarto maggiore si reperisce nell'assenza del genio Zeim.

L'elenco dei personaggi, contenuto nelle due pagine citate, fornisce ulteriori informazioni: Faruc, il padre di Zelica e Suffar, a differenza di quanto accade nella *fabula* edita, è ancora in vita e, infatti, il dialogo della prima scena dell'atto iniziale, riportato in queste due carte, si svolge proprio tra il «Re padre e la principessa figlia». Esso riguarda la proposta di matrimonio fatta dal

strappata all'orco da Gradasso e Mandricardo e in quello ariostesco di Forisena, figlia del re Corbante, salvata da Olivieri, Rinaldo e Dodone, che si ritrova analogo nel *Morgante*.

⁹⁰ Un mantello magico compare anche nel medievale *Fabliaux du mantel mautailè* in cui però l'indumento, se indossato da una donna non onesta, si accorcchia.

⁹¹ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, cc. 19r e 19v.

principe nemico e il rifiuto da parte della giovane, situazione che si ritrova anche nella fiaba nota, in cui, però, i personaggi sono Zelica e suo fratello Suffar.

Sempre nell'elenco, accanto al nome di Faruc segue l'apposizione «re di Gur»⁹², cui succede: «la famiglia di Faruc sia imbrogliata per le maledizioni della fata». A differenza della fiaba edita di *Zeim re de' geni* in cui la causa delle vicissitudini non è imputata ad alcuna ragione magica, nel manoscritto la maledizione di una fata, invece, è all'origine della vicenda, come si ripete anche più avanti, nella presentazione di Zelica, «Principessa figlia di Faruc amante di Alcouz Re di Divandur. La detta Zelica fu maledetta da una Fata in fasce in presenza della Madre la quale Madre le disse che non si maritasse etc. e come nella fiaba»⁹³.

Proprio l'ultima annotazione, «come nella fiaba», testimonia inequivocabilmente il modo in cui Gozzi, in una fase di prima elaborazione del testo, fosse solito scrivere attingendo direttamente alla fonte d'ispirazione. Il rimando, in questo caso, come già riscontrato da Luciani⁹⁴, va alla novella *La vajassa fedele* compresa nella *Posilecheata* di Pompeo Sarnelli, in cui una delle sette fate invitate al palazzo reale per festeggiare la nascita della principessa, dopo essere caduta scivolando su gusci di noccioline, maledice la piccola condannandola nella prima notte di nozze a trasformarsi in una serpe per tre anni, tre giorni e tre minuti, e a rimanere per sempre in quelle sembianze nel caso non riuscisse a trovare «na vajassa fedele, c'aggia doje sore cotecune, e sia figlia de na mamma che non aggia, né mamma, né patre, né bavo, né figlie mascole, e che la facce de la vajassa fedele arsemmeiglia tutta a la toja»⁹⁵. Gozzi riprende il racconto con qualche significativa variante: in *Zeim re de' geni* edito, la schiava fedele è in realtà la sorella gemella di Zelica rapita da Zeim e allevata in una povera casa, e continuamente sottoposta a castighi per mettere

⁹² La città di Gur è nominata nella novella tartara *Histoire de Faruk*, in cui viene spiegato il significato nella lingua persiana (T.-S. GUEULLETTE, *Les Mille et un Quart d'Heure Contes Tartares*, cit., vol. III, p. 102: «Gur en Persan signifie Asne sauvage»).

⁹³ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, c. 19v. La stessa formula, «come nella fiaba», compare anche in margine a una scena dell'*Augellino belverde* nella versione manoscritta contenuta nel Fondo (cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe*, cit., p. 86); ciò avvalorata ulteriormente la tesi secondo cui Gozzi fu un abile “sarto” nell'utilizzo delle fonti, in grado di estrapolare dalle letture compiute le parti che poteva immediatamente reimpiegare nella costruzione delle trame delle sue opere.

⁹⁴ G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., vol. II, p. 525.

⁹⁵ POMPEO SARNELLI, *Posilecheata*, a cura di ENRICO MALATO, Firenze, Sansoni, 1962, pp.78-79: («una serva fedele, che abbia due sordide sorelle, e sia figlia di una madre che non abbia né mamma, né padre, né nonno, né figli maschi, e che la faccia della serva fedele assomigli tutta alla tua»).

alla prova la sua lealtà; inoltre la principessa non si trasforma in un serpente, come nella novella, ma in una tigre, o, come si legge nel manoscritto, in un'orsa⁹⁶, forse per esigenze sceniche (un attore poteva facilmente travestirsi da orso), e forse perché la metamorfosi in una serpe era già stata utilizzata e vista dal pubblico nella *Donna serpente*⁹⁷. Se questi elementi rimangono anche nella versione finale di *Zeim re de' geni*, in essa sparisce invece la maledizione originaria della fata alla bambina che si trova, appunto, nelle pagine 19r e 19v⁹⁸, probabilmente eliminata dallo scrittore durante la ridefinizione del concetto di magia che ha investito la stesura dell'intera fiaba.

Dall'analisi di questi due fogli si può ipotizzare, dunque, che il drammaturgo in origine avesse in mente una trama più simile a quella della novella di Sarnelli e che però decida, in seguito, di accorpare questa vicenda a quella di Zeyn narrata nelle *Mille et Une Nuits*. Il debito contratto dal veneziano nei confronti di quest'ultima fonte è evidente fin dalla scelta del nome del protagonista, anche se esso nell'*Histoire du Prince Zeyn Alasnan et du Roy des genies* connota il principe e non il genio, che invece rimane anonimo. La *fabula* orientale è adottata quasi fedelmente e addirittura, negli scartafacci del Fondo, le statue che il principe Suffar scopre nel sotterraneo dello studio del padre sono otto, come nel racconto orientale, numero che poi Gozzi diminuisce a cinque; quanto al palazzo del genio, esso si trova su un'isola, esattamente come nella novella, mentre nella stesura finale è collocato in un bosco.

In questi due fogli, proprio perché Gozzi non aveva ancora attinto al serbatoio delle *Mille et Une Nuits* e all'*Histoire du Prince Zeyn Alasnan et du Roy des genies*, non risulta, almeno dall'elenco dei personaggi, che Pantalone - qui nominato, come altrove nelle ossature, semplicemente Magnifico - abbia una figlia destinata ad essere la fanciulla alla cui ricerca si mette Suffar, donna che nella versione edita è Sarchè, ed è presumibile che, essendo consigliere di Faruc,

⁹⁶ Alla fine dell'elenco dei personaggi, alla carta 19v, si legge: «Arcano del diventar orsa serbato sino al punto della scena notturna in cui si cava dalla sposa la serva dal nascondiglio».

⁹⁷ Cfr. V. PERDICHIZZI, *Didascalie e indicazioni registiche nelle Fiabe di Gozzi*, cit., p. 99.

⁹⁸ L'elemento meraviglioso, in questa primigenia ideazione, si concretizza nella maledizione iniziale alla famiglia del re, in particolar modo a Zelica, e nella presenza di due fate, Muladina e Gulpenè, i cui nomi ricalcano rispettivamente quelli di Mulladine nell'*Histoire de Boulaman-Sang-Hier, prince d'Achem* e di Gulpenhé nell'*Histoire d'Outzim-Ochantey Prince de la Chine*, entrambe novelle tartare contenute nel *Cabinet des Fées*.

continui ad agire all'interno della corte e non si sia ritirato in campagna⁹⁹. Tuttavia, il nome di Sarchè compare nell'elenco dei personaggi ed anzi sembra rivestire un ruolo importante. Ella infatti è «la principessa guerriera amante di Suffar, araba incognita, armata da uomo»¹⁰⁰, che pur militando nel campo avversario di Suffar, se ne innamora e lo libera dalla prigionia della mora Canzema; i due non possono però sposarsi a causa di «nemicizie sanguinose fra le due famiglie»¹⁰¹. Tale presentazione lascia intravedere lo sviluppo di una trama molto distante da quella della redazione finale che sarebbe dovuta essere più ricca di travestimenti e di trasformazioni di impianto cavalleresco¹⁰²: afferente proprio a questo genere letterario è il nome, cassato, Brunoro, amante di Zelica, che rimanda all'omonimo protagonista del *Morgante* di Pulci.

Si è ipotizzato che il nome Zeim derivi dall'*Histoire du Prince Zeyn Alasnan et du Roy des genies*; va ora aggiunto che un altro Zeyn si ritrova nella *Statue merveilleuse*¹⁰³ di Lesage, dove si narrano, appunto, le vicende di Zeyn, re del Cachemire, che, aiutato da Mobarec, il vecchio visir ritiratosi dalla corte dotato dello stesso nome e del medesimo ruolo dell'omonimo schiavo liberato dal padre di Zeyn nelle *Mille et Une Nuits*, si mette alla ricerca della fanciulla casta su ordine di Feridon, il re dei geni. Le trame dell'*Histoire du Prince Zeyn Alasnan et du Roy des genies* e della *Statue merveilleuse* fin qui sembrano sovrapposte perfettamente, impedendo di discernere quale delle due vicende abbia influito maggiormente su Gozzi; però la *pièce* teatrale presenta qualche dettaglio interessante, che la avvicina maggiormente alla fiaba. Anzitutto per l'ambientazione: il regno del Cachemire, infatti, è in guerra come quello di

⁹⁹ Il particolare non è di poco conto se si pensa che l'*incipit* della fiaba edita è costituito dal dialogo in cui Pantalone, in palese polemica con i precetti dettati dai filosofi illuministi, convince la figlia a non recarsi nella città, luogo di travimento, ma a restare nella "naturale" campagna.

¹⁰⁰ Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re de' genj*, c. 19v.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Il poema cavalleresco, oltre a costituire una fonte per l'atmosfera che traspare da alcuni episodi della fiaba, è spesso richiamato da citazioni testuali: per esempio, Truffaldino in una scena in cui finge di essere innamorato di Dugmè, dice le stesse parole che Armida rivolge a Rinaldo dopo la decisione di abbandonarla «ti son scudiero e scudo» (C. GOZZI, *Zeim re de' genj*, cit., p. 170, II.2 e T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. XVI, 50). Un riferimento allo stesso poema si è rinvenuto nel *Serpente*, nella satira che Truffaldino compie riguardo alla vita in città e che termina con il celebre sintagma tassiano «vidi e conobbi anch'io le inique corti».

¹⁰³ ALAIN RENÉ LESAGE – JACQUES PHILIPPE D'ORNEVAL, *La statue merveilleuse*, in *Le théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Genève, Slatkine, 1968, t. II, p. 399: «cette Pièce avoit été composée par les Auteurs du *Rappel de la Foire à la vie*, pour être donnée avec ce Prologue à l'Opéra Comique, dont ils espéroient le rétablissement à la Foire de S. Germain 1719. Mais ce Spectacle demeurant supprimé, ils la firent représenter en prose par la Troupe des Danseurs de Corde du sieur Francisque, qui, ne se voyant pas inquiétée par les Comédiens, la jouta à la Foire de S. Laurent 1720».

Balsora del testo gozziano. Il re dei geni di Lesage fa promettere a Mobarec di aiutare il sovrano, esattamente come Zeim strappa a Pantalone lo stesso giuramento; inoltre, la figlia di Mobarec rivela d'essere la statua mancante, che il protagonista deve cercare, esattamente come la figlia di Pantalone. Quest'ultimo, in *Zeim re de' geni*, costringe il principe a mantenere fede al giuramento prestato al genio, di portargli la giovane donna, proprio come nella *Statue merveilleuse* è Mobarec a incitare il principe a compiere il suo dovere consegnando la fanciulla a Feridon, e Sarchè, che alla fine cede alla volontà paterna di diventare la sposa di un essere non umano, trova perfetta corrispondenza nelle parole di Rezia di Lesage: «Seigneur [père] il peut disposer de ma main»¹⁰⁴.

L'avvicinamento al Théâtre de la Foire da parte del drammaturgo negli anni di composizione delle fiabe, è graduale: nella *Donna serpente* (1762) il riferimento è solo di tipo onomastico, attraverso la menzione del mago Checsaia (Késaia è l'idolo della *pièce Arlequin roi de Serendib*)¹⁰⁵, nei *Pitocchi fortunati* (1764) è presente, almeno in parte, a livello contenutistico, ma è con *Zeim re de' geni* (1765) che diventa un modello importante quanto la fonte araba. Già nei *Pitocchi fortunati* i rimandi al teatro d'oltralpe non si limitano alla superficie: si pensi ad *Arlequin Hulla ou la femme répudiée*, la cui storia, una complicata usanza per riprendere in sposa la moglie ripudiata, costituisce una delle vicende da cui è composta la fiaba gozziana e in cui lo stesso appellativo Hulla viene riproposto tale e quale al pubblico italiano per designare un povero, un pitocco, come ha già ampiamente dimostrato Luciani¹⁰⁶. Nella *pièce* comica i protagonisti “divorziati” si chiamano Taher e Dardanè, gli stessi nomi che connotano i due personaggi principali del *Mostro turchino* che, al contrario degli omonimi francesi, sono stati separati da un crudele destino e affrontano terribili prove per riabbracciarsi.

Il caso di *Zeim re de' geni* e della sua filiazione da una *pièce foraine* offre la possibilità di vagliare l'ipotesi che il teatro non istituzionale d'oltralpe possa essere considerato una fonte non indifferente per la produzione fiabesca del conte che, però, agisce non solo attraverso i “testi” – per quanto si possa

¹⁰⁴ Ivi, p. 420.

¹⁰⁵ Cfr. C. GOZZI, *La donna serpente*, in IDEM, *Fiabe teatrali*, a cura di ALBERTO BENISCELLI, p. 239, nota 2.

¹⁰⁶ G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., vol. II, pp. 509-510.

parlare di testo nel caso dell'opera francese – ma anche mediante le immagini. Per esempio, nella didascalia iniziale di *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, si prescrive che i danzatori, posti sui piedistalli, restino fermi fino al momento clou, esattamente come lo stucco-mobile del *Re cervo* deve rimanere immobile, sembrando una vera statua, fino al momento opportuno¹⁰⁷.

L'impiego delle fonti francesi merita un approfondimento: diamo per assodate la conoscenza e la padronanza della lingua francese da parte del nostro (e, di conseguenza, una più che plausibile lettura delle fonti d'oltralpe nell'idioma originale): il dato è inoppugnabile se si pensa alle note traduzioni compiute da Carlo, da quella del *Fajel* di François-Thomas de Baculard d'Arnaud - in cui Gozzi interviene personalmente ed esplicita poi le modifiche apportate al testo originale (basti pensare all'omissione della scena in cui la protagonista mangia il cuore dell'amato, scena riportata interamente in appendice al dramma) - a quella della *Vedova del Malabar* di Antoine-Marin Lemierre, una traduzione, questa, che si dimostra molto fedele al testo matrice e quasi interamente letterale.

La familiarità con la cultura teatrale e con la lingua francese è peraltro attestata anche da alcune *pièces* inedite ritrovate nel Fondo che dimostrano una netta filiazione dai modelli d'oltralpe, modelli che, però, il conte rielabora, e, soprattutto, adatta alla prassi teatrale italiana. Si tratta, per fare alcuni esempi, della *Semplice in cerca di spirito*, debitrice, per trama, nei confronti de *La chercheuse d'esprit* di Charles-Simon Favart, e, ancora, della *Cena mal apparecchiata*, ispirata a *Le soupe mal-âpreté* di Noël Lebreton d'Hauteroche, come ha individuato Vescovo; inoltre, un determinante influsso francese si avverte anche nei brogliacci di alcuni balli - che il Fondo ci ha restituiti - già esaminati da Fabiano.

Ci soffermiamo su un punto, che apparentemente può sembrare secondario: si tratta cioè di ragionare e di interrogarci non solo sull'oggetto a disposizione dell'autore, vale a dire il testo effettivamente letto dal drammaturgo, ma anche valutare l'esistenza di una possibile mediazione svolta dagli attori della compagnia Sacchi. Sappiamo, infatti, che nel caso dei testi 'spagnoleschi' il capocomico intervenne in prima persona, sottoponendo al conte - come afferma lo stesso Gozzi - alcuni testi dell' "informe teatro spagnolo" da

¹⁰⁷ Cfr. MARCELLO SPAZIANI, *Le origini italiane della commedia "foraine"*, in «Studi francesi», 17, maggio-agosto 1962, pp. 228-230.

ridurre per le scene italiane, ma non solo: Sacchi addirittura s'impegnò in prima persona nella traduzione vera e propria di alcune opere. Il Fondo, infatti, testimonia una commedia, *Offender colla finezza*, che si presenta come una «commedia spagnola di don Girolamo di Viglayzan tradotta in italiano dal signor Antonio Sacchi righe quaranta una, e mezza, ed il resto da Luigi Benedetti 19 marzo 1773»¹⁰⁸.

Sulla traduzione della *Vedova del Malabar*, lo stampatore Giacomo Zanardi, nelle pagine introduttive alla *pièce*, scrive:

egli [Gozzi] aveva tradotto quella tragedia in fretta da più di *trent'anni or sono*, sulle preghiere del Capocomico Sacchi, e che non persuaso che i nostri spettatori soffrissero una Tragedia piantata sopra a' non intesi tra noi barbarissimi costumi dell'Indostan, aveva dissuaso il capocomico dall'esporsi in sulla scena ad un evento facilmente infelice, e che quel capocomico aveva obbedito alla di lui dissuasione, trattenendola ne' suoi comici archivi, oggidì del tutto smarriti¹⁰⁹.

Se, come è stato messo in luce anche per la *Doride* e per *Il cavaliere amico* - in cui Gozzi imputa proprio alle richieste del celebre Arlecchino la decisione di scrivere questi due drammi seri privi delle maschere - il suggerimento di cui parla il drammaturgo si era rilevato incisivo, possiamo azzardare che sia stato lo stesso Antonio a stimolare il poeta di compagnia a cimentarsi nella traduzione del dramma francese.

Non si deve dimenticare, a questo proposito, la conoscenza della lingua francese da parte del comico e che, stando alla testimonianza di Bartoli, era un uomo abbastanza colto:

Non è il Sacco solamente un Comico materiale, ma è d'un ingegno non spoglio di cognizioni, specialmente intorno alla Storia Universale, mostrandosi nelle conversazioni di dotte persone illuminato, ed erudito; oltre di ciò *egli possiede la lingua Francese*, e la Spagnola, e nelle occasioni di dover mettere in Scena qualche nuova rappresentazione, o Comica, o Tragica che sia, sa molto bene istruire i suoi Comici, insegnando ad essi il vero modo di eseguirle con puntualità, ed accuratezza¹¹⁰.

Veniamo ora alla disamina delle modalità di citazione, ricezione e assimilazione dei testi "matrici" francesi, limitando il campo di indagine alle *Fiabe* per le quali ci avvaliamo dei numerosi scartafacci, relativi ad esse, conservati nel Fondo.

¹⁰⁸ Fondo Gozzi, 9.10, c. 9r.

¹⁰⁹ GIACOMO ZANARDI, *A' benigni e rispettabili lettori*, in C. GOZZI, *Opere edite ed inedite* cit., vol. XIV, p. 270. Il corsivo è nostro.

¹¹⁰ F. BARTOLI, *Notizie storiche* cit., t. II, p. 148. Il corsivo è nostro.

Premettiamo che esistono più livelli di assorbimento e riutilizzo delle fonti: da un piano più “superficiale”, di cui reca traccia l’onomastica, a uno più profondo, che informa la trama stessa della vicenda fiabesca, e che, a sua volta, può anche essere il risultato della commistione di più testi (ci riferiamo qui alla sovrapposizione dei racconti contenuti nel *Cabinet des Fées*, ma ricordiamo che nella produzione del conte, soprattutto quella novellistica vera e propria, reperiamo echi di autori coevi: si veda, per esempio, la novella di Afranoro e Bellanira che, come individuato da Ricorda, deriva dall’omonimo racconto contenuto nel volume *Le Pot-Pourri* attribuito o al conte di Caylus o a Voisenon).

Nel Fondo sono altresì conservati anche degli “schizzi”, o, meglio, delle concise annotazioni - una sorta di memorandum - che si presentano come annotazioni prese durante (o immediatamente dopo) la lettura dei testi fiabeschi, quasi che il drammaturgo volesse fissare sulla carta, per poi tornare in un secondo momento, l’immagine o la scena *clou* di un racconto che l’aveva particolarmente impressionato.

Proprio in questi abbozzi troviamo alcune citazioni dirette delle fonti adoperate; nel seguente passo, per esempio, il rinvio è, certamente ai *Contes Mogols* di Gueullette:

Notisi nelle *novelle del Mogol* il Re di Balsora al quale un vecchio meraviglioso estrae mentre dorme dal cuore un granello di color livido, questo è l’amor proprio e guarisce da tutti i suoi vizj e male inclinazioni, essendo massime innamorato della propria sorella.

Esistono anche interi brogliacci costruiti dalla sovrapposizione di più novelle, come nel caso, già studiato da Beniscelli, del *Racconto del principe dell’aquila marina*, in cui Gozzi contamina *Le prince des aigues marines* con *Le prince invisible*, entrambi titoli di Louise Cavelier Levêque (in questo caso, peraltro, Gozzi fraintendendo il provenzalismo «aigue marine», tanto che nella trasposizione del titolo le «acque» diventano uccelli rapaci, anche se “marittimi”).

A posteriori, tracce dell’onomastica e di situazioni proprie delle *Fiabe* si rinvencono anche nella produzione teatrale d’oltralpe, antecedente ad esse, del

Théâtre de la Foire di Lesage e D'Orneval¹¹¹. Gozzi nel *Ragionamento ingenuo*, in cui si schiera tenacemente contro le traduzioni dei drammi flebili di stampo francese che imperversavano nella Venezia del tempo, scrive: «I coltissimi francesi non hanno la commedia improvvisa esercitata dalla loro nazione, ma hanno l'opera comica, ch'equivale»¹¹²; l'equiparazione tra le pratiche teatrali, seppure dovuta più alla concorrenza, condivisa dalle due, con una certa offerta drammaturgica dei teatri "istituzionalizzati", dimostra la conoscenza - e il buon giudizio - gozziano del teatro d'oltralpe.

In questa breve rassegna non va dimenticata la celebre pièce *La princesse de la Chine*, in cui soprattutto la rappresentazione esotica della corte imperiale, con i suoi complicati cerimoniali, evoca la Pechino della *Turandot* gozziana.

Se possiamo affermare con certezza che sia il *Cabinet* sia il teatro *forain* costituirono un serbatoio di vere e proprie trame o di semplici fascinazioni e suggestioni a cui Gozzi attinse per le sue composizioni fiabesche, possiamo anche, spingendoci oltre, ipotizzare che il particolarissimo repertorio drammatico francese abbia svolto la funzione di "traghetare" l'interesse del conte verso i testi narrativi veri e propri.

Esiste poi un altro piano in cui vengono enunciate le fonti (o più generalmente i testi letti e conosciuti da Gozzi) completamente interno alle singole opere: spesso, infatti, nelle *Fiabe* sono menzionati precisi autori francesi, soprattutto filosofi (Rousseau, Voltaire etc.), ma non è raro imbattersi anche in citazioni indirette, allusive a scrittori meno celebri. È il caso, per esempio, di Eustache Le Noble (1643–1711), certamente noto a Carlo, come si può evincere da un dialogo tra Tartaglia e Brighella in *Zeim re de' geni*:

TARTAGLIA Capitano, che bel tempo è questo per quei due d'entrare per il porto d'amore nell'isola del maritaggio, eh?

BRIGHELLA Me par piuttosto, che i naviga per el porto malconsiglio.

TARTAGLIA Credi tu, che devano essere disturbati dagli Amatuntini?

BRIGHELLA Oh no gh'è tempo. Credo piuttosto, che Zelica vada in te la penisola del vedovaggio, prima d'arrivar alla gran capitale d'Ircopoli¹¹³.

L'opera evocata - e presumibilmente nota al pubblico italiano - è la *Carte de l'isle de mariage* (1705)¹¹⁴ tradotta con il titolo *Carta topografica dell'Isola*

¹¹¹ Il titolo esatto della prima edizione in tre volumi pubblicata a Parigi nel 1721 è Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique, comprenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent.

¹¹² C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 48.

¹¹³ IDEM, *Zeim re de' geni*, cit., p. 76, III.8.

del maritaggio nel 1765, lo stesso anno della prima messinscena della fiaba; Gozzi, dunque, l'aveva letta in lingua originale (ed evidentemente l'opera aveva una circolazione manoscritta capillare, vista la sua menzione nel dialogo comico appena ricordato). Autore di due *fairy tales*, *L'apprenti magicien* e *L'oiseau de vérité*, entrambi confluiti, nel 1700, nella raccolta *Le Gage touché, histoires galantes et comiques*, Le Noble nel suo pungente pamphlet contro il matrimonio aveva immaginato un'isola nella quale tutti gli abitanti erano suddivisi in gruppi, a seconda del loro rapporto con l'istituzione matrimoniale: c'erano i Saggi, i Maleappaiati, i Malcontenti e i Gelosi. Poco lontana si estendeva l'isola di Amatunta (da cui gli Amatuntini menzionati da Tartaglia) dove la "tribù" degli Amanti era rea di insidiare le mogli che dimoravano nell'isola del Maritaggio.

Oltre ai "detestati" autori francesi di drammi flebili (nel *Ragionamento ingenuo* se ne menzionano parecchi), si è già accennato che un'altra categoria di scrittori presa di mira dal Solitario è quella dei «perniciosi»¹¹⁵ filosofi moderni (*in primis* Helvetius, Rousseau e Voltaire), colpevoli di guastare la morale comune. Ebbene, grazie alla recente scoperta dell'inventario dei libri posseduti da Gozzi al momento della sua morte (1806), redatto dall'amico, notaio ed esecutore testamentario Raffaele Todeschini - la scoperta, avvenuta presso l'Archivio di Stato di Venezia, si deve a Marta Vanore - possiamo risalire anche, in modo diretto, ai testi posseduti dal drammaturgo (ovviamente la lista, che consta di 282 titoli, non esaurisce i volumi passati tra le mani del nostro autore). Non dilungandomi troppo sul ritrovamento di queste carte (alla pubblicazione delle quali sto attualmente lavorando insieme alla Vanore), mi limiterò in questa sede solo a qualche rapida incursione: per esempio, dei filosofi appena menzionati, reperiamo *Candide, ou l'optimisme* insieme alle *Opere* di Voltaire in dieci tomi, le *Confessions* di Rousseau, oltre al fondamentale strumento per le traduzioni, costituito dal *Dizionario francese-italiano* di Giovanni Veneroni¹¹⁶.

Tra le opere novellistiche e le raccolte favolistiche menzioniamo, tra le altre, *Les Nouvelles tragi-comiques* di Paul Scarron (oltre al *Roman comique*), le *Fables choisies* di La Fontaine, i *Contes moraux* di Jean-François Marmontel e le *Fables choisies* di François Joseph Desbillons.

¹¹⁴ In Cosmopoli, 1765.

¹¹⁵ C. GOZZI, *Prefazione all'Augellino belverde*, cit., p. 10.

¹¹⁶ Venezia, Basegio, 1703, 2 voll.

Esistono poi testi affini al sentire gozziano: per esempio, *L'Inoculation du bon sens* di Nicolas-Joseph Selis (Parigi, 1737-1802) è disseminato di incisi contro la decadenza morale del secolo e dal rimpianto per il favoloso eroismo: «l'*Heroisme* n'est plus qu'un vieux mot qui se trouve dans les Histoires & dans les Romans, & qu'on évite comme un ridicule»¹¹⁷, frase ripetuta alla lettera nel *Mostro turchino* da Brighella che incarna, invece, il nuovo modello di uomo dominato dall'amor proprio:

BRIGHELLA Ti ti ga un'educazion, che se usava nei tempi remoti. L'eroismo, che ti intendi ti, no xe altro, che *un'antiquata parola, che se trova nelle istorie, e nei romanzi, e che ancuo se scansa, come cosa ridicola*. Cusi dixè l'inoculazion del bon senso¹¹⁸.

Tra le opere teatrali francesi (o di interesse teatrale) segnaliamo, almeno, *Il misantropo* di Moliere, le *Mémoires pour servir a l'histoire des spectacles* dei frères Parfaict, *Le concert ridicule* di David Augustin Brueys (1640-1723) e Jean Palaprat, *Le bal*, *La serenade* e *Attendez-moi sous l'orme* di Jean-François Regnard (1655-1709).

L'ultimo titolo ci permette di menzionare un'altra imponente raccolta teatrale francese, più volte pubblicate nel corso del Settecento, *Le théâtre italien* di Evaristo Gherardi¹¹⁹ che, appunto, contiene anche *Attendez-moi sous l'orme*. La critica si è occupata scarsamente di questo repertorio, nonostante un'annotazione illuminante di Bartoli - alla voce, appunto, Gherardi - (e probante in questo senso, visto che il suo autore lavorò con la compagnia Sacchi dal 1771 al 1777):

Queste [un gran numero di Dialoghi Scenici, di Farse ridicole, e d'altri Comici trattenimenti; ornati talvolta di trasformazioni, e magiche apparenze (contenute nel *Théâtre italien*)] diedero qualche lume al Nobile Sig. Conte Carlo Gozzi, onde ragionevolmente adattarne alcuna nelle sue dieci Favole con tanto applauso recitate¹²⁰.

Al di là di rintracciare “topoi classici” delle scene di magia (mense allestite con incantesimi, sparizioni ed epifanie che richiamano immediatamente analoghe immagini delle *Fiabe*, e soprattutto della *Donna serpente* - e non

¹¹⁷ NICOLAS-JOSEPH SELIS, *L'inoculation du bon sens*, Paris, 1766 (prima edizione 1761), p. 7.

¹¹⁸ C. GOZZI, *Il mostro turchino*, cit., p. 175, IV.6. Il corsivo è nostro.

¹¹⁹ EVARISTO GHERARDI, *Le Théâtre Italien ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Genève, Slatkine, 1969, 6 tt. (réimpression de l'édition de Paris, 1741).

¹²⁰ F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., t. I, p. 262.

possiamo, in questa sede, non menzionare la famosa tavola incantata, frutto della maestranza e maestria di Torelli, che si sottraeva continuamente alla bocca di Scaramouche in *Rosaïre impératrice de Constantinople* rappresentata al Petit Bourbon nel 1658¹²¹ -, ci pare opportuno indugiare anche sull'apparato iconografico¹²² che correda l'edizione dell'opera. Infatti, sfogliando le riproduzioni delle incisioni che illustrano momenti salienti delle singole *pièces*, ci imbattiamo in almeno due immagini che evocano alla nostra memoria altrettante immagini - ma in questo caso rese sotto forma di didascalie - dell'universo gozziano. Nell'*Arlequin défenseur du beau sexe* la scena incisa mostra un fantoccio seduto un trono, circondato da nobildonne, da Scaramuccia e da un paggio, ritratti tutti in ascolto del re "artificiale"¹²³: ebbene, nei manoscritti relativi alla *Donna serpente*, esiste una scena, poi cassata nell'edizione a stampa, in cui il principe Farruscad, mentre scende negli inferi per cercare la moglie Cherestani, è sostituito da un fantoccio (in questo caso si specifica la composizione di paglia) capace solo di accennare di sì col capo e intorno al quale si vanno progressivamente a riunire tutti gli altri personaggi agenti nella fiaba. In apertura del dramma *Les chinois* troviamo la raffigurazione di un uomo con le braccia conserte, seduto su un basamento e attorniato da un nobiluomo e dal suo servitore¹²⁴, composizione che evoca la statua magica posseduta dal re Deramo nel *Re cervo*.

Per concludere, sono dunque trame, spunti e immagini - siano esse incise o fatte di parole - che Gozzi ritaglia per sé dal panorama francese e che traghetta, più o meno rielaborandole, nell'ambiente culturale italiano: il tanto deprecato "infranciosamento" dei costumi è, dunque, da circoscrivere e il risentimento contro i drammaturghi e i filosofi francesi è forse più uno specchio di una critica che Gozzi compiva nei confronti degli scrittori italiani, dimostratisi passivi sia nel rapido e frettoloso adeguamento ai gusti e alle mode francesi, sia incapaci di opporre, alla prolifica attività degli autori stranieri, una propria drammaturgia che, nel passato, era stata addirittura esportata sotto la forma della commedia all'improvviso.

¹²¹ Cfr. RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, pp. 335-340.

¹²² Sulle incisioni che costituiscono il frontespizio delle commedie contenute in questa raccolta si legga *ivi*, pp. 250-257.

¹²³ E. GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, cit., t. III, p. 172.

¹²⁴ *Ivi*, t. II, p. 198.

Seconda sezione

Per un'edizione della *Donna serpente*

1. Introduzione

1. *Le panchiane del gabinetto delle Fade*

La donna serpente è definita dal suo autore una «fiaba teatrale tragicomica in tre atti», “sottotitolo” in cui ciò che più spicca è la definizione – siamo nel 1772, anno della *princeps* Colombani stampata dieci anni dopo la prima rappresentazione di questa *pièce* – di un nuovo genere, la fiaba teatrale, appunto, della cui creazione Carlo Gozzi è ben consapevole (e, infatti, questo appellativo, ad eccezione dell’esordio, corona solamente le prime quattro opere fiabesche trasformandosi poi – una volta delineatasi più chiaramente la nuova forma drammatica - in altro)¹.

Al di là delle note ragioni che hanno spinto il conte a cimentarsi nella produzione teatrale – il desiderio di confrontarsi sullo stesso terreno con i nemici di sempre, Pietro Chiari e Carlo Goldoni, la leggenda riportata da Baretti secondo la quale Gozzi avrebbe cominciato a scrivere per una scommessa dopo un incontro con il rivale, la possibilità concreta di lavorare per una compagnia stimata e già famosa – ci interessa approfondire le motivazioni per cui l’autore si appropria del genere fiabesco e le modalità con cui lo riattiva, cercando di andare oltre la consueta giustificazione che lega tale scelta alla lapalissiana contrapposizione con il teatro goldoniano di stampo “realistico”.

A questo scopo è opportuno cominciare dall’inizio, vale a dire riprendere in mano l’esordio teatrale del conte²: infatti, rileggendo il *Prologo* dell’*Amore delle tre melarance* ci imbattiamo in «un ragazzo nunzio all’uditorio» che afferma:

Non mi chiedete quando, come, o dove
abbiam le cose nuove ritrovate;

¹ L’*Amore delle tre melarance* è definito «analisi riflessiva della fiaba», la *Zobeide* «tragedia fiabesca», il *Mostro turchino* e *I pitocchi fortunati* «fiaba tragicomica», l’*Augellino belverde* «fiaba filosofica» e *Zeim re de’ geni* «fiaba serio-faceta».

² La scoperta nel Fondo Gozzi di una *pièce* intitolata *Le gare teatrali* datata 1751 sposterebbe l’esordio teatrale del conte esattamente dieci anni prima della data consueta (si veda FABIO SOLDINI, *Introduzione*, in C. GOZZI, *Commedie in commedia*, cit., pp. 11-12).

che dopo un seren lungo, quando piove,
novella pioggia a quella pur chiamate;
ma bench'ella vi sembri pioggia nuova,
fu sempre piova l'acqua, e l'acqua piova.
Non van tutte le cose all'infinito.
Quello, ch'è capo un dì, ritorna coda.
Qualche antico ritratto avrà un vestito,
ch'oggi vediamo ritornato alla moda³.

Volendo prendere queste parole come una dichiarazione di poetica, potremmo spingerci ad affermare che anche la creazione artistica è, per Gozzi, in qualche modo soggetta ai ricorsi storici o per lo meno questo è quello che auspicherebbe e che in qualche modo egli “predica” attraverso la satira dei costumi moderni sia poetici sia sociali, riconducibile solo in parte al suo conservatorismo politico.

In tutte le *Fiabe* emerge la viva preoccupazione dello scrittore nei confronti di un mondo in trasformazione e di una civiltà che ogni momento è sempre più alla mercé delle nuove e spregiudicate idee, di ascendenza illuministica, che minano alla base la società attraverso, soprattutto, la proposta del concetto di “amor proprio”, una forza avvertita come centrifuga e disgregatrice dei valori tradizionali. Nel *Mostro turchino* il genio Zelou, causando volontariamente la separazione dei due fidi amanti per sottrarsi alla maledizione che gli è stata imposta, apre la *pièce* con una proclamazione di puro egoismo: «Assai m'incresce / di dover rovesciare tante miserie / sulle vostre persone [Taer e Dardané], per far libera / la mia dalla condanna, in cui son stretto. / Ma chi può amare in se stesso il tormento, / potendo uscir coll'addossarlo altrui?»⁴; nell'*Augellino belverde* Calmon imputa all'amor proprio la «cagione d'ogni menoma azione»⁵ e nella *Prefazione* a questa fiaba Gozzi così descrive i protagonisti della vicenda: «I due moderni filosofi, Renzo e Barbarina, principali personaggi in quest'azione, imbevuti delle massime de' perniciosi signori Elvezio, Russò, e Voltere; che sprezzano e deridono l'umanità col sistema dell'amore proprio»⁶. Il punto di arrivo di questa frantumazione si coglie nell'ultima produzione fiabesca, *Zeim re de' geni*, in cui Pantalone – con

³ IDEM, *L'amore delle tre melarance*, cit., pp. 78-79.

⁴ IDEM, *Il mostro turchino*, cit., I.1.

⁵ IDEM, *L'augellino belverde*, cit., I.10.

⁶ Ivi, p. 10.

modalità che lo avvicinano all'ideale polemico Rousseau⁷ - sceglie di ritirarsi con la figlia in campagna, lontano dalla città, diventata ormai un acervo di pulsioni e azioni negative e, quindi, un pericolo costante per la virtù.

L'esperimento di condurre una vita più naturale è rovinato dalle letture che la giovane compie, nocive, secondo il padre, perché la inducono a credere che esista un mondo diverso e migliore da quello in cui vive⁸ e a desiderare una vita differente dalla propria; alla speculazione filosofica, Pantalone oppone «el sol che leva, i fiori che nasce, i frutti che se matura, i rossignoli che canta, un ortesello ben coltivà, un disnaretto senza potacchi»⁹. A queste parole la figlia replica chiedendo se non le sia possibile, almeno per un giorno, vedere la città di Balsora, ma il padre le risponde descrivendo la gente che vi abita come traditrice, assassina, effeminata e consigliandole di impiegare il tempo leggendo le «panchiane del gabinetto delle Fade»¹⁰, meno dannose di quelle filosofiche che hanno trasformato le città nel modo appena descritto; il messaggio è esplicito: la raccolta di fiabe orientali, a cui Gozzi ha attinto a piene mani, è più seria ed educativa dei racconti filosofici del tempo¹¹.

⁷ Per inciso, nelle carte manoscritte contenenti la materia per l'atto primo e riguardanti la stessa scena, Gozzi fa un esplicito riferimento al «Filosofo Russó»: «Ricerche curiose di Sarchè. Risposte morali del padre. Mondo pessimo e perché. Filosofo Russó, chi non acquista grand'idea ha minori infelicità» (Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim re dei genj*, c. 24r.). L'accostamento al "nemico" non è inopportuno e, a tal proposito, si rammentino le parole di Arnaldo Momo: «proprio perché gli si oppone nettamente, il Teatro di Gozzi non può nascere che all'ombra dell'illuminismo [...] il Teatro epico e didascalico delle Fiabe gozziane, è, dal punto di vista strutturale, il più affine, in Italia, ai *contes philosophiques* dei suoi nemici» (A. MOMO, *La carriera delle maschere*, cit., pp. 238-239).

⁸ C. GOZZI, *Zeim re de' geni*, cit., I.1: «PANTALONE una sola lettura, che ghe fia un mondo deferente da sto nostro retiro de pase, ga forza de svegiar in ti delle idee, che te lo rende noioso, e molesto. Quanto meglio donca saria per ti, che no ghe fusse nessun libro, che mettesse sti principi d'inquietudine in tela to fantasia!».

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Pantalone, nel tentativo di far desistere la figlia dall'andare in città, le spiega che chi legge meno e sa meno, prova meno infelicità perché non alimenta i desideri insaziabili tipici dell'animo umano; è interessante ritrovare quest'identica formulazione, usata però in modo diametralmente opposto, nel *Genio buono e il genio cattivo* di Goldoni, in un passo in cui il Genio cattivo tenta Arlecchino e Corallina, proprio sostenendo che la loro felicità si fonda sull'ignoranza del mondo (CARLO GOLDONI, *Il genio buono e il genio cattivo*, a cura di ANDREA FABIANO, Venezia, Marsilio, 2006, I.2): «GENIO CATTIVO Poveri sfortunati! La vostra felicità è fondata sulla vostra ignoranza. Se conoscesti il mondo, se conoscesti i beni e i piaceri di questa vita, comprendereste la vostra miseria, piangereste il vostro destino») e instillando loro l'immagine seducente di mense imbandite e di opulenti città, in contrasto con la casa di campagna e l'orto in cui vivono i due protagonisti e che, all'inizio, elogiano, proprio come Pantalone in *Zeim re de' geni* (che qui pare più che altrove portavoce del credo gozziano, così come emerge da un passo del *Ragionamento ingenuo*, pp. 61-62: «Al signor Milizia, ed al suo imprudente panegirista, che vorrebbe sbandire da' nostri teatri le facezie materiali, e popolari, chiamando maliziosamente tirannia politica il tenere i popoli nella ignoranza, rispondo, che non

Si viene così a delineare un quadro in cui, riprendendo Giambattista Vico, la protagonista assoluta è l'età degli uomini, anche sul versante artistico e più propriamente teatrale; in un certo modo, vessillifero di questa decadenza – condivisa anche da altri intellettuali, ad esempio da Gian Rinaldo Carli nelle pagine del «Caffè»¹² – è *Il ragionamento ingenuo*, composto nel 1772, appunto, come *Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in cui il conte a ridosso dell'edizione Colombani intendeva ripercorrere gli eventi che l'avevano condotto a sperimentare un nuovo genere scenico. In realtà, il testo si presenta come un pretesto per focalizzare la situazione teatrale del tempo: Gozzi ne constata l'infranciosamento dovuto in parte alla proliferazione delle traduzioni – il bersaglio è soprattutto l'operato di Elisabetta Caminer – e in parte all'assenza

è tirannia, ma caritatevole, e matura prudenza l'allevare i popoli, per quanto si può, in quella semplicità, ch'io non appello ignoranza; e ch'è anzi un furente tiranno colui, che cercando di risvegliarli co' sofismi, e con una pericolosa sublimità, gli fa inquieti, e gli espone a' funesti necessari castighi di chi governa»). E, ancora: «ARLECCHINO caro sior barbon, cossa ghe pol esse a sto mondo de più delizioso de sta campagna, e de più comodo della nostra capanna, de più dolce de do persone che se vol ben? GENIO CATTIVO se conosceste il mondo non parlereste così. Voi siete nella più deserta, nella più povera situazione della terra. Passate i giorni vostri in un bosco, mentre infinito popolo passeggia per le vie spaziose delle città ricche e superbe. L'albergo vostro è un'affumicata capanna, e tanti più fortunati e di voi forse men meritevoli, albergano in doviziose pareti, riposano su morbidi letti, siedono a laute mense, si trastullano fra i più soavi piaceri» (I.2). Si confronti il precedente passo con quello già richiamato di *Zeim* (I.1). Sulla questione si veda anche l'analoga critica verso la società, responsabile della corruzione dell'animo umano, espressa da Rousseau ed esaminata da JEAN STAROBINSKI (*La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, traduzione di ROSANNA ALBERINI, Bologna, Il Mulino, 1982, soprattutto pp. 15-17, pp. 43-45 e pp. 54-69). In particolare si confronti il passo tratto dal *Discours sur l'Origine de l'Inégalité*: «I suoi [dell'uomo] desideri non oltrepassano i bisogni fisici [...]. La sua immaginazione non gli dipinge nulla; il suo cuore nulla gli domanda. I suoi modesti bisogni si trovano così facilmente alla mano, e così lontano egli è dal grado di conoscenze necessarie a desiderar d'acquistarne di maggiori, che non può avere previdenza né curiosità» (ivi, p. 57). Da notare inoltre che il Genio cattivo sembra il corrispettivo in negativo di *Zeim*, non solo perché istiga i due poveretti ad abbandonare il *locus amoenus* che si sono costruiti, ma anche perché prospetta loro la possibilità di cambiare il proprio stato sociale che era invece categoricamente escluso dall'orizzonte proposto dalla fiaba gozziana (C. GOLDONI, *Il genio buono e il genio cattivo*, cit., I.2): «GENIO CATTIVO Il mondo è fatto per tutti; ogni uomo nato nella più vil condizione, può aspirare ai primi gradi della civil società, e vi furono dei pastori che giunsero a possedere delle corone»).

¹² Gian Rinaldo Carli nell'articolo *Della patria degl'Italiani* definiva il suo tempo come l'epoca delle scimmie in cui «sciolti da ogni vincolo naturale fra di noi, avviliti sotto il giogo politico di certe massime di umanità generale, che rare volte si realizzano ne' casi particolari; non abbiamo coraggio né di pensare da noi, né di sostenerci, e perciò in Italia si mangia insino e si veste come vogliono ora i Francesi, ora gl'Inglese [...]» in *Scelta di prose italiane tratte da' più celebri e classici scrittori con brevi notizie sopra la vita e gli scritti di ciascheduno, da P.L. Costantini*, L. Fayolle, [Parigi], 1812, p. 161.

¹³ Cfr. C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 49-53. Quest'opinione è poi ripresa anche nel *Lungo commento, pareri, notizie sincere, riflessioni e ragionamenti sopra il terzo Frammento* [Frammento terzo tratto dalla Storia critica de' teatri antichi, e moderni del dottore Don Pietro Napoli Signorelli, stampata in Napoli l'anno 1777 nella stamperia Simoniana. Pagine 331, e 332 della prime edizione]: «i poeti non hanno più necessità di urlare contro il genere comico alla sprovvista. Quel genere non è oggidì che uno scheletro senz'anima imputridito, e schifo» (C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit. p. 133).

di una drammaturgia e prassi scenica italiana forte, com'era stata quella della commedia all'improvviso esportata in tutta Europa nei due secoli precedenti¹³.

Proprio nelle pagine relative alla celebrazione di questa pratica emerge l'insoddisfazione gozziana verso una parte di quella coeva, un giudizio certamente pregno di significato sul quale vale la pena almeno brevemente soffermarsi, soprattutto per la spesso troppo lapidaria liquidazione dell'autore - sempre nata in seno all'opposizione con Goldoni - come strenuo difensore della commedia all'improvviso. Certamente Gozzi si pone a favore della tradizione attorica perpetuata dalle maschere, ma con un atteggiamento critico: se quest'arte non viene "rinverdita", anch'essa è soggetta alla progressiva decadenza, intesa nel senso di isterilimento nella creazione "improvvisa" dello spettacolo e dei dialoghi; per questo motivo acquista fondamentale importanza la presenza sul palcoscenico di ottimi attori poiché infatti già il loro avvicendamento costituisce un apporto alla rigenerazione della commedia:

Sarebbe troppo lunga briga il registrare in questi fogli quattrocento, e più argomenti di quest'arte, che vengono sempre rinnovati e nelle scene, e nei dialoghi. I valenti attori, che succedono a' valenti attori che muoiono, bastano a dare un aspetto di novità a tutti questi soggetti [...]. Un solo nuovo personaggio originale, abile a guadagnarsi la pubblica grazia, basta a risvegliare gli accidenti di novità in tutti gli altri attori della sua truppa, e in tutti i soggetti dell'arte comica all'improvviso¹⁴.

Ciò che più ci preme evidenziare è però il concetto, disseminato più volte nel testo, di come un'ossatura (o soggetto) esistente già da decenni, ad esempio il *Don Giovanni* - ma perfino l'*Andria* di Terenzio¹⁵ - possa, nelle mani di comici valenti o di autori altrettanto capaci, diventare qualcosa di nuovo, da riproporre con entusiasmo e successo al pubblico contemporaneo:

i bravi comici di quest'arte all'improvviso, la massa grande degli argomenti in ossatura, ch'ella possiede, gli spettatori, che muoiono, quelli, che rinascono, crescono, faranno sempre questo spettacolo nuovo, vigoroso, sussistente, utile a' nostri comici, ed a' padroni de' nostri teatri¹⁶.

¹⁴ C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 119.

¹⁵ Ivi, p. 121: «Il signor marchese Luigi Pedemonti di Verona ha data alla truppa Sacchi l'*Andria* di Terenzio ridotta a un epilogo soggetto, e la vedemmo rappresentare all'improvviso con applauso da questa abilissima truppa [la truppa di Antonio Sacchi]».

¹⁶ Ivi, p. 123.

Quest'operazione culturale che prevede prima il recupero e poi la lavorazione di un capitale di soggetti preesistenti fino a farne una nuova tessitura - oltre, si noti, a costituire un ottimo potenziale in termini di produttività economica (e anche perciò le commedia all'improvviso costituivano una sicura fonte di reddito per le compagnie) - è accostabile al procedimento relativo alle *Fiabe*: Gozzi, cioè, dissotterra l'antico e primitivo patrimonio delle fiabe, ne cava lo scheletro e ci costruisce sopra un nuovo "edificio", usando poi mattoni provenienti da altri generi letterari, che vedremo poi in dettaglio.

La novità, dunque, non consiste tanto nell'inventare nuove forme, ma nell'abilità di ordinarle altre a partire da quelle vecchie o da quelle a disposizione: è proprio quello che il conte compie pescando tessere provenienti dal romanzo cavalleresco italiano, dalla letteratura satirica italiana (dal quattrocentesco Pulci al settecentesco Vallarossa), dalla novellistica francese (mi riferisco in particolare ai *contes* del *Cabinet des Fées*), dalla drammaturgia del teatro *forain* e, ovviamente, dalla tradizione folcloristica, per poi utilizzarle per comporre un mosaico nuovo, in questo caso la fiaba teatrale.

Il recupero del genere fiabesco propriamente inteso comporta la riattivazione dell'oralità - d'altronde, l'oralità, come oggi ci dimostra il teatro di narrazione, è un atto costitutivo ed essenziale della rappresentazione teatrale - che nella *Donna serpente* è assai patente fin da subito: la seconda scena del primo atto si apre con il racconto di Brighella e Truffaldino dei reciproci ultimi loro otto anni trascorsi e, quest'ultimo, adotta sia la postura («si pianta, com'uno che narra una fola ad un fanciullo»), sia la tecnica di un cantastorie, attraverso la ripetizione di un formulario fisso («e cusì, sior mio benedetto; la più bella cosa che si possa vedere con due occhi; e corri, e corri, e cammina e cammina»). In effetti, alle due maschere è affidato il compito di narrare la favola intesa in senso proprio, anzi, per la precisione la fiaba classificata da Aarne-Thompson come tipo 400 ("l'uomo alla ricerca della moglie perduta"): un principe, mentre partecipa a una battuta di caccia, insegue una cerva che, dopo averlo allontanato dagli altri uomini, gli si rivela come essere soprannaturale; i due si innamorano, vivono per un certo periodo in un regno magico finché lo sposo infrange un divieto posto dall'amata e viene punito con la sparizione improvvisa della donna, che viene disperatamente cercata dall'uomo.

Dopo la scena di Brighella e Truffaldino, preceduta da un'analogia in cui spetta a due fate esporre l'altra parte della vicenda, quella "celeste", vale a dire la storia di una fata che decide di sposare un mortale e di dividerne la sorte contravvenendo agli ordini del suo re, compare sulla scena il protagonista, Farruscad, e da qui prende inizio la peripezia.

Spostandoci dal piano fiabesco a quello mitologico-letterario (non si dimentichi che fata è un residuo del concetto di *fatum*, tessuto dalle tre Parche¹⁷ e non a caso spesso le fate si presentano a gruppi di tre, come nella *Donna serpente*¹⁸), ritroviamo l'archetipo sopra descritto perfettamente funzionante nelle storie di Morgana e Melusina, nate nel contesto cortese, in particolare nel *Roman de Mèlusine ou l'Histoire des Lusignan* composto da Jean d'Arras verso la fine del Trecento¹⁹.

¹⁷ PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, a cura di FRANCESCO MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 130-131: «le fate [...] sono in sostanza vecchie divinità sbalzate dal trono». Per il significato si pensi anche ai *tria Fata*, cioè alle tre statue rappresentanti le Parche, che si trovavano sul Foro romano.

¹⁸ L'unione tra un essere umano e uno divino, a significare la compenetrazione dei due mondi, è il tema di numerosi racconti mitologici. Tra tutti, qui ci limiteremo a ricordarne uno significativo in rapporto alla *Donna serpente*: l'episodio dell'amore di Venere per Anchise, a cui la dea tiene celata la sua identità. Filostrato offre una spiegazione del motivo per cui un tale tipo di congiungimento non era auspicabile: «le divinità amano esseri divini e gli uomini esseri umani, e gli animali amano altri animali. In breve, esseri simili amano i loro simili, per generare una discendenza autentica e della loro razza; ma quando un essere si congiunge con un altro diverso, non si ha né unione né amore» (FLAVIO FILOSTRATO, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di DARIO DEL CORNO, Milano, Adelphi, 1978, p. 304, VI, 40). Congiungersi con una dea è, dunque, una colpa, esattamente quella di cui si è macchiato Farruscad agli occhi di Pantalone («PANTALONE Ah, quanto / dovrai patir, stolto garzon, che cieco / a lei ti desti in preda, a ripurgare / la colpa tua d'esserti a lei congiunto!», *La donna serpente*, I.7.5) e, soprattutto, essa investe anche i figli che diventano «figli di sozzo amor, figli d'abisso» (*ibidem*). Le citazioni della *Donna serpente* sono tratte dalla presente edizione.

¹⁹ La trama del romanzo francese è la seguente. Un giorno, durante una battuta di caccia, il re Elinas d'Albania, nei pressi di una fontana sente un canto melodioso che proviene da una fanciulla di straordinaria bellezza, la fata Presine, di cui si innamora. La fata accetta di sposarlo purché egli giuri di non guardarla durante il parto, ma Elinas non mantiene fede alla promessa e Presine scompare per sempre portandosi via le tre figlie, tra cui Melusina, la quale, cresciuta e scoperto il tradimento del padre, decide di punirlo. La madre, però, ancora innamorata dello sposo infligge alla figlia una terribile punizione: ogni sabato fino al giorno del Giudizio si muterà in serpente dalla vita in giù. Il figlio del conte di Forez, Raimondino, uccide accidentalmente lo zio, conte di Poitiers, e disperato vaga per la foresta. Qui, accanto a una fontana, incontra Melusina che gli promette di aiutarlo se la sposerà a patto di non vederla mai il sabato. Il giovane accetta e i due vivono felici con i loro dieci figli e ingrandiscono il regno, costruendo anche il castello di Lusignan; però, un giorno Raimondino infrange la promessa e Melusina si trasforma in un enorme serpente alato, sparendo nell'aria tra gemiti e grida di dolore. I figli della fata e i discendenti compiranno grandi imprese, rendendo così il nome dei Lusignan famoso, mentre il re, pentito, si ritirerà a vita in un monastero. Sul testo francese e sul suo significato si veda JACQUES LE GOFF, *Melusina materna e dissodatrice*, in IDEM, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 287-318. Tra gli studi più recenti sulla figura di Melusina, si segnala PHILIPPE WALTER, *La fée Mélusine. Le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008.

Con la nascita della leggenda di Melusina e la proliferazione dei racconti che ad essa si ispirano, si viene a formare un tipo di schema narrativo ricorrente, definito da Laurence Harf-Lancner “melusiniano”, in contrapposizione a quello “morganiano”²⁰; in entrambi sono presenti i quattro momenti seguenti: l’incontro tra il mortale e la donna/fata, con elementi annessi (presenza del bosco e/o dell’acqua, caccia, solitudine dell’eroe, apparizione e inseguimento dell’animale magico), il patto (richiesta di matrimonio da parte dell’uomo e assenso della donna a una condizione), l’unione che, nel racconto melusiniano avviene nel mondo umano (e spesso comporta anche la nascita di figli) mentre in quello morganiano si compie nel mondo soprannaturale, e, infine, la violazione del patto a cui segue la scomparsa della fata nella prima tipologia - in alcune tradizioni, che non appartengono al corpus melusiniano, l’eroe si riscatta e, affrontando una serie di prove impossibili, si ricongiunge con la sposa vivendo poi nel mondo soprannaturale - e il ritorno del protagonista nel mondo umano nella seconda.

Confrontata con questi modelli, *La donna serpente* si presenta come il risultato della sostituzione di varianti parallele, che vengono riassunte e condensate nelle prime due scene iniziali della vicenda e proposte in termini fiabeschi: il passato - gli otto anni trascorsi dall’uscita venatoria di Farruscad - viene narrato sotto forma di favola e l’analessi termina con la scomparsa della fata e con l’allontanamento del protagonista dal mondo magico, senza però il ritorno a quello originario.

A questo punto, un altro accordo – il giuramento di non maledire mai la moglie – consente a Cherestani di materializzarsi nel mondo terreno (la fata, dunque, anche se per poco tempo, vive tra gli uomini come Melusina), in cui però non è accettata e, a causa del suo comportamento in apparenza crudele, viene “cacciata” per poi essere rimpianta e ricercata dal marito. In termini proppiani, i due segmenti costituiscono le diverse tipologie in cui si presenta l’eroe nelle fiabe: vittima (rapito), e cercatore (alla ricerca del bene rubato, in questo caso della consorte).

²⁰ Cfr. LAURENCE HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, in particolare pp. XI-XV. Nelle composizioni in cui è presente Morgana, la fata è dipinta come una donna malvagia e lussuriosa, che imprigiona nel suo castello gli amanti.

Com'è noto, la vicenda della *Donna serpente* prosegue: il giovane affronta prove impossibili fino a riconquistare la sposa, con la quale, alla fine, andrà a vivere in un mondo soprannaturale. Tale regno è quello meraviglioso e opulento del racconto morganiano, in cui la fata conduce i suoi amanti, dimentichi di tutto il resto; ma l'oblio della vita terrena rimanda altresì al mondo dei morti, spesso oggetto della catabasi da parte degli eroi fiabeschi. All'interno della *Donna serpente* permane la distinzione forte tra il mondo umano e quello ctonio, connaturale al genere fiabesco, la cui soglia è costituita dal ruscello in cui cade Farruscad: infatti, tutto quello che si trova sotto di esso rinvia a una dimensione infera, che, come per altre fiabe, non deve necessariamente essere infernale²¹.

Proprio il fiume²² in cui si getta l'eroe gozziano acquista i tratti inferi del Lete: esso cancella nel principe ogni traccia della vita terrena, tant'è che egli non menziona mai la famiglia e il regno fino all'arrivo di Togrul e Brighella, il cui compito, analogo a quello della coppia tassiana formata da Ubaldo e Carlo, è di riportare con loro sulla terra il giovane, irretito dalla bellezza della fata/maga.

L'identificazione proposta è per altro corroborata dalla presenza del re Demogorgon: il signore delle fate, già presente nella tradizione letteraria, per esempio in Boiardo e in Marino²³ - il personaggio fa capolino anche

²¹ ANITA SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 480: «Infero [va inteso] non tanto come materialmente sotterraneo, quanto come evocazione del luogo mitico oltre le acque, comunque sia storicamente immaginato, dove si decidono i destini». Il mondo infero non è necessariamente un Inferno: in molte fiabe per esempio al personaggio sprofondato sottoterra appare un luogo meraviglioso e lucente; si pensi per esempio, alle *Scarpe logorate dal ballo* in cui dodici principesse scendono ogni notte nella profondità della terra per ballare in un mondo meraviglioso, costruito con argento, oro e diamante.

²² Come già ha già notato Beniscelli (C. GOZZI, *La donna serpente*, in *Fiabe teatrali*, cit., p. 225, nota 3), il tuffo nell'acqua dei personaggi gozziani ricorda quello compiuto da Orlando e Adriano nel lago al cui fondo si trova il palazzo di Morgana. È opportuno rilevare che, nelle ottave in questione, il mondo della fata è ripetutamente definito altro e nuovo rispetto a quello di partenza dei cavalieri, a significare che si tratta proprio di un regno diverso da quello umano e terreno: «Cadendo dela ripa a gran fracasso, / Callarno entrambi [Orlando e Aridano] per quela aqua scura / (Dico Haridano e lui) tutti in un fasso. / Già giuso eran un miglio per misura, / E roinando tutta fiata al basso / Comenciò l'aqua a farsi chiar e pura: / E' comenciamo de vedersi intorno, / E un *altro* sol trovarno e un *altro* giorno. / Come nasciuto fosse un *nuovo* mondo, / Se ritrovarno al sciuto in meglio a un prato» (M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., II, VIII, 4-5). I corsivi sono nostri.

²³ C. GOZZI, *La donna serpente*, in *Fiabe teatrali*, cit., p. 221, nota 2, cui va aggiunta la citazione fatta da Ariosto nei *Cinque canti* (L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., I, 4 e I, 30). Demogorgone è menzionato anche nel *Baldo* in relazione alle streghe (TEOFILO FOLENGO, *Il Baldo*, tradotto da GIUSEPPE TONNA, a cura di CARLO TONNA, TERESA TONNA, GIORGIO BERNARDI PERINI, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 284: «va la corte frettolosa e sprona a trotto serrato non mica riannetti, cortaldi e frisoni, ma – lo devo proprio dire? E chi mi crederà? Insomma: cavalcano panche di legno a quattro gambe, e sgabelli a tre piedi [...] barili, secchie, grattuge e mille altre cose [...].

nell'*Orlandino* di Folengo in cui è presentato come marito di Pandora²⁴ - secondo la mitologia è anche il padre delle Parche. Egli è dipinto già nell'*Orlando innamorato* come una sorta di vero e proprio tiranno, che può castigare così duramente le fate tanto da far loro desiderare la morte²⁵. Anche nella *Donna serpente* Demogorgon assume tratti negativi: ha costretto Cherestani a non rivelare la propria identità al marito e l'ha obbligata ad essere crudele e feroce agli occhi dello sposo; inoltre, ha imposto che la fata si trasformi in un serpente per due secoli nel caso in cui Farruscad non adempia alla promessa.

L'epifania di Cherestani è connessa a una dimensione diversa da quella terrena, come si nota nel momento in cui le armi "tradizionali" vengono neutralizzate dalla magia: Farruscad, Togrul, Pantalone e Tartaglia sfoderano le spade per salvare Bededrino e Rezia ma rimangono «incantati»²⁶. Nel mondo in cui si manifesta la fata i mezzi umani non hanno più potere, esattamente come l'elsa di Rinaldo prigioniero che, anzi, nella *Gerusalemme liberata* assume un'altra funzione (magici, infatti, sono gli strumenti donati dal mago di Ascalona a Carlo e Ubaldo: verga, foglio e scudo). Tasso è anche presente a livello tematico e soprattutto viene ripreso da Gozzi il suo concetto di "meraviglioso"; non si deve dimenticare, infatti, che una delle radici storiche del poema tassiano è proprio il codice fiabesco e Tasso aveva sostenuto che le opere meravigliose erano credute verosimili perché gli uomini del suo tempo avevano bevuto insieme al latte queste opinioni²⁷. Ciò non significa che Tasso avesse scelto i racconti delle nutrici per comporre il suo poema, ma che il romanzo cavalleresco

Oggi è giorno di zobia, il trionfo del giovedì. Corrono a trovare Demogorgone e la signora della tregenda»). Da notare che se nell'*Orlando innamorato* Demogorgone perseguita le fate per un imprecisato motivo quasi per capriccio, nel *Baldo* sembra invece che lo faccia sistematicamente. Cfr. GAETANO SCARLATA, *Il Demogorgone nel 'Baldus' di T. Folengo*, in «La Tradizione», vol. III, fasc. IX, 1930, p. 8.

²⁴ TEOFILO FOLENGO, *Orlandino*, a cura di MARIO CHIESA, Padova, Antenore, 1991, p. 127, cap. V: «Narra Demogorgon aver per moglie / Pandora, de le fate la più bella / donde nascon le pene, affanni e doglie / e di lor empion questa parte e quella / di tutto l mondo; et egli par ch'invoglie / far al suo modo il tempo et ogni stella».

²⁵ M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., II, XIII, 27-28: «Sopra ogni Fata è quel Demogorgone / (Non sciò se mai l'odisti racontare) / E iudica tra loro e fa ragione, / E quello piace a lui può di lor fare. / La note sa cavalca ad un montone, / Travarca le montagne e passa il mare, / E strigie e fate e fantasme vane / Bate con serpe vive ogni dimane, / Se le ritrova la dimane al mondo, / Perché non puon al giorno comparire. / Tanto le bate al colpo furibondo / Che volentier vorian poter morire; / Hor le incathena giù nel mar profondo, / Hor sopra al vento scalcie le fa gire, / Hor per il fuoco dietro a sé le mena: / A cui dà questa a cui quel'altra pena».

²⁶ C. GOZZI, *La donna serpente*, II.5.14-15.

²⁷ Cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 97.

aveva «destrutturato il racconto fiabesco, o comunque contribuito a perpetuare la destrutturazione, e ne aveva utilizzato situazioni e personaggi con grande libertà, riqualficandoli come soggetti autonomi nei quali noi indoviniamo le antiche ascendenze fiabesche che forse gli stessi autori non riconoscevano più, o di cui comunque si disinteressavano»²⁸.

La questione del mondo “altro” conduce al problema della identificazione del *luogo campestre* in cui Farruscad affronta le tre prove: esso si trova in uno spazio infero o terrestre? A dimostrazione della prima ipotesi c'è soprattutto la didascalia posta alla fine della quarta scena del terzo atto: «[Farruscad] *porge la destra a Farzana, e con un prodigioso lampeggiar nell'aere sprofondano tutti e due*»²⁹, nel quale l'inabissamento dei due personaggi allude, immediatamente, a una nuova catabasi nel mondo infero, nel quale Farruscad si scontra con creature magiche, un toro che sputa fuoco e un gigante in grado di ricomporre gli arti amputati dalla spada. La terza prova si inserisce perfettamente in questo contesto: il serpente, infatti, uscendo da un sepolcro, esplicita il rimando al mondo dei morti ed, evocando l'atmosfera del finale del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina offre un'ulteriore conferma che si tratti di una scena non propriamente terrena³⁰.

Al contrario, il luogo incantato in cui Farruscad si trova catapultato una volta caduto nel fiume rimanda all'Eldorado del *Candido* (1759) di Voltaire, anzitutto perché identico è il mezzo – l'acqua - attraverso cui i protagonisti vi giungono: Farruscad si getta nel torrente, mentre Candido e Cacambo sono trasportati dalla corrente. L'opulenza del palazzo di Cherestani, «colle colonne di diamanti, le porte di rubini, le travi d'oro»³¹, evoca precisamente i «pezzi

²⁸ GIOVANNI FALASCHI, *La favola di Rinaldo. Il codice fiabesco e la Gerusalemme liberata*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 14-15.

²⁹ C. GOZZI, *La donna serpente*, III.3-4.

³⁰ Il banchetto infero tirsiano si ritrova anche nella *Donna serpente*: appena Farruscad abbandona il deserto, la tavola imbandita si trasforma in un vero e proprio pranzo infernale composto da scorpioni, rospi e serpenti. A questo proposito, utile è la distinzione tra trasferimenti orizzontali e verticali (discese/ascese), sempre comunque di tipo ctonio, che compie Gian Paolo Caprettini. Egli sostiene che nella traslazione, cioè il movimento che avviene in senso orizzontale, si sottolinea il concetto di duello: l'altrove è nel mondo “storico” e il protagonista si confronta «con difficoltà che competono all'organizzazione del mondo in cui vive», mentre nelle discese-ascese si delinea un concetto di prova come superamento di un limite, e non dunque di una persona, e l'eroe, che qui si connota come eroe-cercatore, essenzialmente sfida se stesso, scontrandosi con forze che lo attraggono verso altre sfere. Cfr. GIAN PAOLO CAPRETTINI, *La fiaba e il mondo che non c'è. Brevi considerazioni sulla sfida, la prova e l'altrove come luogo del senso alternativo*, in *Immagini dell'Aldilà*, a cura di SONIA MAURA BARILLARI, Roma, Meltemi, 1998, pp. 181-186.

³¹ C. GOZZI, *La donna serpente*, I.2.4.

d'oro, smeraldi, rubini»³² raccolti nelle strade dai protagonisti del romanzo. L'Eldorado fiabesco³³ è «ignoto al mondo; ma di più doppi avanza / il regno tuo [di Farruscad]»³⁴, esattamente come il regno immaginato dallo scrittore francese è sconosciuto ai più («gli Spagnoli hanno avuto qualche lontano sentore del nostro paese, e l'hanno chiamato El Dorado»³⁵). E, ancora, uscire da questo luogo significa abbandonare lo stato di felicità assoluta per un destino spesso crudele: se la sorte di Cherestani prevede la trasformazione in serpente per due secoli, peggiore si è rivelata quella romanzesca degli abitanti di El Dorado, uccisi dagli Spagnoli³⁶.

La presenza dell'elemento tragico nella *Donna serpente* è evocato, come abbiamo visto all'inizio, fin dal sottotitolo, «fiaba tragicomica», e si incarna nel mondo “reale”, nella città di Teflis che è assediata, «le campagne, / gli alberghi, i tempi sacri saccheggiati [...] e scorre per tutto il ferro, e il foco»³⁷ e il cui popolo subisce ogni tipo di violenza. E un vero e proprio scenario degno dei gironi infernali danteschi è l'affresco dipinto da Canzade:

CANZADE Per l'assedio crudo
d'inedia, e fame mezzi i cittadini
languendo estinti son. Mancati i cibi,
i destrier furon cibo, indi ogni cane

³² VOLTAIRE, *Candido*, in IDEM, *Candido, Zadig, Micromega, L'ingenuo*, introduzione e traduzione di MARIA MONETI, Milano, Garzanti, 2000, p. 43.

³³ L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina*, cit., p. 98: «un tratto costante nel folclore, così come nella letteratura scritta, è dato da questa sontuosità di ornamenti: la bellezza della fata è inseparabile dalla ricchezza e dal lusso che la circondano. In questo felice paese dell'amore lo splendore dell'oro e delle sete si accompagna a quello della bella sconosciuta per condurre all'estasi il fortunato viaggiatore». L'Eldorado si costituisce come la variazione più raffinata del tema popolare del “paese di Cuccagna”. Sull'argomento si veda G. COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna, e altri studi di folklore*, cit., pp. 159-187.

³⁴ C. GOZZI, *La donna serpente*, I.11.4.

³⁵ VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 46. Probabilmente Voltaire si riferisce a Walter Raleigh. Nella carta geografica da lui realizzata, l'Eldorado era collocato nella valle della Guaina, tra il Rio delle Amazzoni e l'Orinoco, al centro della quale si trova il lago di Manoa e alle cui spalle sorge la città di Manoa il Dorado, il cui re, *el hombre dorado*, manifestava il proprio potere facendosi soffiare addosso della polvere d'oro (cfr. Franco Marengo, *Introduzione*, in WALTER RALEGH, *La ricerca dell'Eldorado. Con la relazione del secondo viaggio in Guiana di Laurence Keymis*, a cura di FRANCO e FLAVIA MARENCO, Milano, il Saggiatore, 1982, pp. 9-43). Ricco di suggestioni è il capitolo intitolato *In cerca della felicità* scritto da Beniscelli (in *Le fantasie della ragione. Idee di riforma e suggestione letterarie nel Settecento*, Genova, Marietti, 1990, pp. 13-44) in cui si sottolinea come, nella realtà dei fatti (e dei prodotti letterari) il dominio della ragione auspicato dall'illuminismo sia sempre stato intaccato dai sogni, trasformati – e relagati – in utopie, proprio come l'Eldorado, la terra di una possibile e totale felicità.

³⁶ VOLTAIRE, *Candido*, cit., p. 45: «Il regno in cui ora vi trovate è l'antica patria degli Incas; essi molto avventatamente l'abbandonarono per rendersi soggetta un'altra parte del mondo, e furon infine sterminati dagli Spagnoli».

³⁷ C. GOZZI, *La donna serpente*, I.8.11.

ogni animal domestico fu cibo.
Che più? M' inorridisco. Uomini morti
cibo furo a' viventi e padri a' figli,
e figli a' padri, ed alle mogli furo
delle *ingorde*, e per fame empie mascelle,
abbominevol pasto, *orrido* e fiero.
Pianti, ululati, e maladizioni.
Pe' desolati alberghi e per le vie
s'odon reiterar sopr' al tuo capo³⁸.

Gli aggettivi evidenziati si trovano spesso impiegati nella fiaba nel momento in cui si fa riferimento al serpente³⁹, chiaro simbolo infernale, o alla “strega” Cherestani, quasi a voler indicare che il male assoluto, incarnato in tale animale – su cui incide la proiezione negativa cristiana⁴⁰ - si trovi ora nella città.

Gozzi si muove con la disinvoltura di un moderno antropologo tra gli archetipi fiabeschi, riattivandoli, combinandoli insieme e trasportandoli sul palcoscenico settecentesco, riprendendo anche i testi della tradizione cavalleresca in cui erano ricaduti e sopravvissuti travestendosi, per dirla come Warburg (*Nachleben*); in questo senso, per tornare al punto da cui siamo partiti – e ben lontani dal giudizio di Goldoni - «qualche antico ritratto avrà un vestito, / ch'oggi vediamo ritornato alla moda»⁴¹.

2. *Le mansuete fonti de' miei scelti argomenti*

La tecnica a mosaico impiegata da Gozzi nella costruzione delle sue partiture teatrali spalanca la questione, tentacolare, delle fonti utilizzate che, come abbiamo asserito, attraversano i secoli (dalla mitologia alla letteratura

³⁸ Ivi, II.10. Il rimando è al dantesco *fiero pasto* del conte Ugolino (*Inferno*, 33,1). I corsivi sono nostri.

³⁹ «ZEMINA Che cambierà la sua bella presenza / in schifo, *abbominevole* serpente, / se lo sposo in diman la maledice?»; «PANTALONE l'*ingorda* maga, / lasciva, infame»; «CHERESTANÌ per viltà estrema tua sarò a me stessa / per il corso de' secoli e a' viventi / miserabile oggetto, *orrido* e schifo», «CHERESTANÌ Perfido, io sola / miseramente abbandonar ti deggio, / cambiar l'aspetto in *orrido* serpente» (C. GOZZI, *La donna serpente*, rispettivamente, I.1.13; I.7.7; II.5.21, II.12.17). I corsivi sono nostri.

⁴⁰ E certamente di ascendenza biblica – ma non solo – è il modo in cui la città è salvata: il fiume Cur, come il mar Rosso, travolge solo i nemici e agli amici è destinata la “manna” che si traduce nella comparsa magica di ogni tipo di viveri nella città.

⁴¹ CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge*, in *La pupilla*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., VI, 1943, pp. 518-519: «I tempi variano, e varia il gusto delle persone, e si raffinano le arti col tempo, e perciò vedesi alla giornata che le cose antiche non hanno quell'accoglienza che ebbero ai giorni loro».

coeva, passando – e sostandovi a lungo - attraverso il romanzo cavalleresco, genere praticato da giovane, come asserisce nelle *Memorie inutili*⁴²) e le nazioni (Italia e Francia in prevalenza, ma sicuramente anche la Spagna, soprattutto quella del *Siglo de Oro*); lo scrittore, dunque, si trova a dover scolpire un nuovo tipo di drammaturgia, la quale, non rifacendosi a un unico originale, contiene al suo interno sia immagini e situazioni nettamente riconducibili a fonti peraltro conclamate, sia suggestioni che, essendo più evanescenti, possono dipendere da diversi modelli.

Proviamo a farne una mappatura “diacronica” e, ricollegandoci a quanto esposto sopra, mettiamo subito in campo le “ricadute” dei modelli melusiniani e morganiiani sui cantari o poemi medievali che contengono al loro interno l’episodio più orrorifico della *Donna serpente*: il *Fier Baiser*, ossia il bacio a un essere mostruoso.

Tralasciando i racconti che presentano altre analogie con la nostra fiaba⁴³, il motivo in questione si rintraccia nel cantare della *Ponzela Gaia*, la cui trama è tramandata da un codice marciano della seconda metà del XV secolo⁴⁴. La vicenda si apre con Galvano e Troiano, due cavalieri della corte di Artù,

⁴² Cfr. C. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., t. I, p. 214.

⁴³ Sull’argomento si veda CARLO DONÀ, *La «Ponzela Gaia» e le forme medievali di AT 401*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova 1-2 aprile 2004, a cura di LUCIANO MORBIATO, Firenze, Olschki, 2006, pp. 1-21. In questo studio, peraltro, viene menzionato anche l’anonimo romanzo tedesco *Friedrich von Schwaben*, databile all’inizio del XIV secolo, nel quale il protagonista, il principe Friedrich appunto, mentre sta cacciando in un bosco insegue un cervo fino a un castello deserto in cui entra; durante la notte gli appare una fanciulla, Angelburg, che insieme ad altre due damigelle è stata condannata dalla matrigna a prendere le fattezze di un cervo durante la giornata. L’incantesimo potrà essere spezzato solo se Friedrich dormirà al suo fianco senza vederla e senza disonorarla per trenta giorni; l’eroe non resiste e la illumina con una candela, la fanciulla si trasforma in colomba e vola via insieme alle sue compagne, che però donano al principe degli anelli magici e lo informano sul luogo in cui potrà ritrovare la principessa. Egli, dopo aver superato molte peripezie, tra cui liberare una fata trasformata in cerva baciandola sulla bocca, riconquista la sua principessa (cfr. *ivi*, pp. 11-12). Un’altra storia simile narra *Seifrid von Ardemont*, scritto da Albrecht von Scharfenberg nel XIII secolo: l’eroe deve estrarre un rospo dalla gola di un orrendo serpente, fatta la qual cosa l’animale si trasforma in una fata (*ivi*, pp. 12-13). In altro campo, si ricordi però che i motivi del *Fier Baiser* e della donna serpente ricorrono anche nell’*Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino.

⁴⁴ *Ivi*, p. 16; in realtà la vicenda risale al Trecento perché un frammento della storia è riportato in un codice Magliabechiano del secolo XIV. Sul *Fier Baiser* in rapporto agli altri testi della tradizione si legga l’*Introduzione alla Ponzela Gaia. Galvano e la donna serpente*, a cura di BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Milano - Trento, Luni, 2000, pp. 18-22. Il volume è corredato di una preziosa appendice che riporta i testi dedicati alla figura della donna serpente, tra cui ci limitiamo a segnalare: l’*Innamoramento de messer Lancillotto e di madonna Genevra*, poema in ottave di Niccolò degli Agostini, continuatore dell’*Orlando innamorato*, il romanzo *Lanzelet* dello svizzero Ulrich von Zatzikhoven in cui Lancillotto spezza l’incantesimo di una donna-drago, il franco-veneto *Roman de Belris*, il romanzo spagnolo *Amadis de Gaula*, nel quale il cavaliere disincanta non una, bensì due donne-serpenti.

impegnati in una gara di caccia: il secondo cattura una cerva bianchissima, il primo invece si trova a lottare con «una serpa poderosa» parlante la quale, appena saputo il nome del cavaliere, si muta in una fanciulla, la figlia della fata Morgana che gli offre il suo amore a patto che nessuno sappia della sua esistenza; ma Galvano infrange la promessa, vantandosi con la regina di conoscere la donna più bella del mondo. Nonostante ciò, la ponzela Gaia lo salva dalla morte ma il suo gesto gli causa il castigo materno consistente nell'imprigionamento in una stanza sotterranea, in cui l'acqua le arriva al petto; Galvano, dopo molte avventure, riuscirà a liberarla e imprigionerà Morgana (il particolare dell'acqua non è ozioso perché ha spinto alcuni studiosi, per esempio Donà, a identificare questa figura di donna immersa nel mare come un'«anguana» o «vivana dalla bella voce», lontano eco di quanto scritto anche da Giacomino da Verona⁴⁵ e riconducibile, per certi versi, alla donna serpentiforme).

Echi della metamorfosi ofidica distribuiti nella letteratura, prima dell'approdo ai romanzi cavallereschi italiani, sono stati colti da Rajna:

fate e donzelle si celano spesso sotto spoglie di rettili presso tutti i popoli indo-europei. Mi limiterò a menzionare la figliuola d'Ippocrate, presso il Mandavilla (cap. IV) e nel Tirante (VII, 53-56), la Beatrice del Carduino (II, 54-55 61-64) colla sua ascendenza e parentela, la Pulzella Gaia del poemetto che si intitola da lei, la Febosilla dell'Innamorato (II, xxvi,7) [...] e vi appartiene anche la Sibilla di Norcia, che con tutta la sua corte, come narra il Guerrino (V, 11) è condannata al termine di ogni settimana a prendere forma schifose⁴⁶.

⁴⁵ C. DONÀ, *La «Ponzela Gaia»*, cit., p. 21. Sulla figura dell'anguana si rimanda al *Commento*, I.2.2. Più in generale, sulla figura dell'anguana e simili si legga LUCIA LAZZERINI, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, in «Studi mediolatini e volgari», 25-26, 1977-1979, pp. 93-155.

⁴⁶ P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., p. 586. Riportiamo il passo in questione del *Mandavilla*: «Alcuni dicono che nell'isola di Lango si trova ancora la figli ad Ippocrate, sotto la forma e l'aspetto d'un drago e che misura cento braccia in lunghezza [...]. Da bellissima fanciulla fu mutata e cambiata in quella forma di drago per opera d'una dea chiamata Diana. E si dice che essa continuerà ad avere quella forma di drago fin quando non arriverà un cavaliere così coraggioso, che oserà avvicinarsi a lei e baciarla sulla bocca. Allora tornerà ad essere della sua specie, e sarà di nuovo donna, ma dopo non vivrà a lungo» (JOHN MANDEVILLE, *Viaggi ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, a cura di ERMANNIO BARISONE, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 17-18). Sull'argomento si legga anche ROGER SHERMAN LOOMIS, *The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance, and Irish saga*, in «Studi medievali», XVII, 1951, pp. 104-113.

Allo studioso sfugge un'altra opera in cui compare il motivo del *Fier Baiser*: si tratta del *Bel inconnu* di Renaut de Beaujeu⁴⁷ (databile al 1200 circa) in cui esso costituisce l'apice delle prove che il cavaliere deve superare e grazie al quale verrà a conoscenza della sua identità. Nello scontro con il serpente il giovane decide di non ucciderlo perché l'animale, abbassando spesso la testa, gli si accosta in modo sottomesso, ma ugualmente spaventoso come quello gozziano:

A tant vit une aumaire ouvrir
Et un wivre fors issir
[...] Par mi jetoit le feu ardent,
Molt par estoit hidosse et grant.
[...] Les iols avoit gros et luissans
Come deus esclarbocles grans.
Contreval l'aumaire descent,
Et vint par mi le pavement.
Quatre toisses de lonc duroit;
De la keue trois neus avoit,
C'onques nus hom ne vit grinnor.
[...] Le guivre vers lui se lança
Et en la bouce le baissa.

Nel testo medievale si riscontrano altri interessanti parallelismi con la *Donna serpente*: sono menzionate sia la *Città devastata*, distrutta appunto da due giganti («Il ont tot cest país gasté; / Por ce avons jeü el pré / Qu'environs nos d'une jornee / N'a maison n'aient devoree; / Tot ont destruit, la gent ocise; / Tote ont la terre a lor devise»⁴⁸), sia l'*Isola d'oro*, luogo in cui abitava la fata, accostabile, almeno nella mitografia moderna, all'Eldorado.

Certamente è l'*Orlando innamorato* ad agire più capillarmente sulla stesura dell'episodio del bacio di Cherestani (il serpente, cioè la fata Febosilla trasformata, esce, come nella fiaba, da un sepolcro⁴⁹), osmosi facilmente rilevabile se si confrontano i due testi:

⁴⁷ RENAUT DE BEAUJEU, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di ANTONIO PIOLETTI, Parma, Pratiche, 1992, pp. 220-225: «Vide allora un armadio aprirsi / e sbucarne fuori un serpente / [...] sputava lingue di fuoco, ed era orribile ed enorme. / [...] Gli occhi erano grandi e luccicanti / come due grossi rubini. / Strisciò giù dall'armadio, / e raggiunse il pavimento. / Era lungo quattro tese; / la coda si avvolgeva in tre spire / e non se n'era mai vista una di più grande. / [...] Il serpente si lanciò verso di lui / e lo baciò sulla bocca».

⁴⁸ Ivi, pp. 82-83: «Hanno devastato questo paese; / proprio a causa di ciò ci siamo accampati nella radura / perché nello spazio di un giorno di cammino / non c'è casa che essi non abbiano distrutto; / hanno saccheggiato tutto, ucciso tutti; / tutto il paese è nelle loro mani».

⁴⁹ Sulla questione si legga ALDA ROSSEBASTIANO BART, *Alle fonti del Boiardo: il «fier baiser» nell'Orlando innamorato*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. XXV, ottobre 1982, pp. 19-23.

Poi ch'èbe Brandimarte questo letto,
La sepultura a forza diserava
Et ussine una serpe infin al peto,
La qual forte stridendo zuffelava;
Negli ochi accesa e d'horibil aspeto,
Aprendo 'l muso gran denti mostrava:
Il cavalier a tal cosa mirando,
Se trasse adetro, e pose man al brando⁵⁰.

FARRUSCAD (*corre al sepolcro, avvicina il viso per dare il bacio promesso*). *Esce dal sepolcro fino al petto un serpente con un'orrida testa; apre la bocca facendo vedere denti lunghissimi; avvicinasì al viso di Farruscad, il quale spaventato salterà indietro, e mettendo la mano sulla spada⁵¹.*

Sebbene questo calco sia senza dubbio la prova più palese dell'influenza esercitata sul conte dalla lettura del romanzo cavalleresco, non è l'unica; *La donna serpente* – insieme alle altre *Fiabe*⁵² – è costellata di immagini e situazioni che lo richiamano, per esempio la lotta di Farruscad con il gigante rievoca quella con Orillo (ma in maniera più sfumata anche quella di Guerrino⁵³ e Orlando del Forteguerri). La *reprobatio* di Togrul a Farruscad, colpevole di avere abbandonato il regno mentre era sotto assedio, può essere un'eco della narrazione a Sacripante dell'invasione nemica di Mandricardo:

Poi tuto 'l regno come una facella
Mena a roina e mete a foco ardente:
E tu combati per una dongiella,
Né ti muove pietà dela tua gente,
Che sol te aspeta e sol di te favella
E d'altro aiuto non spera niente!
La tua patria gentil per tuto fuma,
il fer la stracia e 'l foco la consuma!⁵⁴.

TOGRUL Il regno
dal re moro, Morgone, inesorabile,
è assalito, distrutto. Le campagne,

⁵⁰ M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., II, XXVI, 7.

⁵¹ C. GOZZI, *La donna serpente*, III.13.

⁵² Non sono però solo i poemi più celebri (*Gerusalemme liberata*, *Orlando furioso* e il già citato *Orlando innamorato*) ad ispirare l'autore, ma anche quelli meno noti, come, esempio eclatante, Dragoncino da Fano per quel che riguarda la *Marfisa bizzarra* di cui si è precedentemente discusso e, come abbiamo individuato, il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi per quel che concerne le *Fiabe*, la cui eco si rinviene soprattutto nell'*Augellino belverde*, quando Renzo, prima di mettersi alla ricerca dell'animale magico, confida alla sorella Barbarina che il pugnale sanguinerà se si troverà in pericolo.

⁵³ Cfr. ANDREA DA BARBERINO, *Il guerrin meschino*, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina, a cura di MAURO CURSIETTI, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 213-215 (*Come Guerrino combatté a piè con due giganti appiè del monte Sinai, e poi passò le montagne d'Arabia*).

⁵⁴ M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., II, III, 10.

gli alberghi, i tempi sacri saccheggianti
sono e scorre per tutto il ferro e 'l foco.
Stupri, pianti, rovine, e sangue sparso,
che de' sudditi vostri allaga il piano,
sono i trofei d'un principe accecato,
che in lunga inerzia, in scellerate trame
di una vil maga, in odio a' numi eterni,
vive sepolto, sozzo e al cielo a schifo⁵⁵.

La ricerca delle fonti è tendenzialmente aracnoide nel momento in cui si tenta di “catturare” tutti i testi da cui Gozzi può avere attinto anche semplici suggestioni: per esempio, nel caso appena citato potremmo spingerci ad individuare una sotterranea presenza di Ludovico Antonio Muratori, laddove Farruscad è presentato mancante di tutti quei tratti che contraddistinguono, invece, il «re-pastore»⁵⁶.

La predilezione gozziana per la tradizione cavalleresca può essere imputata, in parte, alla frequentazione di Giuseppe Baretti, amico di Carlo e di Gasparo, che dimostra di conoscere ed amare il genere in tutto il suo sviluppo cronologico, dai cantari del secondo Trecento ai poemi rinascimentali, fino a quelli eroicomici del Sei-Settecento. All'inizio letti per pura passione, successivamente questi testi vengono indagati soprattutto sotto l'aspetto linguistico e, proprio nel tentativo di rivalutare il genere, si inquadra la proposta fatta dal torinese a uno dei suoi fittizi corrispondenti⁵⁷ di impegnarsi a costruire «una buona raccolta de' nostri poeti epici, preceduta da varie dissertazioni e corredata di varie note»⁵⁸ con lo scopo di rintracciare le origini della «mitologia» che vi compare. La preferenza barettiana accordata al genere cavalleresco - per

⁵⁵ C. GOZZI, *La donna serpente*, I.8.

⁵⁶ Cfr. LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della pubblica felicità*, in *Opere*, a cura di GIORGIO FALCO e FIORENZO FORTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, vol. II, pp. 1510-1516 (*Che appunto il mestiere de' buoni principi ha da esser quello di procurar la pubblica felicità* in cui si legge: «Non solo a risparmiare secondo le forze sue quanti mai mali, dolori, angustie e perturbazioni possono accadere al popolo suo, ma eziando a procacciargli beni, comodi e vantaggi quanti egli mai può. Perciò i buoni principi sono stati appellati pastori e padri del popolo», p. 1511). Sulla specifica questione si veda ELENA SALA DI FELICE, *Fénelon mentore di Muratori*, in *La ragione e il cemento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di ELISABETTA GRAZIOSI, ANNA LUCE LENZI e MARIO SACCENTI, Padova, Antenore, 1992, pp. 3-30, in particolare pp. 6-22.

⁵⁷ GIUSEPPE BARETTI, *La scelta delle lettere familiari*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1912, pp. 197-198.

⁵⁸ *Ibidem*.

cui l'Italia primeggia sulle altre nazioni⁵⁹ - risiede soprattutto nella convinzione che esso permetta l'estrinsecazione di un tipologia di poesia, a detta dello scrittore, più "naturale" ossia ricca di immaginazione e di sentimento e in grado di mostrare la capacità espressiva della lingua italiana⁶⁰.

Nella scelta gozziana di concedere ampio spazio al gusto cavalleresco italiano si può scorgere una sottile critica contro l'imperante omologazione al gusto francese, che considerava quel genere solamente come un *monstre admirable*, ma privo di utilità e di dignità letteraria⁶¹ e non è casuale che proprio all'Eldorado volterriano rimandi il finale della *Donna serpente*. Significativo è il giudizio espresso da Beniscelli a questo proposito:

⁵⁹ IDEM, *La frusta letteraria*, cit., t. I, pp. 141-142: «se l'Italia nostra si può a ragion dar vanto d'essere epicamente superiore all'antica Roma, alla moderna Inghilterra e a tutto il resto del mondo, grazie al suo Dante, al suo Ariosto, al suo Tasso; l'Italia nostra si può con vie maggior ragione gloriare ancor d'aver prodotti degli altri poemi che non si possono registrare in altra classe che in quella degli epici, e che sono privatamente suoi [...]. E qual è quella nazione antica e moderna, signori miei, che abbia esempligrizia due poemi da porsi a paraggio con l'*Orlando innamorato* e col *Morgante*, nell'uno e nell'altro de' quali la natura è dipinta, son quasi per dire, con maggiore verità che non lo è in qualunque altro de' poemi epici della nostra e d'altre nazioni? [...] nessun poeta d'altra nazione o antica o moderna ha saputo scrivere cose così meravigliose, sia per singolare e vasta invenzione, o sia per varia e vera pittura di costumi e di cose. Né qui finiscono ancora l'epiche glorie della nostra contrada; e il *Quadriregio* del Frezzi, e la *Secchia rapita* del Tassoni e il *Malmantile racquistato* del Lippi, e il *Ricciardetto* del Forteguerra, e un gran numero di altri epici poemi o seri o burleschi [...] accrescono tutti per questo canto la nostra superiorità sulle altre nazioni». Sulla questione si veda EMILIO BIGI, *Il Baretti critico della narrativa cavalleresca*, in *La ragione e il cemento*, cit., pp. 95-108.

⁶⁰ A tale proposito, nella prima delle *Prefazioni* alla traduzione delle tragedie di Corneille (su essa si veda NORBERT JONARD, *La traduction du théâtre de Corneille*, in *Giuseppe Baretti (1719-1789). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, Bussac, 1963, pp. 46-84) il critico sostiene che se i tragediografi italiani utilizzassero tutte le potenzialità che il linguaggio natio offre, otterrebbero prodotti qualitativamente superiori a quelli delle altre nazioni, soprattutto a quelli francesi (GIUSEPPE BARETTI, *Prefazioni e polemiche*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1912, pp. 36-37: «un povero sventurato già prigioniero, che facesse una parlata come quella del conte Ugolino in Dante, o un imbasciatore cha favellasse come Alete a Goffredo in Tasso, o una sposa che si lamentasse del marito fuggitole come la meschinella Olimpia in Ariosto»). Proprio sulla scia baretiana è possibile collocare l'inedito scritto gozziano *Notizie, pareri, e riflessioni sopra il Morgante maggiore di Pulci, sullo stile del detto Poema, e sulla persona dell'Autore. Opuscolo di Carlo Gozzi da lui scritto, non colla presunzione di persuadere, ma unicamente per alcune sue distrazioni* (Fondo Gozzi, 17.5, cc. 1r-65r).

⁶¹ Restando in ambito illuminista, anche Claude-Adrien Helvétius denigra i romanzi cavallereschi, la cui lettura ritiene dannosa soprattutto per le donne: «il loro spirito [delle giovani donne], che l'educazione occupa di solito troppo poco, afferra con avidità finzioni che lusingano passioni naturali alla loro età. Nei romanzi trovano materiali per i loro castelli in aria. Esse li mettono in opera tanto più volentieri quanto il desiderio di piacere e le galanterie che si fanno loro continuamente le mantengono in questo godimento. Allora occorre soltanto un lieve dolore per far girare la testa a una giovinetta, per persuaderla che è Angelica, o qualche altra eroina che le sia piaciuta, e farle prendere per tanti Medoro tutti gli uomini che le si avvicinano» (C. - A. HELVÉTIUS, *Dello spirito*, cit., p. 142).

Considerato in questa prospettiva antisentimentale, lo spregiudicato impiego di una koiné “cavallersca” acquista allora un significato più forte. Nel momento in cui Gozzi non si ferma ad un uso per così dire “discendente” di quella materia - dovuto alla frequentazione di un Pulci e di un Berni abili manipolatori della linea canterina e dell’*Innamorato* - ma ne sfrutta la forza “ascendente”, e gli sembra riprendere la cifra di quel “dilettare meravigliosamente” che a suo tempo il Giraldis Cinzio aveva attribuito, proprio in dialogo-contrasto con la scaltrezza pulciana e bernesca e sulla scorta degli insegnamenti boiardesco-ariosteschi, all’arte del comporre romanzi, ascrivendola infine alla esemplare prova del *Furioso*⁶².

Veniamo ora alle fonti conclamate, e cioè alla novellistica orientale.

Nella *Più lunga lettera di risposta che sia stata scritta* Gozzi afferma:

E però, lo Cunto delli cunte trattenimento per le piccierile, La Posilipeata di Masilio Repone, Fiabe napoletane scritte per le balie, e per le vecchie morali custodi de’ fanciulletti, La Biblioteca de’ genj, Le novelle Arabe, Persiane, Cinesi, Il gabinetto delle fate, alcune pietre dell’informe e irregolarissimo teatro spagnolo [...] furono le mansuete fonti de’ miei scelti argomenti, e le basi sopra le quali presi a comporre i scenici generi miei, a’ quali certamente nessuno potrà negare l’originalità⁶³.

Proprio dalle novelle persiane, *Les mille et un jours*, il conte ha tratto la materia prima per la *Donna serpente*, che ricalca, a partire dall’onomastica della protagonista, l’*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* contenuta nella raccolta. Avremo modo di vedere più minuziosamente i numerosi dettagli comuni alle fiabe ma, in questa sede, ci preme sottolinearne le differenze sostanziali, riassumibili a due (oltre la diversa estensione temporale della *fabula* che, nella novella francese, copre più di dieci anni mentre nella fiaba gozziana viene condensata nel tempo teatrale classico di “un giro di sole”). La prima riguarda l’immediata rivelazione della natura soprannaturale della fata a Ruzvanschad, che, quindi, è consapevole fin da subito dell’identità della moglie, la quale, nella richiesta al marito di stare in silenzio davanti a qualsiasi gesto, anche insensato, da lei compiuto, lo prega proprio appellandosi alla diversità delle leggi che governano il suo mondo. Gozzi, dunque, impianta il tema della *curiositas* e del conseguente castigo di Farruscad, cioè l’esclusione dal mondo magico (si badi, punto di arrivo del racconto di stampo morganiano); in questo modo, inoltre, lo scrittore può caricare di pathos la disperazione del principe per avere perso Cherestani e può rendere più accettabile e “empatico” lo

⁶² ALBERTO BENISCELLI, *Carlo Gozzi tra romanzi “antichi” e “moderni”*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, cit. p. 19.

⁶³ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., pp. 24-25.

sdegno dell'uomo, che essendo all'oscuro della vera identità della moglie, non ha alcun appiglio per giustificarne le azioni.

La seconda differenza è macroscopica e riguarda il finale: dopo la confessione dell'apparente morte dei figli e del tradimento del ministro che recava viveri avvelenati, nell'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* la fata scompare e rivede lo sposo solamente dieci anni dopo quando, in punto di morte, la donna colpita dalla sua fedeltà, lo ricompensa con la guarigione e con una vita insieme; di tutt'altro genere è invece la conclusione della *Donna serpente* in cui attivamente Farruscad si impegna per redimersi dal suo errore e, prendendo le vesti del paladino, è pronto a sostenere sfide impossibili per riconquistare l'amata. Il terzo atto della fiaba veneziana è, quindi, totalmente creato *ex novo* e piega decisamente verso il romanzesco cavalleresco, consentendo anche di sfruttare tutte le potenzialità tecniche e scenografiche della macchina teatrale.

I tre atti della fiaba gozziana si strutturano quasi nettamente intorno ad altrettanti rispettivi motivi: il primo è dominato dall'elemento patetico-amoroso (dolore per la separazione degli sposi), il secondo è attraversato dalla magia con lo svelamento degli "arcani" (uccisione e ricomparsa dei figli, apparizione e sparizione di Cherestani nel mondo "terreno", cioè davanti a tutti i personaggi della vicenda e non solo al marito) e il terzo si in-forma di tante suggestioni provenienti dalle letture cavalleresche del conte.

L'ampia circolazione delle novelle orientali *Arabe, Persiane, Cinesi* e del *Gabinetto delle fate* nella Venezia del Settecento è mostrata dal riferimento esplicito – peraltro proprio all'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* – contenuto nel *Rutzvanschad il giovine, arcisopraticissima tragedia ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori da Catuffio Panchiano bubulco arcade* pubblicato nel 1724 da Zaccaria Vallaresso⁶⁴, che

⁶⁴ Scarse sono le notizie su quest'autore: Vallaresso (1686-1769) ricoprì varie cariche pubbliche e scrisse per la musica di Antonio Lotti la poesia *Gioas re di Giuda*, eseguita nel 1735 nel conservatorio degli Incurabili, un madrigale per il Bucentoro e un poema, il *Baiamonte Tiepolo* di ventisette canti in ottave (cfr. *Introduzione*, in *Parodie tragiche del Settecento*, a cura di GIOACHINO BROGNOLIGO, Carabba editore, Lanciano, 1922, p. III), nel quale, come Gozzi farà nella *Marfisa bizzarra*, critica la società contemporanea ambientando, però, la vicenda in un lontano passato. *Rutzvanschad il giovine*, composto in risposta, polemica, all'*Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini, più generalmente prende di mira il sistema allora vigente di comporre tragedie sul modello greco, basato di fatti orribili e molto lontani dalla vita dell'epoca. Sul *Rutzvanschad* si legga FRANCO FIDO, *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1998, pp. 47-59.

scrive quest'opera con palese intento di satireggiare la drammaturgia tragica coeva, imitatrice pedissequa di quella greca, e, in particolare l'*Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini⁶⁵:

ASTROLOGA DI PIAZZA [...] Né le calamità, ch'oggi vedransi,
per colpa son del Re, che saggio e pio
regge con dolce fren l'ignoto mondo;
ma Giove, irato allorché l'ava insigne
Kerestani, de' genii alta nipote,
s'unì contro il divieto ad uom terreno,
come ne fanno al mondo
le *Novelle Persiane* eterna fede,
l'ira non vuol depor, finché non veda
tutta perir quest'infelice stirpe⁶⁶.

MAMALUC Eh taci, caro tu. Non sai che i Genii
non vengon vecchi, e cangianti a suo modo?
Ma del destin convien soffran le leggi,
e le osservino più, che non osserva
il suo cerimonial chi vive in corte.
Dall'avo Rutzvanscad lunge dieci anni
la fe' stare il Destin, e fu obbedito.
E se cerchi di più, prendi per mano
le *Novelle persiane*, e sarai pago⁶⁷.

Gozzi oltre a condividere certamente l'intento polemico e mordace⁶⁸ con cui venne concepito *Rutzvanscad il giovine* - e chissà se la rappresentazione nel carnevale 1743 in cui il coro composto dagli orbi di piazza venne fatto interpretare proprio da veri ciechi non abbia in qualche modo agito sul conte

⁶⁵ Sulla questione si veda *Introduzione*, in *Parodie tragiche del Settecento*, cit., pp. I-X. Per esemplificare il tono della tragedia ne offriamo un brano: «ABOULCASSEM Oh, delle greche barbare tragedie, / noiose alla lettura e tetre al guardo, / misera imitazion, folle lavoro! / Per colui che primo, ai tempi nostri, / si pensò ravvivar questo, con vana / idea di diletta, studio d'orrori. / Non tengon quanto basta i spirti oppressi / d'un ciel maligno i contumaci influssi, / i dissidi domestici e le tante / gravi, private e pubbliche iatture, / che, se mai fia che con onesto e dotto / divertimento, per poch'ore almeno, / di respirar l'egro pensier ricerchi, / convien ch' ai finti casi anco s'attristi? / Di natura i ribrezzi alla grand'opra / fermano qui la base, e per mentita / fatalità de' spettatori il pianto / prezzo è allo studio e dell'autor la gloria. / Qui, chi stupra le figlie, e chi la madre / sposa con empie ed esecrande nozze; / chi uccide il genitor; chi, sacerdote, / s'accosta all'are a trucidar un figlio; chi all'inscio padre la sbranata prole / porge alla mensa in orrida vivanda. / Uno s'appende, un s'affoga; uno nell'onde / si precipita, ed un, svelte le luci / dalla fronte, sen vien, di sangue lordo, / quasi lieve puntura / fosse in forar sì delicata parte, / i propri casi a deplorar con frase. [...] / Oh tragedie! Oh tragedie! Il ciel vi tolga / a noi non sol, ma ancora / al bel genio d'Ausonia, e a dissiparvi / venga qualch'opra, come venne un tempo, / per dar il bando a' stolidi romanzi, / il tanto salutare *Don Chisciotte*» (ivi, pp. 61-62).

⁶⁶ Ivi, p. 30. Il corsivo è nostro.

⁶⁷ Ivi, p. 96. Il corsivo è nostro.

⁶⁸ La stessa vena satirica si ritrova anche nel *Baiamonte Tiepolo* di Vallarezzo, a cui Gozzi si ispira per la *Marfisa bizzarra*. Per uno studio approfondito e comprensivo dei materiali provenienti dal Fondo Gozzi si rinvia a MARTA VANORE, *Carlo Gozzi, La Marfisa bizzarra. Edizione critica e storia del testo*, tesi di dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale, XXII ciclo, Università Ca' Foscari Venezia, relatore Piermario Vescovo.

nell'idea originaria del *Re cervo*, testimoniata dai manoscritti del Fondo, in cui il prologo doveva essere recitato dal cantastorie Cigolotti in persona e non da un attore che l'avrebbe dovuto imitare⁶⁹ - negli scartafacci relativi alla *Donna serpente* mostra di apprezzare questo testo tanto da inserire un riferimento alla regina Culicutidonia, protagonista della *pièce*, espunto poi nella versione a stampa. Inoltre, non possiamo scartare l'ipotesi che l'originario nome scelto per il protagonista, Rutzvanscad, documentato dalle carte manoscritte, fosse un omaggio a Vallaresso e che quindi, esso, non fosse solo un'immediata assimilazione della novella orientale; se così fosse avremmo avuto un interessante gioco di specchi: la fiaba veneziana avrebbe rimandato al *Rutzvanscad il giovine*, che, a sua volta, avrebbe condotto lo spettatore all'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany*⁷⁰.

L'orientalismo di cui l'onomastica è impregnata concerne più propriamente il genere fiabesco e, nonostante i nomi delle città e dei personaggi siano desunti dalla tradizione letteraria e da quella di viaggio⁷¹, il loro impiego serve per designare immediatamente un mondo "altro". Generalmente dal *Cabinet des Fées* deriva l'onomastica della *Donna serpente*: Geonca, Badur, Farruscad, Farzana, Bededrino, Rezia e perfino il solo menzionato Checsaia popolano le pagine dell'imponente raccolta novellistica⁷²; tuttavia questi stessi nomi riconducono anche – e in questo senso la disamina degli appellativi non si rivela una ricerca oziosa o fine a se stessa ma, anzi, costituisce un'impronta dell'ingresso di una tradizione all'interno dell'orizzonte culturale gozziano – a un altro serbatoio, il Théâtre de la Foire, a cui il conte attinge (o per meglio dire,

⁶⁹ Si veda A. BENISCELLI, *Nel laboratorio delle Fiabe, tra vecchie e nuove carte*, cit., pp. 75-91.

⁷⁰ Anche nell'inedita commedia gozziana *Le gare teatrali*, compare un riferimento all'opera di Zaccaria Vallaresso: «GIRANDOLA [...] Orsù si componga, l'amore e i debiti m'aiuteranno, qua calamaio, qua carta, qui convien sciogliere questa commedia; questo finimento mi fa sudare i peli, fra tutte queste commedie che ho sul tavolino non posso trovare un fine che vada bene alla mia; sia maledetto, s'ella fosse una tragedia farei come nel Rudzuascad, ammazzerei tutti gli attori e buon viaggio [...]» (C. GOZZI, *Le gare teatrali*, in *Commedie in commedia*, cit., I.3)

⁷¹ Si ricordi quanto precedentemente formulato nel capitolo *Onomastica e fonti*.

⁷² Rispettivamente, i primi due nomi si ritrovano nella raccolta *Les Mille et Un Quart d'heure: contes Tartares* di Thomas Simon Gueullette (nell'*Histoire de Cheref-Eldin, fils du roi d'Ormus, & de Gul-Hindy, princesse de Tuluphan* e nell'*Histoire de Badour le Tranquille, roi de Caor*), i restanti nel prologo dei *Mille et un jours* (principe Farrukhruz e sorella Farrukhnaz) nell'*Histoire des deux frères génies*, in *Adis et Dahy, Histoire de Bedreddin Hassan* e altresì nell'*Histoire du roi Hormoz, surnommé le Roi sans chagrin*, nell'*Histoire du roi Hormoz, surnommé le Roi sans chagrin* e nell'*Histoire de deux hiboux*.

può avere attinto)⁷³ sia, appunto, i nomi, sia soluzioni sceniche. Farzana, Bededrino, Rezia, Checsaia, Zemina⁷⁴ sono alcuni personaggi che animano le *pièces* di Alain René Lesage e Jacques-Philippe D’Orneval e possiamo ipotizzare che proprio con *La donna serpente* (1762) l’autore si avvicini a questo repertorio in un primo momento solo superficialmente, poi, negli anni immediatamente successivi, più profondamente fino a prenderne delle “ossature” su cui imbastire le *Fiabe*: nei *Pitocchi fortunati* (1764) una delle vicende da cui la *fabula* è composta rimanda all’*Arlequin Hulla ou La femme répudiée*, nella quale sopravvive una complicata usanza per riprendere in sposa la moglie ripudiata, dalla quale lo stesso appellativo “hulla” viene riproposto tale e quale al pubblico italiano per designare un povero, un pitocco, come ha già ampiamente dimostrato Gérard Luciani⁷⁵.

Il caso di *Zeim re de’ geni* (1765), ultima produzione fiabesca del conte, mostra in maniera ancora più cogente una filiazione dalla *pièce foraine* di Lesage, *La statue merveilleuse*, in cui Zeyn, re del Cachemire, aiutato da Mobarec, il vecchio visir ritiratosi dalla corte, si mette alla ricerca della fanciulla casta su ordine di Feridon, il re dei geni. La trama, analoga, si rintraccia anche nell’*Histoire du Prince Zeyn Alasnan et du Roy des genies* nelle *Mille et Une Nuits*, tuttavia la *pièce* teatrale presenta qualche dettaglio interessante, che la avvicina maggiormente alla fiaba gozziana.

Quanto esposto fin qui non intende sminuire l’influenza esercitata dalla novellistica orientale sul drammaturgo veneziano, ma mettere a fuoco più chiaramente il ruolo intermediario assunto dalle *pièces* di Lesage e D’Orneval tra le *Fiabe* e la novellistica orientale e, così, ancora una volta, ci troveremmo coinvolti in un gioco di specchi: dalle opere gozziane al *Cabinet des Fées*

⁷³ Sull’argomento si legga GIOVANNI ZICCARDI, *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXIII, 1924, pp. 4-10. Ricordiamo anche quanto lo stesso Gozzi scriveva a proposito del teatro delle compagnie delle *Foires* e della Comédie-Italienne: «L’opera comica francese e la commedia italiana oggidì unite a Parigi formano uno spettacolo popolare insuperabile dal colto teatro comico francese, loro acerrimo nemico. In ogni tempo i comici francesi di Parigi tentarono di sopprimere cotesti due spettacoli popolari, ostacoli alla loro fortuna. Venne fatta loro alcune volte di far sospendere l’opera buffonesca francese, che si faceva alle Fiere di S. Germano e di S. Lorenzo, le quali spesso non erano che mordaci e godute parodie sulle opere serie, rappresentate dai comici francesi. Risorse sempre, e il teatro della serie di quelle farse musicali facete è a stampa in molti volumi, che si possono leggere» (C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 111-112).

⁷⁴ Rispettivamente in *Le jeune-vieillard*, in *Roger de Sicile ou le roi sans chagrin*, in *Mecque e La statue merveilleuse*, in *Arlequin roi de Serendib* e, infine, in *Zemine et Almanzor*.

⁷⁵ G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., t. II, pp. 509-510.

passando attraverso il Théâtre de la Foire, il cui utilizzo drammaturgico parziale e di breve estensione del repertorio novellistico spalanca gli occhi a Gozzi sulle potenzialità inesprese di quel centone. In questo senso la nostra tesi è corroborata anche da Gérard Luciani, che sosteneva la maggior influenza sulle *Fiabe* della raccolta *Mille et Un Jours* piuttosto di quella *Mille et Une Nuits* proprio perché la prima era già stata rispolverata da Lesage⁷⁶, arrivando perfino ad accostare al senso della produzione del conte le considerazioni dell'autore francese espresse nella prefazione alla sua opera, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*: «on y voyait [dans ses pièces] à la vérité régner ordinairement du merveilleux; mais ce merveilleux était toujours joint à des sentiments naturels et à des portraits satiriques qui contentaient les personnes qui veulent de la morale»⁷⁷.

La frequentazione del teatro francese è attestata in maniera patente da altre opere del conte: si pensi all'inedito ballo allegorico *La fata Urgella*, indebitato, fin dal titolo, con *La fée Urgele ou Ce qui plait aux dames, comédie-ballet*, in quattro atti di Favart e Voisenon, con arie di Egidio Duni⁷⁸.

Inoltre non si deve dimenticare la probabile suggestione esercitata sull'autore italiano dalla tipologia di scrittura delle *pièces foraines*, caratterizzata dalla presenza di più registri linguistici (didascalie, battute distese, arie musicali) che si ritrova, a tratti, nelle composizioni fiabesche⁷⁹; in questo modo il calderone delle fonti si riempie di una consistente materia francese dalla quale Gozzi riesce abilmente ad estrarre – e quindi, si ribadisce, non a copiare pedissequamente – il diamante grezzo da lavorare, vale a dire il contenuto favolistico di alcune *pièces* che viene, appunto, trattato dal drammaturgo in modo da poter formare lo scheletro di un'intera opera teatrale. E dirimente, in questo senso, è proprio la parola dell'autore:

Molti degli argomenti fiabeschi furono da' poeti francesi adoperati ne' loro teatri, ma solo nelle lor opere comiche in musica, e posti in un aspetto quasi sempre interamente ridicolo, e con un picciolo intreccio di brevissime composizioni. O non hanno immaginato, o crederono nel teatro impossibile di poter prendere gli animi della lor

⁷⁶ Cfr., *ivi*, pp. 507-508.

⁷⁷ *Ivi*, p. 508.

⁷⁸ Sulla singola *pièce* e, più in generale, sugli argomenti per balletti pantomimi del Gozzi di ispirazione francese si legga ANDREA FABIANO, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 171-186.

⁷⁹ Sulla questione si veda LAURA RICCÒ, *Goldoni, Chiari, Gozzi tra scritto e non scritto*, in «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 56-59.

nazione, trattando con viste serie, tragiche, e morali, coteste fole, e di non poter colorire a bastanza di apparente verità argomenti tanto ridicoli, e falsi. In Italia certamente ciò si può fare, e s'io ebbi l'ardire di immaginarlo dietro alla scorta di que' grand'uomini il Boiardo, l'Ariosto, il Tasso, e tanti altri, non avrei ardire di sostenerlo colle parole senza la prova convincente della dimostrazione in effetto⁸⁰.

A nostro parere esiste, poi, un altro filo che attraversa il teatro francese, quello d'opera italiano e *La donna serpente*, non preso in considerazione finora negli studi: si tratta del tema della metamorfosi della donna in serpente e, appunto, dei testi spettacolari che la contengono. È del 1719 la prima rappresentazione al Théâtre Italien di *Mélusine*, una *pièce* in prosa e in tre atti di Louis Fuzelier⁸¹. In quest'opera confluisce anche l'immaginario ariostesco laddove l'Isle Perdue - sulla quale Silvia, la donna amata dal marchese di Sainte Fleur, viene trasportata dalla magia di Mélusine, gelosa del legame con il cavaliere del quale si era invaghita - è la sede del «ce rare magasin, qui étoit autrefois dans la Lune, ainsi que vous avez pû lire, dans la véritable chronique de l'Arioste»⁸². La *pièce* termina con il ricongiungimento dei due innamorati e la trasformazione di Mélusine in serpente.

I manoscritti provenienti dal Fondo relativi alle *Fiabe* restituiscono l'immagine di un drammaturgo che pensa, fin dal primo abbozzo, per immagini - d'altronde è quello che scrive lo stesso autore nella già citata *Più lunga lettera* - perciò è altrettanto lecito ipotizzare che valga anche il percorso inverso e cioè provare a considerare fonte non solo i testi veri e propri ma, appunto, anche una scena o un'immagine scenica con il loro intrinseco quoziente informativo da cui Gozzi, uomo di teatro *tout court*, potrebbe essersi lasciato influenzare. Spulciando l'offerta del teatro musicale antecedente la messa in scena delle *Fiabe*, alla ricerca di un elemento rilevante per la *Donna serpente*, ci siamo imbattuti in una *pièce* anonima (anche il catalogo del Groppo la segnala senza darci il nome dell'autore) intitolata *La fata meravigliosa*, dramma giocoso per

⁸⁰ C. GOZZI, *Prefazione a Zeim re de' geni*, cit., p. 125.

⁸¹ Si veda SEBASTIEN ROCH NICOLAS CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, & des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie & la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, & celui des auteurs dramatiques*, Genève, Slatkine reprints, 1967 (riproduzione anastatica dell'edizione parigina, chez Lacombe, 1776), vol. II, p. 216. L'intera trama di *Mélusine* si legge in PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris: 1767-1770*, 3 voll., Genève, Slatkine reprints, 1967, vol. III, pp. 379-392.

⁸² Ivi, p. 380. Di chiara filiazione ariostesca è la battuta di Trivelin: «c'est dans ce canton-là qu'étoit le philtre qui renfermoit la raison de roland; c'est endroit-là n'est réservé que pour les illustres distingués par le mérite personnel: Héros, Poètes, Philosophes, Musiciens, Peintres, chacune de ces bouteilles renferme la raison de quelque homme célèbre» (ivi, p. 381).

musica da rappresentarsi nel teatro di San Cassiano nel carnevale 1745. Per quanto riguarda la parte musicale, abbiamo rintracciato due rivendicazioni di paternità⁸³: da una parte Ignaz Jacob Holzbauer, (1711-1783) un viennese, che dal 1744 al 1746 dimorò a Venezia, e dall'altra parte Giuseppe Scolari (1720-1771)⁸⁴, che pure lavorò in laguna prima di spostarsi in Spagna e poi in Portogallo.

Nella *fata meravigliosa*, oltre alla trasformazione di un uomo in cervo che richiama immediatamente alle memoria *Il re cervo*, è presente il tema del *Fier Baiser* ed è proprio la fata Carmenta ad esporre la legge di Demogorgon secondo cui ogni essere fatato è trasformato in basilisco per un intero giorno:

CARMENTA Del sovran
re de Geni temuto, e spaventoso
Demogorgon, è legge
che ogni Fata soggiaccia alla sciagura
di commutarsi per lo spazio intiero
d'una notte in un mostro orrido, e fiero.
In me che gli son cara
a poch'ore ristretta è la mia pena;
né liberar mi posso
da questa metamorfosi deforme,
se un cavalier gentile
vago d'aspetto (e tal sareste voi)
non fa del suo coraggio
prova.
RONFONE E qual prova è codesta?
CARMENTA Allor ch'io resti
dal mostruoso aspetto
coperta, e trasformata, un dolce baccio
imprimendomi in fronte, in quell'istante
ripiglio l'esser mio.
RONFONE Or via farlo prometto
[...]
CARMENTA S'accosta il fier momento...
ohimé che legge è questa!
Fuggo... non posso... ahi sento
l'ora per me funesta
quel punto a me fatal.
Odio, furor, e sdegno
mi occupa i sensi, e tremo
fuggo da me stessa, e temo
l'inevitabil mal.

⁸³ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, vol. III, p. 122. Su Holzbauer e Scolari si leggano le voci presenti nel *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET (rispettivamente, 1986, vol. III e 1998, vol. VII).

⁸⁴ Si tratta dello stesso Scolari che adattò in musica parecchi libretti di Goldoni, tra i quali *La cascina* (1756) e *La conversazione* (1758).

*Si trasforma la fata in un basilisco*⁸⁵.

E, sempre attraverso immagini, agisce anche il teatro non istituzionale d'oltralpe: esempio, nella didascalia iniziale di *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, si prescrive che i danzatori, posti sui piedistalli, restino fermi fino al momento *clou*, esattamente come l'attore che è mascherato da statua nel *Re cervo* deve rimanere immobile, sembrando un vero stucco, fino al momento opportuno.

Esiste anche un'altra imponente raccolta teatrale francese, più volte pubblicata nel corso del Settecento di cui abbiamo già discusso, *Le théâtre italien* di Evaristo Gherardi; senza contare la presenza diffusa dei "topoi classici" delle scene di magia disseminata sia nei testi di Gherardi sia in quelli di Lesage-D'Orneval: mense allestite con incantesimi (ma ricordiamo anche quella di Armida⁸⁶), sparizioni ed epifanie che richiamano immediatamente analoghe immagini delle *Fiabe*, soprattutto della *Donna serpente*.

Inoltre, sempre all'area novellistica francese rinvia almeno altri testi dai quali Gozzi può essere stato suggestionato, *La tirannia della fate distrutta* in cui compaiono i seguenti "ingredienti": una fata serpente, una principessa sotto le spoglie di una cerva bianca e tre prove (tra le quali un combattimento con un dragone prima e un leone poi); e, ancora, *Le Prince Lutin* e *Le serpent in vert* di Madame d'Aulnoy nei quali, rispettivamente, un giovane salva una biscia che si scopre poi essere una fata e un principe trasformato in serpente, per liberarsi

⁸⁵ *La fata meravigliosa*, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di San Cassiano nel carnevale 1745, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1746, pp. 53-54, (III, 3). Le possibilità che Gozzi abbia letto o visto a teatro quest'opera aumentano se si confronta la scena immediatamente successiva al bacio con quella analoga contenuta nel *Serpente*: «Ronfona da un bacio in fronte al mostro, e nello stesso punto sparisce l'antro, ed il mostro medesimo restando, lui immobile, e la Scena mutata in montuosa, con porto di mare, e con un mobilissimo naviglio sull'ancore» (ivi, p. 55, III.3); «Resterà in arbitrio del sepolcro e del monte il formare qualche scena a piacere» (Fondo Gozzi, 4.2/1, *Il Serpente*, c. 33r). È probabile che Gozzi, non avendo ancora elaborato e sperimentato una risoluzione scenica precisa, si sia ricordato di quella adottata nella *Fata meravigliosa*, in cui appunto si assiste a un cambio di scena a partire da una montuosa. Certamente, non si deve dimenticare che i carri volanti erano elementi tipici della *féerie* e «consentono il rapimento del principe o della principessa, ma sono usati, soprattutto nel finale, per far apparire la fata protettrice e permettere la riparazione del danno e la reintegrazione degli eroi nei loro diritti» (*Il salotto delle fate. Racconti fantastici francesi del XVII e del XVIII secolo*, a cura di BASILIO LUONI, introduzione di RAYMONDE ROBERT, Milano, Rizzoli, 1995, p. 55).

⁸⁶ Nella *Gerusalemme liberata* Guglielmo narra a Goffredo le modalità con cui Armida imbandì un lauto pasto per Tancredi: «Apprestar su l'erbetta ov'è più densa / l'ombra, e vicino al suon de l'acque chiare, / fece di sculti vasi altera mensa / e ricca di vivande elette e care. / Era qui ciò ch'ogni stagion dispensa, / ciò che dona la terra o manda il mare, / ciò che l'arte condisce; e cento belle / servivano al convito accorte ancelle» (T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., X, 64).

dalla condanna, deve fare innamorare di sé una principessa, e *Plus belle que fée* di Mademoiselle de la Force, in cui una fata è condannata a cambiare forma e diventare in una cerva.

Abbiamo tentato, certamente non con l'intento esaustivo visto l'oggetto poliedrico in questione, di illuminare qualcuno dei numerosissimi fili che compongono l'arazzo gozziano della *Donna serpente*. Non sarà sfuggito come l'autore intrecci filamenti provenienti sia da celebri modelli, sia, soprattutto, da testi "secondari" e meno elogiati, ricalcando, forse in maniera inconsapevole, proprio la figura di Ariosto, delineata chiaramente da Remo Ceserani, in rapporto alle fonti:

Un elemento costante, nel rapporto fra Ariosto e le sue fonti, è il modo singolare in cui egli è andato a pescare le storie da raccontare, o riraccontare, dentro le mitologie e i patrimoni narrativi più arcaici, o esotici, o marginali (sino a toccare, sorprendentemente, come è noto, la mitologia germanica). Nei grandi depositi della letteratura passata Ariosto va a cercare (con questo affiancandosi in modo originale ad atteggiamenti umanistici ed eruditi a lui familiari, da Poliziano a Lilio Gregorio Giraldi) le storie curiose, gli episodi rari, le versioni non canoniche dei grandi miti. Un altro elemento costante, nel rapporto fra Ariosto e le sue fonti, è il procedimento di fusione. Ariosto non racconta mai una storia sola, ma mette insieme tante storie. È una legge quasi costante della struttura compositiva del poema. Il gusto è quello di sovrapporre l'una all'altra le varie storie e di fondere in un unico personaggio tanti personaggi diversi⁸⁷.

Lo studioso ha scorto nel personaggio di Orlando almeno due altri eroi, Tristano ed Ercole, e con lo stesso procedimento potremmo individuare dietro Cherestani l'ombra delle fate Melusina e Morgana e quella mitologica di Medea, non solo in rapporto all'uccisione dei figli, anche se nella fiaba è fittizia, ma per il fatto che l'eroina è percepita come strega da tutto il cosmo esterno (ad eccezione dello sposo) e perché anch'ella, per amore, ha in qualche modo tradito il suo mondo di provenienza, esattamente come la sposa di Giasone che, addirittura, uccide il fratello e abbandona il proprio regno. E, a questo mito, ci riportano anche le carte manoscritte del Fondo: infatti, non tre bensì quattro erano le prove affrontate da Farruscad e quella poi depennata, ricorda da vicino una delle imprese di Giasone, appunto (non menzionata, però, nella *Medea* euripidea e neppure in quella senecana ma che appartiene alla tradizione

⁸⁷ REMO CESERANI, *Due modelli culturali e narrativi nell'«Orlando furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI, 1984, pp. 482-483.

mitologica e che trova spazio nel testo di Carli⁸⁸). All'eroe greco, che deve mettere il giogo a due tori selvaggi che sputano fuoco e uccidere il drago custode del vello d'oro per poi seminarne i denti, Medea confida che da essi sarebbero nati numerosi guerrieri e che l'unico modo per sconfiggerli sarebbe stato quello di gettare un sasso fatato che avrebbe generato lo scompiglio tra di loro fino a portarli a uccidersi reciprocamente. Tale risoluzione magica è impiegata anche nel *Serpente*: Geonca ordina a Farruscad di lanciare un sasso in mezzo ai soldati, che si moltiplicavano non appena uno di loro veniva ucciso

Potremo, dunque, definire l'operazione gozziana sottesa alla composizione della *Donna serpente*, e, più in generale delle *Fiabe*, come eclettica⁸⁹, puntando però la nostra lente di ingrandimento sulla conseguenza dell'impiego di tasselli noti, esattamente come avviene per l'arte:

Sembra altresì che quanto descritto si verifichi [eclettismo] in situazioni, nelle quali si rivela una discontinuità, una dissociazione, sia pure relativa, fra mezzo e messaggio, perché, mentre il mezzo ci si presenta in qualche modo familiare, riconoscibile o classificabile, non altrettanto evidente è il senso del messaggio⁹⁰.

E se, à rebours, dovessimo cercare il cartone sotteso all'affresco che abbiamo cercato di individuare, forse potremmo imbatterci nella sfida gozziana di spettacolarizzare ciò che fino ad allora non era mai stato portato sulle scene: le fiabe e i poemi comici-cavallereschi, combinati con il teatro spagnolo, con quello non istituzionale francese e con la forma più originale di quello italiano, la commedia all'improvviso.

⁸⁸ Nel testo euripideo Medea non compie alcun riferimento a questo episodio, mentre in quello senecano la protagonista accenna all'aiuto prestato a Giasone contro i soldati cresciuti dai denti del drago; ma l'espedito del sasso non è citato, mentre è ripreso nel testo settecentesco di Carli: «indi [Medea] gli [a Giasone] soggiunse, che appena nati gli uomini armati dovesse gittar loro nel mezzo un sasso; il quale da loro preso per cibo si sarebbero uccisi a vicenda» (GIAN RINALDO CARLI, *Della spedizione degli Argonauti in Colco*, Venezia, presso Giambattista Recurti, 1745, p. 103).

⁸⁹ Adottando la definizione di Franco Bernabei secondo la quale «assumiamo anzitutto che si possa parlare di eclettismo quando in un'opera sia avvertibile la presenza di più stili; o quando quest'opera, pur caratterizzata da uno stile solo, si affianchi ad altre dello stesso autore composte in stili diversi; o quando infine la composizione paia pesantemente condizionata da citazioni stilistiche del passato» (FRANCO BERNABEI, *L'idea di eclettismo in pittura*, in *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, a cura di LORETTA MOZZONI e STEFANO SANTINI, Napoli, Liguori, 2007, p. 33).

⁹⁰ *Ibidem*.

3. Ridurre un puerile falso argomento all'illusione di una verità

Nella magra panoramica positiva espressa dalla critica italiana sulla produzione gozziana, fiabesca e non, spicca, senza dubbio, il parere di Baretto che, almeno in un primo tempo, si dimostra entusiasta delle *Fiabe* nelle quali ravvisa una tale libertà di scrittura - dovuta, in realtà, alla materia fantastica che propriamente le in-forma - paragonabile, a detta del torinese, alla scintilla feconda e creatrice dell'immaginazione shakespeariana:

[...] e sono certo che [Mr. Garrick] avrebbe ammirata l'originalità del genio di Gozzi: il più meraviglioso, nella mia opinione, dopo lo Shakespeare che ogni tempo o nazione abbiano prodotto. La qualità della mente del Gozzi lo porta a foggare numerosi caratteri ed esseri che non si trovano in natura, come quello di Calibano nella Tempesta, e tuttavia, come quello di Calibano, naturalissimi e verissimi. A questo straordinario potere d'invenzione, così raro tra i poeti moderni, Gozzi accompagna grande purezza e forza di linguaggio, armonia di versificazione, complessità d'intreccio, plausibilità di scioglimento, varietà di decorazione, e molte altre eccellenze che esige il dramma moderno⁹¹.

Il suggestivo accostamento del conte a Shakespeare, seppure eccessivo, ci pare però funzionale per un altro discorso che intendiamo affrontare, articolato in almeno due punti salienti. Il primo riguarda proprio quell'affrancamento dalle regole aristoteliche – elogiato anche da Goldoni⁹² - a cui soggiaceva, o comunque con cui necessariamente si trovava a interloquire, la costruzione di una partitura teatrale, che però, nel caso delle *Fiabe* gozziane, rinvia appunto a una tipologia testuale particolare, quella fiabesca con le sue leggi intrinseche, o, per dirla come Tzvetan Todorov, alla naturale coesistenza di reale e irreale che distingue il fiabesco dal fantastico. Per Todorov il fantastico diventa tangibile esattamente nel momento dello sconcerto, dell'esitazione sia dei personaggi di un libro che dei lettori di fronte a un avvenimento. L'ambiguità di un evento, il

⁹¹ GIUSEPPE BARETTI, *Dei modi e costumi d'Italia [An Account of the Manners and Customs of Italy]*, prefazione di MICHELE MARI, traduzione e commento di MATTEO UBEZIO, Torino, Nino Aragno Editore, 2003, pp. 141-142.

⁹² Nella dedica ai *Malcontenti*, Goldoni scrive: « nelle opere sue [di Shakespeare] trovasi tale artificio nella condotta, tal verità nei caratteri, e tale robustezza nei sentimenti, che può servire di scuola a chiunque vuole intraprendere una sì faticosa carriera. Egli non ha osservato nelle opere sue quella scrupolosa unità di tempo e di luogo che mette in angustia la fantasia de' poeti, seguendo in questo la libertà dei Spagnuoli [...]. È ridicola la ragione di quelli che sostengono necessaria l'unità del tempo e del luogo [...]» (*I malcontenti*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., 1941, vol. V, p. 1019).

chiedersi se sia sogno o realtà, illusione o verità, produce il fantastico⁹³. Nella favola invece il soprannaturale non provoca nessuna reazione particolare né del personaggio né del lettore; il meraviglioso della fiaba non è quindi caratterizzato da un determinato atteggiamento di fronte alle vicende narrate, ma dalla natura delle vicende stesse, le quali ubbidiscono a leggi ben diverse da quelle del mondo normale, per cui il dubbio se siano “reali” o “vere” non si pone affatto. Una volta entrato nel mondo delle fiabe il lettore/spettatore, allo stesso modo dei personaggi, le considera normali e naturali, tutt’altro che inquietanti⁹⁴. Ne deriva che è assolutamente irrilevante chiedersi se le vicende siano verosimili o meno, la scelta del genere fiabesco rende obsoleta la domanda, poiché «in questa forma l’elemento prodigioso non è prodigioso, ma ovvio»⁹⁵.

Il secondo aspetto, corollario del primo, è il rapporto che il pubblico instaura con quello che vede/legge e, implicitamente e a monte, il dialogo che l’autore intrattiene con gli spettatori, una relazione, questa, in cui entrano in gioco anche interessi economici nel momento in cui, ben consapevolmente, Gozzi si rende conto che sono i fruitori dell’opera a determinarne il successo, a

⁹³ Nella *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970, pp. 37-38) Todorov cita tre condizioni necessarie al fantastico: «D’abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l’hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l’œuvre; [...]. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l’égard du texte: il refusera aussi bien l’interprétation allégorique que l’interprétation “poétique”». Questa definizione è stata ripetutamente criticata perché sembra ridurre il fantastico al momento dell’esitazione e lo fa dipendere da una reazione fisica; cfr. per esempio Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990. Rosalba Campra propone una definizione legata al limite: «Appare quindi come preliminare al fantastico, in questo senso, la nozione di frontiera, di limite non valicabile per l’essere umano. Una volta stabilita l’esistenza di due statuti di realtà, l’attuazione del fantastico consiste nella trasgressione di questo limite, per cui il fantastico si configura come azione» («*Il fantastico: una isotopia della trasgressione*», in «Strumenti critici» 45, 2, 1981, p. 204). La trasgressione del limite sottolinea la differenza rispetto alla fiaba, in cui non esistono due settori separati, ma un’omogeneità di elementi reali e irreali. È interessante rammentare che Maupassant, con il termine “fantastique” includeva vari generi letterari, tutti praticati da Gozzi: il poema epico-cavalleresco, la fiaba, i racconti del *Cabinet des fées*, oltre quelli più recenti di Hoffmann e Poe (cfr. REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 56).

⁹⁴ In analogia al «pacte autobiographique» di Lejeune, Jacques Finné parla del patto fra il lettore e l’autore della fiaba che consiste nello smettere d’interrogarsi sulla verosimiglianza della trama e nell’accettare il mondo fiabesco con le sue leggi: «Somme toute, la grande opposition entre conte de fées et conte fantastique vient du fait que, dans le premier, lecteur et auteur s’unissent par un pacte, alors que, dans le second, l’auteur doit imposer son fantastique au lecteur.» (*La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l’Université de Bruxelles 1980, p. 21).

⁹⁵ ANDRÉ JOLLES, *Forme semplici. Legenda sacra e profana, Mito, Enigma, Sentenza, Caso, Memorabile, Fiaba, Scherzo*, premessa di GIORGIO DOLFINI, Milano, Mursia, 1980, p. 224.

prescindere dal suo valore congenito (e proprio nella *Prefazione* alla *Donna serpente* si legge «in una battaglia di poeti teatrali, la diversione del pubblico decide delle perdite, e delle vittorie»⁹⁶).

Seguendo l'indicazione barettiana ma percorrendo un'altra via, possiamo accostare Gozzi a Shakespeare nel momento in cui entrambi, più o meno esplicitamente, stringono un "patto" con il proprio pubblico che permetterà la messa in scena di una dichiarata *fictio* assolutamente credibile (molto interessante ci pare la riflessione di Giustina Renier Michiel proprio sul "patto" shakesperiano⁹⁷).

Il poeta inglese dissemina nei suoi testi la richiesta di usare l'immaginazione: in *A Midsummer Night's Dream*, Teseo, commentando la rappresentazione della tragedia di Piramo e Tisbe, rimarca che «the best in this kind are but shadows, and the worst are no worse if imagination amend them»⁹⁸, in *Henry V* il coro, fin dall'inizio, chiede agli spettatori di «piece out our imperfections with your thoughts»⁹⁹, di «work, work your thoughts, and therein see a siege»¹⁰⁰, e nel corso del *play* arriverà ad affermare che le rappresentazioni teatrali senza l'esercizio dell'immaginazione sono solamente inganni, «mockeries»¹⁰¹ e che solo con l'immaginazione esse acquistano una propria verità fino a scusarsi con il pubblico per non rappresentare tutti gli avvenimenti occorsi ai personaggi: «I humbly pray, them to admit th'excuse / of time, of numbers, and due course of things / which cannot in their huge and proper life / be here presented». Sulla stessa linea si muove Ben Jonson che, soprattutto nel *St. Barholomew's Fair* arriva a disintegrare disintegrare l'illusione scenica; nel prologo, infatti, compare una figura professionale, the Stage-Keeper, che si scusa

⁹⁶ C. GOZZI, *Prefazione* alla *Donna serpente*, 3..

⁹⁷ *Prefazione*, in *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una dama veneta*, Venezia, Eredi Costantini, 1798, pp. 21-22: «noi veniamo rattristati, non perché veramente crediamo essere quelle disgrazie reali; se lo credessimo di fatto, noi fuggiremmo la vista di tradimenti, d'uccisioni, e d'orrori: ma la certezza dell'illusione ci trattiene, il timor di poter divenire noi stessi così travagliati ci attrae, e commuove. Ogni imitazione produce in noi un sentimento di pene, o di piacere, poiché l'oggetto imitato lo richiama alla nostra idea, e ci fa ritornar su noi medesimi». Su questa traduzione si legga CARMELO ALBERTI "natura sì, ma bella dee mostrarsi". *Sentimenti, artifici e interpretazioni*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di ALBERTO BENISCELLI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-180.

⁹⁸ WILLIAM SHAKESPEARE, *Midsummer Night's Dream* in *The complete works of Shakespeare*, edited by GEORGE LYMAN KITTREDGE, Boston – New York – Chicago, Ginn and Company, 1936, (V.1).

⁹⁹ IDEM, *The life of King Henry the Fifth* in *ivi*, p. 625.

¹⁰⁰ *Ivi*, III.2.

¹⁰¹ CHORUS Yet sit and see, / minding true things by what their mock'ries be (*ivi*, IV.1).

per il ritardo e avvisa lo spettatore che quello che sta per vedere non è la realtà, denunciando fin dall'inizio la finzione della rappresentazione¹⁰².

Gozzi inaugura la sua intera produzione fiabesca proprio con la proclamazione di quest'accordo quando, ancora prima che venga rappresentata la sua favola d'esordio, *L'amore delle tre melarance*, «un ragazzo nunzio all'uditorio», assolvendo le veci del Prologo, esclama:

Fate conto, mie vite, mie colonne,
d'essere al foco colle vostre nonne.

Questo è il "patto" gozziano, che se da un lato ricorda quello di matrice shakespeariana, dall'altro se ne discosta laddove l'autore inglese chiede agli spettatori di impiegare l'immaginazione per colmare delle lacune razionali – vale a dire per giustificare proposte di azioni che, altrimenti, sarebbero inverosimili¹⁰³

¹⁰² BEN JONSON, *St. Barholomew's Fair*, in *Five Plays by Ben Jonson*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1953, p. 454: «STAGE-KEEPER Gentlemen, have a little patience, they are e' en upon coming, instantly [...] But for the whole play, will you ha' the truth on't? (I am looking, lest the poet hear me, or his man, Master Brome, behind the arras). It is like to be a very conceited scurvy one, in plain English». Molto rilevante è anche la difesa di Shakespeare operata da Samuel Johnson nella sua *Preface to Shakespeare* (1765) contro le critiche per le frequenti violazioni delle unità, che ricorda da vicino le parole dei critici italiani usate, al contrario, per affermare la loro necessità: «The necessity of observing the unities of time and place arises from the supposed necessity of making the drama credible. The critics hold it impossible, that an action of months or years can be possibly believed to pass in three hours; or that the spectator can suppose himself to sit in the theatre, while the ambassadors go and return between distant kings [...] The mind revolts from evident falsehood, and fiction loses its force when it departs from the resemblance of reality. As for the contraction of place, critics argue that the spectator cannot suppose he has moved from Alexandria to Rome, but knows with certainty that what was Thebes can never be Persepolis. It is time, therefore, to tell such a critic, by the authority of Shakespeare, that he must assume as an unquestionable principle that it is false, *that any representation is mistaken for reality; that any dramatic fable in its materiality was ever credible, or, for a single moment, was ever credited.*[...] The objection arising from the impossibility of passing the first hour at Alexandria, and the next at Rome, supposes, that when the play opens, the spectator really imagines himself at Alexandria, and believes that his walk to the theatre has been a voyage to Egypt, and that he lives in the days of Antony and Cleopatra» (SAMUEL JOHNSON, *Dr Johnson on Shakespeare*, edited by WILLIAM KURTZ WIMASATT, Harmondsworth, Penguin Shakespeare Library, 1969, pp. 13-15).

¹⁰³ Certamente non si deve dimenticare che il pubblico elisabettiano era più abituato di quello italiano a rappresentazioni che non erano perfettamente verosimili, anche per la struttura architettonica del Globe stesso che, con la sua forma rendeva possibile uno speciale tipo di realismo per cui il pubblico si trovava ad essere dentro la scena e non solo a guardarla da una prospettiva frontale e distante: «the audience was in the play, not in front of it; the action of the play was not in Rome or Alexandria; it was here and now; it was Elizabethan, and immediate» (ROBERT SPEAIGHT, *William Poel and the Elizabethan Revival*, Melbourne [etc.], W. Heinemann, 1954, p. 78). GEORGE BAGSHAW HARRISON, *Shakespearean tragedy in Shakespeare's tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1951, p. 23: «The Elizabethan playhouse thus lacked that rather rigid sense of decorum and consistency which has been usual in classical and modern plays. Not only did the action move quickly from episode to episode, but the sense of time and place was equally fluid». Sull'argomento si vedano anche J. L. STYAN, *The English Stage. A history of drama and performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 e

– mentre il veneziano, domandando fin da subito al pubblico di fingersi *al foco colle nonne*, può permettersi ogni cosa (salti temporali, spaziali, ecc.) facendo rientrare tutto nelle “leggi” - o meglio nella logica – della fiaba e creando, per dirla come Tasso, un «picciolo mondo»¹⁰⁴. Gozzi è in grado, dunque, di “spiegare” ogni tassello della vicenda: così nell’*Amore delle tre melarance* Tartaglia e Truffaldino si muovono veloci perché sono spinti dal mantice di un diavolo¹⁰⁵, o, ancora, nella *Donna serpente* Togrul e Brighella compiono un viaggio della durata di due mesi sottoterra senza dover mangiare poiché è stato donato loro un cerotto magico in grado di sfamarli (spostandoci fuori dalla produzione fiabesca possiamo citare la *Prefazione alla Figlia dell’aria* in cui è lo stesso autore che si preoccupa di offrire una giustificazione alla presenza di elementi fantastici additando come “responsabile” «Venere Dea, che [...] dovrebbe giustificare tutte le meraviglie, e tutti gl’impossibili all’occhio, e alla ragione umana (sempre bramosa d’impossibilità)»¹⁰⁶).

Lo scrittore veneziano, portando “fisicamente” sul palcoscenico ciò che, in precedenza, veniva solamente recepito attraverso il racconto orale – una

FRANCES AMELIA YATES, *The English Public Theatre as an Adaptation of the Ancient Theatre in Theatre of the World*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1969; in quest’ultimo saggio viene espressa la teoria secondo cui il modello del teatro shakespeariano incarnava gli aspetti più importanti del teatro classico descritto da Vitruvio, per la sua attenzione all’acustica, alla musica e alla caratterizzazione cosmica dello zodiaco. Il paradosso, continua la Yates, consisteva proprio nel fatto che questa sua vicinanza al modello venne preservata dalla pratica teatrale non classica del cambiamento di scena continuo e flessibile che consentì ad esso di non essere soffocato dalla scena prospettica (cfr. pp. 112-115).

¹⁰⁴ «Così parimenti giudico che da eccellente poeta un poema formar si possa, nel quale, quasi in picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d’esserciti, qui battaglie d’esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si trovino concilli celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d’amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contenga» (T. TASSO, *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 36).

¹⁰⁵ La particolare funzione del mantice è sottolineata proprio da Gozzi, in opposizione alle “impossibili” distanze percorse da alcuni personaggi nelle commedie di Chiari; si legge, infatti: «Ho infinito obbligo al signor Chiari dell’effetto efficacissimo, che faceva questa diabolica parodia. Nelle sue rappresentazioni, tratte dall’*Eneide*, egli faceva fare a’ suoi troiani nel giro d’una scenica azione de’ viaggi grandissimi, senza il mio diavolo con mantice. Questo scrittore, che pedantesco insultava tutti gli altri nelle irregolarità, donava a se stesso de’ privilegi particolari. Io vidi nel suo *Ezelino, tiranno di Padova*, in una scena soggiogato Ezelino, e spedito un capitano all’impresa di Trevigi, soggetta all’armi del tiranno. Nell’atto medesimo della stessa rappresentazione, nella scena susseguente, ritornava il capitano trionfante. Aveva fatte più di trenta miglia, aveva preso Trevigi, fatti morire gli oppressori; e in una fiorita narrazione, che faceva, giustificava l’azione impossibile colla gagliardia d’un suo bravissimo cavallo. Tartaglia e Truffaldino dovevano fare duemila miglia per giugnere al castello di Creonta. Il mio diavolo col mantice giustifica il viaggio meglio del cavallo del signor abate Chiari» (C. GOZZI, *L’amore delle tre melarance*, cit., atto II).

¹⁰⁶ C. GOZZI, *Prefazione alla Figlia dell’aria*, cit., p. XI.

dimensione, questa dell'oralità, che fisiologicamente era accompagnata da quella di vedere, con gli occhi della mente, il dipanarsi dell'intera vicenda, tecnica patente anche nel *modus operandi* del nostro quando, spiegando il proprio metodo compositivo afferma di non avere mai intrapreso la scrittura di un testo se non prima di vederlo «in tutta la sua estensione coll'occhio mentale» - si dimostra un moderno antropologo perché “sfrutta” un normale procedimento umano per cui le credenze popolari, i racconti, le fiabe che hanno costituito l'humus della nostra infanzia, ci permettono di percepire questo mondo magico come possibile, per quanto si tratti di finzione e di invenzione¹⁰⁷.

D'altronde risalgono appena a qualche decennio prima le considerazioni di Joseph Addison sul mondo magico, di cui «ne abbiamo, se non altro, sentito parlare in modo così piacevole che non sentiamo alcun desiderio di smascherarne la falsità e volentieri ci arrendiamo completamente a così grate imposture»¹⁰⁸ e, sempre restando nell'Inghilterra appena post shakespeariana, ci imbattiamo in analoghe riflessioni maturate da John Dryden, riferite però più specificatamente al meraviglioso presente nel poema eroico: «E se vi è chi accusi le improbabilità dell'apparizione di uno spettro o della magica creazione di un palazzo, io rispondo senza tema d'errore che un poeta eroico non è tenuto a una mera rappresentazione di ciò che è vero o sommamente probabile [...] è sufficiente che la maggior parte degli uomini abbia creduto, in tutti i tempi e in

¹⁰⁷ La finzione, l'invenzione e la meraviglia erano ingredienti con i quali gli spettatori venivano spesso - e volentieri - “catturati” già da qualche anno prima l'esordio gozziano, come si può leggere in un articolo apparso nelle «Memorie per servire all'istoria letteraria» nel 1756: «veggiamo soventi fiato certe teatrali rappresentazioni, le quali non istanno guari col verisimile, incontrare a meraviglia sulle scene. Da varie cagioni cred'io, che ciò provenga. La prima, perché in esse vi sarà qualche scena, o qualche personaggio architettato sulle leggi della natura e del costume, o perché alletta un certo tal qual dolce libertinaggio, a cui gl'uomini inclinano o, finalmente, perché un meraviglioso falso abbacina interamente lo spettatore; il quale, avendo un gusto da gran tempo in Italia reso guasto e corrotto da mille inezie, a quel che bene o male il diletta, attende; senza curarsi del resto, e senza riflettere, se la natura, o il verisimile guidi l'azione; e forse talora scrogendo che le cose, che mira e gl'uomini, ch'ode favellare, sono distanti mille miglia dal possibile, e dissomiglianti affatto dal rimanente genere umano; e perciò a simili composizioni presta la stessa credenza, ed operano in esso il medesimo effetto, che sogliono fare le fole ridicole, e le solenni pazzie de' cavaglieri erranti. Ed un sì fatto popolo, stabilisce il signor abate [Chiari] per modello, e per giudice de' drammi comici, e pensa di volerlo istruire con commedie, che deggian per piacergli seguitare sì depravato gusto?» [*Contro il Chiari*], 21 ottobre 1756, cit. in *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di MARINO BERENGO, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 66.

¹⁰⁸ «The Spectator», n. 419, 1st July 1712. Sul giornale inglese, che influenzò l'operato giornalistico di Gasparo Gozzi, si veda ROSA MARIA COLOMBO, *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Bari, Adriatica, 1966.

tutte le religioni, al potere della magia e all'apparizione di spiriti e di spettri. Ciò, affermo, è per la poesia titolo sufficiente»¹⁰⁹.

Prendendo a prestito le parole del gesuita Dominique Bouhours possiamo classificare l'operato gozziano come un «mentire ingegnosamente»¹¹⁰, mentre il soggetto poetico della creazione «non ha per propria provincia solo l'ampio cerchio della natura, ma forma da se stessa mondi nuovi [...] e ci mostra esseri che non si trovano in natura»¹¹¹; ecco, forse, in quale senso Calibano può essere accostato alle invenzioni gozziane di cui parlava Baretto. D'altronde, questo paragone è in realtà compiuto proprio dallo stesso Gozzi quando, nella *Più lunga lettera*, a proposito delle finalità della scrittura di Shakespeare usa le medesime parole – disseminate in tutta la sua produzione teorica – impiegate per descrivere la personale poetica:

con le opere sceniche sue [di Shakespeare] miste di tragico, di comico, di storico, di magico, di favoloso, di bassezze popolari, e d'impossibilità, abbia avuto il vigor di penetrar gli animi de'spettatori, di farli fremere, inorridire, maravigliare, impietosire, piangere, ridere¹¹².

In Italia, sulla questione del vero vs fantastico in Italia non si assiste a un dibattito paragonabile a quello inglese, almeno in rapporto alla letteratura drammatica (altro spessore, invece, ebbero già dal Cinquecento, quelli relativi alla natura stessa del romanzo cavalleresco e alla possibile concessione del verosimile nella tragedia, una questione su cui Alessandro Piccolomini scrisse pagine illuminanti anche per la nostra riflessione¹¹³) anche se, già all'inizio del

¹⁰⁹ JOHN DRYDEN, *Of Heroic Plays*, in IDEM, *Dramatic poesy and other essays*, introduction by WILLIAM HENRY HUDSON, London, Dent and Sons, 1950, t. I, p. 90 («and if any man object the improbabilities of a spirit appearing, or of a palace raised by magic, I boldly answer him, that an heroic poet is not tied to a bare representation of what is true, or exceeding probable [...]. 'tis enough that, in all ages and religions, the greatest part of mankind have believed the power of magic, and that there are spirits or spectres which have appeared. This, I say, is foundation enough for poetry»).

¹¹⁰ Secondo il letterato francese le favole e i miti costituiscono un mondo dove «il est permis, il est même glorieux à un Poëte de mentir d'une manière si ingenieuse» (DOMINIQUE BOUHOURS, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Lion, 1687, pp. 13 e 16).

¹¹¹ «The Spectator», n. 419.

¹¹² C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 9.

¹¹³ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile*, in *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, a cura di BERNARD WEINBERG, Chicago, The University Press, 1961, t. I, p. 548: «primamente io suppongo [...] che gli spettatori delle tragedie, e delle commedie, habian notizia, et conoscentia, che le cose, che si fanno, o si dicono nelle scene, non acaschin quivi allora, come vere, et senza fintione alcuna [...]. Il che, non d'altronde procede, se non perchè, quantunque queste cose trapassin veramente il verosimile, nondimeno son recate necessariamente dall'arte stessa [...] perciò quantunque in compor poemi,

Settecento, Muratori, nel saggio *Della perfetta poesia italiana* (1706) sosteneva che la verità della poesia comportava due gradi di rappresentazione perché due erano le sue modalità espressive: attraverso immagini intellettuali che arrivavano direttamente all'intelletto e attraverso le immagini fantastiche, le quali, invece, comunicavano in modo mediato; da questa distinzione nascevano la poesia dotta o nobile e quella popolare o volgare¹¹⁴. Questo doppio registro contenutistico – e di giudizio di valore intrinseco – e l'inevitabile confronto con le regole e le categorie aristoteliche permease, di fatto, la cultura italiana, «ponendo un freno di ferro all'immaginazione ed a quella illusione con cui si possono sorprendere gli animi più insensibili e le menti più stupide, come le più delicate e le più riflessive»¹¹⁵.

Gozzi si dimostra ancora una volta profondamente consapevole dell'operazione compiuta e, anzi, ne rivendica la difficoltà - «non è arte è poetica da sbandire dal Parnaso»¹¹⁶ - nel momento in cui si paragona, implicitamente, a Goldoni (o comunque a un teatro di tipo realistico¹¹⁷):

et in rappresentargli si debbia con ogni diligentia, come di cosa principal, tener conto della verosimiglianza, nondimeno questo s'ha da intendere, fuora che'in quelle cose, dove la natura della poesia, et specialmente drammatica, et rappresentativa ricerca che *si esca dal verisimile, per la necessità, che reca seco l'arte* [...] gli spettatori [...] tutto quello, che lontan dal vero reca, & richiede necessariamente l'arte dell'imitare, donano, & concedono agli imitatori».

¹¹⁴ Per un'analisi approfondita di questo tema e dello specifico passo muratoriano si rimanda a SANTINO CARAMELLA, *L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica, parte seconda. Dall'illuminismo al romanticismo*, Milano, Marzorati, 1983, pp. 875-980, soprattutto pp. 885-891.

¹¹⁵ GIAN RINALDO CARLI, *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, Milano, nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1744, p. 105. Lo studioso, amico, insieme al fratello Girolamo, sia di Carlo che di Gasparo, come attestano le numerose lettere che costituiscono il loro epistolario, è importante, ai nostri fini, anche per un altro motivo: egli, infatti, contribuì a demistificare la figura di Medea, rendendola positiva. Nel libro *Della spedizione degli Argonauti in Colco* (Venezia, presso Giambattista Recurti, 1745) egli inficia la tradizione antica che attribuiva a Medea le caratteristiche di maga e di scellerata adducendo come prova Omero e Esiodo: essi, infatti, o non ne accennano o addirittura ne parlano in modo positivo, con attributi elogiativi («io sono persuaso ripigliando i due caratteri attribuiti a Medea, che tutti questi racconti non sono altro che illegittimi aborti della greca letteratura. Sa il mondo filosofico quanta impression far possano sull'animo di chi pensa giusto, le temute del volgo magiche ampollosità. Di Medea niente era noto, per quello credo io, a' tempi di Omero, e di Esiodo, primi copiosi fonti della greca mitologia. Essi alcerto non ne fanno alcun motto; anzi Esiodo in un luogo [*Teogonia*, v. 999] la dice *Medea de' bei piedi* gran lode presso loro; ed altrove [*Teogonia*, v. 990] *Fanciulla degli occhi belli* » ivi, p. 96). Carli arriva a contestare la "veridicità" della *fabula* euripidea e accusa il tragediografo – riprendendo Diodoro Siculo - di avere aggiunto l'episodio dell'infanticidio, assente nelle narrazioni mitologiche arcaiche, su commissione degli abitanti di Corinto.

¹¹⁶ *Breve commento, notizie, e riflessioni sopra al sesto frammento* [Frammento sesto tratto dalla Dissertazione sull'utilità, sulle invenzioni, e sulle regole della Fisedia del nobile Signor Conte Alessandro Pepoli, uscita dalle stampe della tipografia Pepoliana in Venezia presso Antonio Curti q. Giacomo l'anno 1796]: «Quanto al *vero*, al *verisimile*, e al *probabile* rispettabili, proverei a quel Cavaliere, che l'arte poetica la quale ha per industria di dipinger per verità delle

chiedete a' vostri persecutori, se credono più difficile l'esporrre in sulle scene una verità che interessi, o se sia impresa maggiore e più difficile, il porre in sulle scene un falso argomento dipinto dall'arte con le tinte della verità per modo che illuda, e apparisca verità, e sforzi gli animi degli spettatori ad interessarsi colla mente, e col cuore, forse più che se fosse un argomento di reale verità¹¹⁸.

Il fatto di assistere a una *fiaba* teatrale non impedisce, infatti, allo spettatore di immedesimarsi (o, meglio, di recepire quello che vede come se fosse vero¹¹⁹) per l'intera durata della rappresentazione e, dunque, di provare gli stessi sentimenti che scaturirebbero "naturalmente" se le circostanze proposte sul palcoscenico fossero davvero reali. È quello che constata, un po' attonito, anche un fittizio spettatore¹²⁰ del *Corvo* nell'«Osservatore veneto» del 28 ottobre 1761:

Sono stato a vedere una e due volte la rappresentazione del *Corvo*. Comeché in essa si veggano rappresentate molte cose le quali si sa che sono impossibili ad accadere, non posso negarvi che l'animo mio non ne sia rimasto ingannato a segno, che m'è convenuto a forza sentire que' movimenti che si provano al recitare d'una tragedia. Di tali componimenti io non sono punto intendente. Qualche ragione pur vi dee essere

impossibilità, e d'intrattenere in un pubblico teatro le intere popolazioni erudite, e ineducate, coltamente e moralmente, nel pianto, nel riso, e nell'interesse *per più, e più rappresentazioni*, com'egli confessa, non è arte poetica da sbandire dal Parnaso», in C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 168.

¹¹⁷ «[...] è proprio la sua ricerca di nuovi modi e spazi di fare teatro rispetto alla dominante verosimiglianza goldoniana a spingerlo [Carlo Gozzi] verso la prospettiva fantastica d'ascendenza secentesca, zona secondaria, ma pur sempre presente nella cultura letteraria italiana, e in particolare veneziana della seconda metà del Settecento. Gozzi però all'interno di questo panorama [...] rappresenta un «episodio atipico»: Carlo, infatti, al contrario degli autori citati [Capacelli (il sofà), Federici (Illusione e verità) e Goldoni (Il genio buono e il genio cattivo)] riesce a cogliere disponibilità e tecniche della tradizione fantastica che appartengono alla contemporanea letteratura francese e, mediamente, inglese [...] al *Candide* di Voltaire e ai *Viaggi di Gulliver* di Swift [...] in cui la trasposizione fantastica tramite strumenti quali la parodia, allegoria, utopia, diventa funzionale alla denuncia necessaria per cambiare lo stato delle cose. [...] Gozzi non usando la fantasia come pretesto didattico, la rende antigoldonianamente parte integrante dell'operazione, il meraviglioso diventa a lui essenziale e indispensabile al racconto e alla sua decifrazione polemica, ribaltando così, all'interno dell'opposizione goldoniana fra Mondo e Teatro, il primato del Mondo a favore di quello del Teatro» (MARGHERITA ORTOLANI, *Il mistero della fiaba: L'amore delle tre melarance di Carlo Gozzi*, in «Filologia antica e moderna», 20, 2001, p. 82, n. 18).

¹¹⁸ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 7.

¹¹⁹ IDEM, *Memorie inutili*, cit., t. II, p. 418: «proposi pubblicamente che la forza dell'apparecchio, i gradi della condotta, l'arte retorica e l'armoniosa eloquenza poteano ridurre un puerile falso argomento, trattato in aspetto serio, all'illusione di una verità, e fermare l'umano genere [...] con una gran malia della seduzione che riduca ad un'illusione ingannevole di far comparire all'animo e alla mente degli spettatori verità l'impossibilità».

¹²⁰ Sulle finzioni e tecniche letterarie presenti in questo genere di produzione giornalistica si veda RICCIARDA RICORDA, *La Gazzetta Veneta di Pietro Chiari*, in *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di un'indagine*, a cura di ELENA SALA DI FELICE e LAURA SANNIA NOWÈ, Modena, Mucchi, 1994, pp. 94-96.

dell'effetto ch'essa fa sull'animo degli spettatori. Se non vi rincresce l'entrare in tali argomenti, favoritemi di qualche risposta, accertandovi che io ve ne sarò obbligato¹²¹.

Alle perplessità esposte, Gasparo Gozzi risponde con queste parole (ma, forse, ci paiono ancora più significative quelle del negromante Norando, che nella battuta finale della *pièce* in questione, prima di festeggiare la felice conclusione della vicenda afferma che «Provato abbiám, se falsa illusione / ha sugli animi forza»¹²²):

La rappresentazione del *Corvo* ha in sé tanti e così varii artifizi, che non è punto da maravigliarsi ch'essa possa operare quanto in effetto opera sull'animo degli uditori [...]. Le cose che voi dite essere impossibili ad accadere, è vero che sono tali; ma l'uomo ha un certo capo fatto a modo suo che per natura spesso crede anche le cose che non possono naturalmente avvenire [...]. Tal debolezza della nostra natura fu principalmente conosciuta da' poeti, imitatori d'ogni cosa, per dilettere [...]. L'Ariosto e il Tasso hanno essi ancora empiuti i poemi loro di cose mirabili, e furono a' tempi loro graditi, leggonsi volentieri oggidì e saranno letti in avvenire; e saranno sempre testimoni che il mirabile è quell'amo che tira a sé tutta l'umana generazione [...]. Io sono dunque più che certo che la passione naturale, la quale regna dall'un capo all'altro in essa rappresentazione, sia quella che abbia tanto potuto nell'animo di voi e degli altri spettatori, che non lasci campo di riflettere all'impossibilità delle tramutazioni; onde convien dire che vi sia dentro non picciolo artificio¹²³.

Parallelamente nelle pagine di Muratori si leggeva:

per conto poi della fantasia troveremo esserci nell'esame d'essa non poche cose incomprensibili, e contuttociò innegabili; il che nondimeno non ha da trattener noi dal considerare questi arcani per ricavarne quel più probabile o verisimile, di cui è capace il corto nostro intendimento¹²⁴.

Certo è che se leggiamo le parole di Innocenzo della Lena, scritte a distanza di trent'anni circa dalle prime rappresentazioni delle *Fiabe*¹²⁵, ci

¹²¹ GASPARO GOZZI, *L'osservatore veneto*, a cura di NORIS RAFFAELI, Milano, Rizzoli, 1965, vol. II, p. 148.

¹²² C. GOZZI, *Il corvo*, cit., V.9.

¹²³ G. GOZZI, *L'osservatore veneto*, cit., pp. 148-149, 151.

¹²⁴ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della forza della fantasia umana. Trattato*, Venezia, Alvisopoli, 1825, p. 27. Per quanto attiene alla fantasia si rilevano interessanti collegamenti fra Gozzi e questo trattato: secondo Muratori la fantasia si manifesta particolarmente nei sogni «scherzi e divertimenti vani della nostra fantasia», in cui l'intelletto o la mente non fa uso delle proprie capacità, «cioè del volere, del discernere, e del giudicare». Muratori definisce i sogni «commedie della fantasia sognante» e «sregolate commedie» che però ci sembrano più che vere, «anzi talvolta ci sembrano così vere le cose sognate, che anche svegliati stiamo un pezzo a deporre quella vana credenza, e a riconoscere la falsità di quei fantasmi»; poiché nel sogno non si è capaci di giudicare, l'inverosimile («azioni incredibili e ridicole») ci sembra vero e soltanto quando la mente riprende a ragionare siamo in grado di distinguere fra «verità e falsità» (ivi, pp. 58-67).

¹²⁵ Un altro giudizio negativo sulle *Fiabe*, espresso in maniera veemente più di vent'anni dopo la loro comparsa sui palcoscenici veneziani – forse a dimostrazione che ancora esse godevano di un

imbattiamo – ancora - in un giudizio totalmente negativo sulla produzione fantastica del conte, proprio in nome del concetto di verosimiglianza, anzi, di un manicheo principio che oppone il vero al falso:

Sebbene vo, come vi ho detto, volentierissimo qualche volta al teatro dove si rappresenta il carattere buffonesco, e burlesco mischiato sempre coll'equivoco, e col sale della stravaganza, e della caricatura, fuggo però ed aborro, più che l'acqua gl'Idrofobi, le fiabe di qualunque genere, ove tanto s'è distinto un autore ancor vivente, che ha dato l'ultima mano alla corruzione e sovvertimento totale del teatro, colle più abominevoli, e mostruose rappresentazioni, che sieno state mai fatte, dove i maghi, le fate, l'ombre, gli spettri, gl'incantesimi, i draghi volanti, i mostri d'ogni fatta, le stranissime metamorfosi¹²⁶, vi hanno il primo luogo, avendoci sul teatro con ciò bandito ogni verisimiglianza, e calpestate vituperosamente tutte le leggi di buon senso, e di convenienza, e sostituitavi invece, e fattavi trionfare l'assurdità ed il romanzesco meschino. In ciò ha mostrato ben tal autore d'aver la fantasia più che barbara, gotica, selvaggia, o cinese, ed è un vanissimo vanto l'aver voluto aspirare alla gloria d'immortalità col sigillo in fronte coniato per la più vile dell'impostura, e cerretanismo in abortiva letteratura. A tali fiabe fecero plauso un tempo sul primo lor nascimento, la più vil plebaglia, e non già i dotti, e la gente sensata, che gridarono a piena voce, e non cesseranno di gridare, sin che vi resterà nome ed oggetto, *lungi dal ciurmatore, e dal prestigiatore de'sensi, e della ragione*. Infatti ripetute di poi, non ebbero più plauso, né concorso, né i sostegni delle decorazioni, valsero più, a tenerle in piedi, sicchè non cadessero; e quantunque il *grande, il meraviglioso, il nuovo*, abbia sempre fatto, ottimo effetto sulle scene, ciò non ostante, siccome quello, non era copiato dalla natura ma da cieco deliramento di farsi rinomanza nella follia solamente, caddero col fini della novità, e con lo scoprirsi l'affatturamento, ch'era stato fatto ai sensi con tante trame d'inganno; ove Todoro Brontolone, L'Avvocato Veneziano, e tante altre commedie dell'immortal Goldoni ripetute, e ripetute, interessano come prima, perché il *vero* ha sempre trovato permanente alloggio nella mente, e nel cuore umano, ed il *falso*, all'opposto, nulla durevole, e vacillante¹²⁷.

discreto successo – è quello di Antonio Piazza che nella «Gazzetta urbana veneta» del 28 giugno e del 1 luglio 1797 tuonava contro Gozzi con queste parole: «No, no, quelle maledette commedie dell'arte non devono più comparire, e vadino egualmente in bando le Fiabe, cominciando da quelle del Gozzi e tutte le altre poetiche stregherie, parti mostruosi di cervelli sconcertati, che non han servito, non servono, e non serviranno che a mantenere il Popolo nella più crassa ignoranza, a fomentare i suoi pregiudizi, a coltivar i suoi errori. In una nazione rigenerata è un delitto lasciargli quel Teatro che aveva sotto l'aristocrazia: è un dovere de' più sacri il riformarglielo interamente, il renderglielo una scuola piacevole di costumi, una dottrina di morale in azione; e tanto non si otterrà, se non verranno severamente proscritte le insulse comediaccie all'improvviso, e le Favole, le rappresentazioni allegoriche e mitologiche che stordiscono gl'ignoranti, senza illuminarli e correggerli» (*Sul teatro morale. Sentimenti del compilatore di questo Foglio*). D'altronde la pessima opinione sul teatro fiabesco gozziano, privo di intrinseco valore, trapela perfino dal suo romanzo, *Giulietta* quando mette in bocca, al conte Smacletton, le seguenti parole: «[...] ma al partorire de' Monti nacquero de' Topi ridicoli. Si videro messe in iscena quell'insulsissime Favole, che si raccontano tra di voi a' Fanciulli, dalle Madri e dall'Avole, per farli tacere. La somma abilità di que' Buffoni, che le rappresentavano, la prontezza delle varie trasformazioni; la bellezza con cui furono decorate; hanno cagionato l'incontro felice delle medesime» (ANTONIO PIAZZA, *Giulietta*, in *La "Trilogia di Giulietta" di Antonio Piazza*, a cura di ANTONIA MAZZA TONUCCI, Azzate, Otto/Novecento, 1983, p. 111).

¹²⁶ In quest'elenco del testo, ci sembra che nell'autore echeggino le parole del Berni: «Questi draghi fatati, quest'incanti, / questi giardini e libri e corni e cani, / ed uomini salvatichi e giganti, / e fiere e mostri ch'anno visi umani, / sono fatti per dar pasto a gl'ignoranti; [...]» (*Orlando innamorato già dal Sig. Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano ed ora rifatto tutto di nuovo da M. Francesco Berni*, Firenze, [s. n.], 1725).

¹²⁷ INNOCENZO DELLA LENA, *Dissertazione ragionata sul teatro moderno*, Venezia, Storti, 1791, pp. 15-16.

E, addirittura, dalle pagine del «Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789) si inveiva contro gli spettatori amanti delle *Fiabe*: «il Gozzi vi [italiani, miei compatrioti] ha conosciuti: ha veduto che siete ancora fanciulli, e vi ha dato delle fiabe: voi siete corsi ad ascoltare i deliri della vecchia nutrice»¹²⁸.

Quest'illusione di verità – o meglio questa “verità” ottenuta grazie alla finzione teatrale - non è minata nemmeno dai riferimenti alla realtà, soprattutto veneziana, dell'epoca, sparsi nelle *Fiabe*, anzi, semmai sono proprio queste allusioni concrete e immediatamente identificabili dagli spettatori a renderla ancora più credibile ai loro occhi. Certamente è vero che questo tipo di richiamo è sempre affidato alle maschere della commedia all'improvviso, che eserciterebbero la funzione di riportare gli spettatori / lettori all'*hic et nunc*. Riteniamo tuttavia che tale esercizio se da una parte distoglie il pubblico dalla vicenda a cui sta assistendo, smorzandone anche i toni patetici, dall'altra lo fagocita ancora di più nella *fictio*, che assume dei tratti reali e “palpabili”. Gli esempi sono molteplici ma ci limitiamo a proporre una campionatura: sono evocate figure note locali del tempo come «Chiara matta» (nel *Re cervo*), «el strolego Cingarello» (nella *Turandot*), «la scimia del Padoanello» (nel *Mostro turchino*), «il Masgomieri e il Cavalier Burri» (nella *Donna serpente*), toponimi veneti «Caorle, Mazorbo, Portobuffolè» (nel *Mostro turchino*), «Bragola» e «calle de' Corli» (nell'*Augellino belverde*), feste tipiche come la regata storica (ancora nell'*Augellino belverde*) e canzonette veneziane (nel *Mostro turchino* e in *Zeim re de' geni*).

Nel *Re cervo* il riferimento all'attualità - Chiari all'epoca dirigeva la «Gazzetta veneta» - avviene attraverso la menzione di «Madama la gazzetta»¹²⁹, annotazione correlata, in sede di stampa, da un'opportuna nota esplicativa dell'autore¹³⁰, pratica attestata anche altrove. Nella stessa fiaba ben più corposa è

¹²⁸ *Lo stato presente della letteratura italiana*, in «Nuovo giornale letterario d'Italia», cit. in *Giornali veneziani*, cit., p. 651. Analogo giudizio trapela da un' “altra” puntata dello stesso articolo: «con una fantasia bislacca, produsse su le scene i deliri delle vecchie nutrici, e formò delle stesse fiabe un oggetto di pubblico trattenimento. Palazzi incantati, trasmutazioni, streghe e negromanti, prodigi e inconcepibili assurdità, furono tutte risorse che impiegò per allettare la moltitudine, che appunto gusta ciò che più è depravato» (p. 646).

¹²⁹ C. GOZZI, *Il re cervo*, cit., I.13: «PANTALONE Vado a dar parte con quattro righe a mio fratello Boldo a Venezia delle mie esaltazioni. Si ben che sta novità anderà su madama la gazzetta, nonostante voggio scriver una madama lettera, e metterla a madama la posta».

¹³⁰ *Ibidem*: «Alludesi alla gazzetta, che scriveva in quel tempo il Signor Abate Chiari, appellandola madama la gazzetta».

l'irruzione della realtà del tempo: sul palcoscenico, infatti, appare il personaggio Cigolotti, un noto cantastorie veneziano¹³¹, che funge da prologo alla vicenda e che, ancora, ricompare, trasformato in statua, nell'*Augellino belverde*, insieme ad un altro contemporaneo "aedo", Cappello. In questo senso anche *La donna serpente* offre molto abilmente uno spaccato della società nella celebre quinta scena del terzo atto quando si presenta al pubblico un Truffaldino vestito da venditore di gazzette, contenenti il compendio dei fatti prodigiosi che hanno condotto alla disfatta l'esercito del re nemico (sulla scena, menzionata perfino da Meyerhold per la sua funzione di raccordo - «by employing this theatrical device, Gozzi succeeded in bridging the gap between the stage and the street»¹³² - torneremo più avanti, anche perché essa è stata concepita dal suo autore solo in un secondo momento: originariamente, infatti, al posto di questo espediente le carte del Fondo Gozzi testimoniano una "normale" narrazione dei fatti accaduti da parte di Truffaldino).

Le maschere certamente assolvono il compito di rappresentare il punto di vista esterno alla vicenda principale, più vicino a una logica del "buon senso" comune – e in questo il Pantalone della *Donna serpente* è esemplare – e costituiscono, attraverso le loro battute, lo spazio prediletto dall'autore per la critica delle abitudini e delle mode dell'epoca (ma, si noti, la *reprobatio* e la

¹³¹ Ivi, I.1: «Questo [prologo] era d'un vecchio, appellato Cigolotti, notissimo in Venezia, d'una grottesca figura, solito formare de' rigoletti nella Piazza di S. Marco, e a narrare al popolo le maraviglie degli antichi Romanzi, e de' Negromanti, con una voce molto grossa, una goffa gravità, e un miscuglio di spropositi infiniti, nel suo linguaggio, ch'egli affettava toscano». Così scrive Tancredi Mantovani (*Carlo Gozzi*, Roma, Formiggini, 1926, pp. 40-41): «Una gustosa trovata fu quella di far recitare il prologo da un attore vestito e truccato come un tal Cigolotti, amena macchietta di cantastorie, improvvisatore di sonetti e di epitalami, notissimo in Piazza San Marco e nei campielli, tanto ammirato dallo spiritoso viaggiatore John Moore fin dal primo giorno del suo arrivo in Venezia. Nel 1762 a Venezia – scrive Filarete Chasles – tutti conoscevano il Signor Cigolotti, colla sua berretta rossa intignata, le calze paonazze e piene di buchi, il suo vecchio abituccio nero, ereditato da un abate galante, la faccia squallida, la barba lunga ad arruffata. Tale l'aspetto ed i connotati del favoleggiatore favorito dal popolo; grammatico, critico, erudito, poeta, per lo più mezzo brillo, diligentissimo nel far notare al popolo i bei motti toscani e le eleganze letterarie, onde infiorava i suoi racconti, sempre ascoltati e sempre ammirati. Scendevate all'albergo di San Pantalone, ed ecco il Cigolotti a darvi il benvenuto con un sonetto; prendevate moglie, e il Cigolotti faceva il vostro epitalamio; vi portavano l'olio santo, e il Cigolotti preparava subito l'epicedio per voi e l'epitaffio per gli eredi. Uomo grave e di mansueti costumi, soggiungerò con dolore, ch'ei fu perseguitato e senza che la storia se ne ricordi. Il Senato di Venezia esiliò un bel giorno le cortigiane, l'imprudente Cigolotti prese a difenderle, il popolo a ripetere i suoi versi, e di Cigolotti fu bandito come Omero, Camoens e Dante [...] e morì in esilio».

¹³² *Meyerhold on theatre*, translated and edited with a critical commentary by EDWARD BRAUN, Methuen, London, 1969, pp. 259-260. Da notare che nel programma di studio del 1916-1917 tra i «subjects for discussion» che servono a «demonstrate the value of the essentially theatrical elements of the art of the theatre» compare, appunto, «Count Carlo Gozzi and his theatre» (ivi, pp. 153-154).

satira possono passare anche attraverso personaggi alti, come i protagonisti dell'*Augellin belverde*), nonché come è stato più volte asserito dalla critica, esse permettono l'esercizio dell'ironia, tema molto caro al mondo romantico, soprattutto tedesco. Tutto ciò non toglie - ci pare - che le maschere costituiscano sì il mezzo attraverso cui il mondo reale entra nella *fictio* per eccellenza, vale a dire la fiaba, ma, nello stesso modo contribuiscano proprio a ispessire le pareti della verosomiglianza presentando la "convivenza" dei due mondi, una convivenza, questa, che si rintracciava anche nella vita quotidiana veneziana nel momento in cui i cittadini potevano facilmente ritrovarsi intorno a un cantastorie per ascoltare le meravigliose avventure dei paladini, una prassi molto comune, come attesta John Moore che, a proposito della suo viaggio in Italia compiuto intorno al 1770, scrive:

Il primo giorno che arrivai nella città di San Marco addocchiai sulla riva degli Schiavoni un personaggio di alta statura, negro vestito che col cappello in mano, e vivacemente gesticolando, convocava intorno a sé i passeggeri, i barcajuoli, gli sfaccendati. "Donne belle e virtuose" gridava con quanta voce aveva, "nobili e garbati signori! Carissimi padroncini! Venite, degnatevi accordarmi breve attenzione; trattasi delle mirabili avventure capitate ad un cavaliere galante; sto per esporvele quali me le trasmise il servo suo proprio: venite!" – niuno s'accostava. – "il mio eroe è un cavalier innamorato fatto apposta per gradirvi, o gentildonne" – qualche fruttivendola cominciava ad avvicinarsi: - "egli è un prode cavalier cristiano" – sopravvennero alcuni gondolieri, alzatisi dal tepido lastricato su cui dormigliavano, - "un guerriero veneto, un eroe di San Marco" – si fermarono alcuni che passavano, e il cerchio, tuttavia sottile, trovossi annodato intorno al narratore. "Or udirete con qual coraggio stupendo questo nostro compatriota trionfò da complicati spaventosi artifici d'un gran Mago;" di sottile il cerchio si è reso fitto, e perché gente tira gente, la turba cresce ad ogni istante, mentre il romanziero popolare svolge il suo racconto di duelli, di trasformazioni, di draghi, di sirene, d'ipogrifi – evocata tutta quanta la fantasmagorica brigata con cui ci famigliarizzò Messer Lodovico nel Furioso; e a mezzo del dire concitato, lorché l'aspettazione è più suscitata, ecco il cappello che incomincia da mano a mano una vasta peregrinazione destinata a raccogliere le monete di rame e i piccioli d'argento che gli uditori tributano al poeta¹³³.

¹³³ Il brano è riportato in GIOVANNI BATTISTA MAGRINI, *Carlo Gozzi e le fiabe*, Cremona, presso Feraboli, 1876, pp. 145-146. O si pensi anche all'incontro di Antonio Colomberti con l'attore Giulio Minelli riportato da Rasi: nel 1824 lo scrittore era a Venezia lungo la riva degli Schiavoni e qui vide un uomo povero e vagabondo ergersi in piedi e cominciare a raccontare storie e a recitare dei passi con tale bravura che Colomberti ne restò colpito; solo in seguito venne a conoscenza di aver assistito a un'improvvisazione del celebre attore di un tempo (cfr. LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, vol. III, p. 127). Goldoni si era ispirato a queste figure per comporre un intermezzo per il teatro San Samuele intitolato *La birba*: «Trattenendomi di quando in quando nella Piazza San Marco, in quella parte che dicesi la *Piazzetta*, e veggendo ed attentamente osservando quella prodigiosa quantità di vagabondi, che cantando, suonando o elemosinando, vivono del soave mestier della *birba*, mi venne in mente di trar da coloro il soggetto di un Intermezzo giocoso; e mi riuscì a maraviglia.» (CARLO GOLDONI, *Prefazione dell'edizione Pasquali*, in *Memorie*, cit., t. XIII, p. 889).

In grado di provocare un effetto straniante maggiore – certamente non pari alla trovata scenica del *Corvo* in cui Truffaldino munito di un cannocchiale per guardare l’arrivo della nave del suo re, punta lo strumento sui palchetti del teatro, indicando e descrivendo quello che effettivamente vede¹³⁴ - considererei, piuttosto, una battuta della fata Farzana posta all’inizio della *pièce* (I,1), quando rivolgendosi alla compagna Zemina la zittisce dicendole:

Andiam; che non è onesto il recar tedio
al mondo spettator d’opre inaudite,
e soprattutto, con gli arcani nostri
convien non recar noia a chi ci ascolta
poiché d’essi il miglior saria perduto¹³⁵.

Per concludere – ma sempre in maniera circolare o forse, proseguendo in una spirale potenzialmente infinita – se le *Fiabe* poggiano la loro struttura su cumulo stratificato di fonti, altrettanto vero è che esse diventano, a loro volta, le fondamenta esplicite chiamate in causa nel 1789 per legittimare la riproposizione nel teatro San Giovanni Grisostomo della *Gerusalemme Liberata, o sia il Tasso ridotto in quattro sceniche rappresentazioni di F.N.V* (identificato come Filippo Nani veneziano): nel *Discorso preliminare* si legge infatti che la *Liberata*, svincolata dai precetti aristotelici, si inserisce nelle «fiabesche teatrali rappresentazioni, che non solo scuotono il giogo delle drammatiche leggi, ma si allontanano da ogni verisimiglianza», venendo a essere, in questo modo, una nuova fiaba dopo il «*Il re cervo, Le tre melaranze, L’augellino belverde, Il corvo*»¹³⁶.

Chi aveva lucidamente colto il carattere bifronte del Settecento è un “parente” gozziano, Giambattista Casti, che si era reso conto del valore del *grato*

¹³⁴ C. GOZZI, *Il corvo*, II.4: «TRUFFALDINO Averà un lungo cannocchiale, con cui in caricatura guarderà all’opposto del mare, cioè l’Uditorio. Scherzerà sopra gli oggetti che vede, specialmente ne’ palchetti, con moderazione ad arbitrio; concluderà di non veder galere».

¹³⁵ IDEM, *Donna serpente*, I,1.18. E, sempre dai resoconti degli stranieri che frequentavano il teatro in Italia, sappiamo quanto “difficile” e indisciplinato fosse il pubblico italiano e quanto, dunque, fosse necessario non *perderlo*.

¹³⁶ *Gerusalemme Liberata, o sia il Tasso ridotto in quattro sceniche rappresentazioni di F.N.V*, Venezia, Lazzaroni, 1781-1782, p. IX. Proprio prendendo come esempio questo testo, Laura Riccò asseriva che «il tema della verisimiglianza del meraviglioso verrà ribaltato giusto in nome delle ‘fiabesche teatrali rappresentazioni’ gozziane [...]. In tal modo, à rebours, la *Gerusalemme* stessa viene assimilata alle fiabe» (L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 258). Sull’opera di Nani e, più in generale, sulla fortuna scenica del testo tassiano si legga ILARIA GALLINARO, *La Non Vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della Liberata nei secoli XVII-XIX*, Milano, FrancoAngeli, 1994.

error osteggiato dalle tendenze di stampo illuminista proprio riprendendo alcuni versi di *Ce qui plaît aux dames* di Voltaire, quando scrive:

Avventurosi tempi eran pur quelli
ne' quali succedean sì belle cose
per opra degli spirti e farfarelli!
Allor nelle stagion fredde e piovose
narrava per le ville e pe' castelli
il parrochiano alle novelle spose
intorno al focolar strette e aggruppate
i conti delle streghe e delle fate.

Ma gli austeri filosofi recenti
le fate hanno bandito e gli stregoni,
e per spacciarsi dotti e sapienti
non credono agli spirti e ai demoni,
ed i nojosi lor ragionamenti
riempiono d'insipide ragioni.
Gran pregi ha il vero, anch'io lo so, ma spesso
un grato *error* ha li suoi pregi anch'esso¹³⁷.

¹³⁷ GIAMBATTISTA CASTI, *Novelle galanti*, introduzione e cura di Edo Bellingeri, Avanzini e Torraca, Roma, 1967, vol. III, p.789. Nella raccolta figura anche il racconto *La fata Urgella*, titolo che, come abbiamo già ricordato, ricorre pure nell'inedita produzione gozziana.

2. Nota al testo

Per quanto concerne la parte filologica della *Donna serpente* si è scelto di proporla in una maniera un po' diversa da un'edizione "classica" e abbiamo deciso di non allestire un vero e proprio apparato, pur dando conto delle varianti in altra maniera.

Questa soluzione nasce dalla constatazione che le differenze più interessanti dal punto di vista sostanziale che intaccano profondamente lo svolgimento della trama dell'opera intercorrono tra l'edizione e le varie stesure manoscritte a nostra disposizione - e quindi non tra l'edizione e il suo antigrafo - stesure che, in alcuni casi sono esigue o incomplete; ma oltre a questi limiti "materiali" ne esiste uno di respiro più ampio che investe la natura stessa, eterogenea, dei documenti: ci troviamo, infatti, ad avere testi "preventivi", cioè che precedono la messinscena - e in questo raggruppamento confluiscono anche gli "avantesti"¹ conservati nel Fondo Gozzi considerati comunque testi vivi e autonomi, non pensati in vista di un approdo alla pubblicazione bensì di un loro certo e imminente approdo al palcoscenico - e testi "consuntivi"², che la seguono.

Adottando i criteri dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi, che non prevede un apparato genetico e che pone sempre come primo riferimento l'edizione Colombani, riportare tutte le varianti in apparato, lo avrebbero, a nostro avviso, reso "muto" e si sarebbero perse tutte quelle differenze strutturali, riguardanti cioè lo sviluppo della trama o comunque preziose per l'individuazione di un dato (l'ingresso in campo di una tradizione letteraria, un'ipotetica datazione ecc.). Proprio nel tentativo di renderle, invece,

¹ ALMUTH GRÉSILLON e JEAN-LOUIS LEBRAVE, *Manuscrits-Écriture. Production linguistique*, «Langages», 69, 1983, p. 7: «Chiamiamo avantesto l'insieme dei documenti che vengono prodotti nel corso della genesi del testo nella 'fabbrica', nel 'laboratorio', nello 'studio' dell'autore».

² Per la definizione di testo "preventivo" e "consuntivo" si rinvia a S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, cit. *passim*.

immediatamente intellegibili³ e per visualizzare meglio il processo ideativo e creativo del testo, «lo studio del testo-nel-tempo [...] la sua elaborazione»⁴ si è scelto di non allestire un apparato, riservando nella presentazione di ciascun testimone, un commento discorsivo sulle varianti ritenute importanti, perseguendo la volontà di offrire non un'edizione «interpretativa», secondo la definizione di Gianfranco Contini:

Di un autografo (o suo equivalente) l'edizione interpretativa riproduce ciò che interessa e omette, intenzionalmente o spontaneamente, ciò che non interessa. In sostanza essa è la traduzione o adattamento di un sistema, storicamente individuato, in altro sistema; nulla di categoriale la distingue dalla traslitterazione, se non il fatto che per l'autore e per l'editore vige una stessa condizione di base, non però assolutamente identica, ciò che rischia di sottrarre la coscienza delle differenze a un'assidua vigilanza⁵.

In questo modo, affidando alla descrizione dei singoli testimoni anche il loro commento, risultano più lampanti tutte quelle differenze relative a un uso del testo diverso da quello esclusivo della lettura: ad eccezione dell'antigrafo, gli altri manoscritti assolvono la funzione di essere stati concepiti e scritti per il teatro, e, dunque, comprendono un maggior numero di indicazioni sceniche destinate alla realizzazione spettacolare, sono privi di ogni commento relativo alla rappresentazione (cioè consuntivo) e presentano zone di testo che potremmo definire "aperte" nel senso che erano destinate a trovare un'effettiva risoluzione solamente sul palcoscenico, in una dimensione di compenetrazione profonda tra testo e scena che Gozzi, insieme al capocomico e agli attori, aveva messo in atto e che proprio grazie a questi documenti recentemente ritrovati – a differenza, per esempio, di quanto c'è dato sapere per Goldoni – è ora possibile portare alla luce per tentare di penetrare non solo nel *modus operandi* dello scrittore in senso stretto, ma in quello dell'uomo di teatro *tout court*. Nelle prime tre *Appendici*,

³ GIANFRANCO CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, p. 9: «Un'edizione assolutamente scientifica, quale è ovviamente augurabile, non però sempre necessariamente in prima istanza, paga un pedaggio di 'illeggibilità'. Leggibilità e illeggibilità, quasi in una sorta di principio d'indeterminazione, corrispondono a funzioni diverse della fruizione letteraria. È comprensibile che chi si preoccupa della 'vita' di una scrittura [...] respinga nel gelo del museo o nella polvere dell'archivio ciò che in qualche caso rischia di essere una caricatura della filologia».

⁴ Ivi, p. 10. Più avanti, si legge: «Il perno attorno al quale il punto di vista sembra ribaltarsi è il testo come dato immobile. Questo postulato, implicito nell'ovvia lettura, è contraddetto meno dall'altrettanto ovvia pedagogia del testo come prodotto d'una 'lunga pazienza' che dal rappresentazione, inerente alla riflessione di Mallarmé e soprattutto di Valéry, del testo come prodotto d'una infinitudine elaborativa di cui quello fissato è soltanto una sezione, al limite uno spaccato casuale» (pp. 10-11).

⁵ Ivi, pp. 15-16.

proposte dopo il *Commento*, sono stati trascritti, in forma diplomatica, i passi e le annotazioni ritenute fondamentali per la miglior comprensione del materiale manoscritto.

In questa *Nota al testo* si sono comunque riportate le variazioni che intercorrono tra il testo edito e il suo antigrafo (principalmente grafiche, suddivise in categorie afferenti a due insiemi: le correzioni vergate con inchiostro più scuro, riconducibili, forse, a una mano diversa da quella di Gozzi e le varianti d'autore che, pur non cassate o modificate, non si ritrovano nell'edizione a stampa) e tra le due pubblicazioni, Colombani e Zanardi. Inoltre si è deciso di tralasciare completamente la *collatio* dell'interpunzione tra antigrafo e Colombani, dopo aver verificato, confrontando l'antigrafo con il *Serpente*, vale a dire il testo immediatamente precedente ad esso, come essa sia aggiunta in maniera abbondante da una mano altra⁶.

Ecco, in sintesi e in ordine cronologico, le stesure parziali e complete, manoscritte ed edite:

- A) Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti Teatro*, cc. 36r-37v.
- B) Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 4.2/2, *La donna serpente*, cc. 1r-11v⁷.
- C) Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 4.2/1, *Il serpente*, cc. 1r-33v.
- D) Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*, cc. 41r-42r.
- E) Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Manoscritti Italiani IX, 681 (=12071), (Antigrafo per la Colombani), cc. 11r-22v.
- F) Edizione Colombani
- G) Edizione Zanardi

A) Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti Teatro*, cc. 36r-37v (frammenti della più antica stesura della *Donna serpente*)⁸

Carte sciolte contenute entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse a matita "Frammenti Teatro"; secoli XVIII seconda metà e XIX inizio; cc. 102. Cartulazione nuova a matita, mm. 302 x 213 (dimensione maggiore, rilevata alla c. 1), mm. 173 x 117 (rilevata alla c. 6).

⁶ Sull'intermediazione tipografica ed editoriale cfr. *ivi*, pp. 19-20.

⁷ Con la riserva della carta 11r-v, come si spiegherà nella disamina di questo fascicolo di carte.

⁸ Il contenuto integrale delle carte è riportato nell'*Appendice 1*.

Le carte documentano la stesura della prima (molto sintetica rispetto a quella edita) e della seconda (incompleta) scena del primo atto e alcune scene del terzo atto, corrispondenti alla terza (testimoniata solo nella parte finale), quarta, quinta, sesta, settima, e ottava delle versione edita.

Si tratta di due singoli fogli che però sono ascrivibili alla stessa fase ideativa/compositiva sia perché entrambi attestano il nome Ruzvanscad al posto di Farruscad, sia perché condividono la stessa tipologia di struttura, vale a dire una sorta di *ossatura* in cui la materia della *fabula* è già distribuita in atti e in scene, ma non ancora completamente versificata, una prassi, questa, testimoniata anche da altri “avantesti” delle *Fiabe* conservati nel Fondo. Proprio per l’eccezionalità di questo materiale e per la possibilità di confrontare gli stratificati livelli di lavoro - dall’«ideazione» all’«occhio mentale», asserisce lo stesso Gozzi⁹- della *Donna serpente* con quelli delle altre composizioni fiabesche, ci pare opportuno mettere a fuoco la struttura che in-forma queste carte, cioè quella che, genericamente, abbiamo denominato *ossatura*. Abbiamo già asserito che il drammaturgo, durante le sue letture o meditazioni su di esse, si lascia spesso colpire da una singola “immagine” che traduce sulla carta in forma di rapido e conciso appunto, scattando un’istantanea per immortalare un solo e preciso momento narrativo che quasi sempre interessa proprio la raffigurazione visiva di un segmento testuale, a dimostrazione della sollecitudine con cui l’autore pensa alla resa spettacolare fin dal primo concepimento dell’idea. Anche nella *Donna serpente* si trova una scrittura della tipologia appena illustrata: se, infatti, abbandonando solo per un attimo queste due carte, ci spostiamo alla disamina del Fondo Gozzi 4.2/2, ci imbattiamo, in un angolo in basso a destra dopo la prima scena del primo atto (c. 1v), in quest’annotazione: «un asinello con le / orecchie pungenti e / la coda tagliente / Toro con corna e coda / di fuoco».Entrambi gli animali rimandano all’*Orlando innamorato*, rispettivamente al combattimento di Orlando nel giardino di Falerina contro l’asino mostruoso che presidia la porta di ponente e contro il toro posto a guardia della porta di mezzogiorno (quest’ultimo episodio confluisce poi nella prima prova a cui deve

⁹ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 25.

sottoporsi Farruscad)¹⁰. Dopo questa fase, che approda ad un unico appunto, il Fondo documenta l'abitudine gozziana a scrivere un brogliaccio, cioè la narrazione in prosa dell'intera *fabula* (prassi attestata anche per l'inedita *Pulce*. Si giunge poi alla fase della costruzione del testo teatrale propriamente inteso in cui la trama, a seconda del grado di revisione dell'*ossatura* (anche per essa, infatti, come per la versificazione rintracciamo più prove dell'autore), risulta divisa in atti e scene, ma ancora priva di battute vere e proprie che troveranno il loro compimento solamente con la versificazione, l'ultima fase di elaborazione dell'opera (la revisione, soprattutto linguistica, appartiene a un successivo e conclusivo momento e produce tutte quelle varianti che possiamo definire "di singole lezioni" ma che, almeno nel caso delle *Fiabe*, non intaccano la struttura complessiva dell'opera, anche se il testo del *Serpente* è, in realtà, un caso unico sotto questo aspetto perché presenta, al suo interno, intere scene cassate).

Ritornando alle nostre due carte, è interessante rilevare che, allo stadio di *ossatura*, l'onomastica della *fabula* non è ancora concepita definitivamente, a parte i nomi del protagonista e del co-protagonista, Muezin – di cui ci occuperemo tra breve – e, per esempio, la fata che conduce l'eroe nel mondo altro è qui solo appellata «Fata», appunto, esattamente come nella primigenia *ossatura* relativa alla *Turandot*, la schiava con cui dialoga la principessa è individuata semplicemente con il nome generico di «schiava innamorata di Calaf»¹¹. La stessa indeterminatezza si riscontra nell'assenza dei nomi propri dei

¹⁰ M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., II, IV, 56-61 e II, IV, 41-45: «Comme è la porta nela prima facia: / Tutta è di zoglie, e val un gran tesoro. / Non la diffende né spata né macia, / Ma un asino coperto a scaglie d'oro, / Et ha l'orechie longhe da doa bracia: / Comme coda di serpe quella piega, / E pilia e stregie a suo piacer, e lega. / [...] Ma la sua coda taglia comme spata, / Né vi può piastra né maglia durare»; «È una porta di bronzo si diserra: / Fuor ussì il thor a meglio dela terra. / Mugiando ussite il thor ala bataglia / E ferro e fuoco nela fronte squassa, / Né contrastar vi può piastra né maglia: / Ogni armatura con le corne passa. / [...] Per questo la bataglia non s'arresta: / Con l'altro corno, ch'è di foco, mena».

¹¹ Fondo Gozzi, 3.5/2, *Turandot*, c. 38v. D'altronde, la "parte", intesa come figura, precede l'individualità del personaggio l'"occhio mentale" anche nell'ideazione dell'opera artistica intesa nel senso più stretto; si pensi alle parole di Leonardo: «la pittura è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione. [...] Il pittore ha dieci vari discorsi, con li quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete» cit. in CESARE SEGRE, *La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci in La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 21. Segre constata l'anonimia con cui Leonardo, nel progetto scritto a proposito dell'Ultima cena, si riferisce ai personaggi, che, al massimo, definisce genericamente "apostoli", anonimato che si rispecchia in alcune ossature gozziane in cui gli agenti sono nominati in maniera indistinta. Mi si permetta di riportare un passo, sempre di argomento figurativo, ma significativo per l'idea di creazione artistica: «però sarebbe bene che facesse [...] parecchi giorni prima i loro cartoni, schizzi o modelli, e quelli cento volte rivedere e considerare,

due figli dei protagonisti dei quali si accenna solamente l'età e il sesso, senza mai ricorrere ai nominativi e, ugualmente, nella mancata individuazione del toponimo della città. Se Ruzvanscad rinvia sia alla novella *l'Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* sia al *Rutzvanscad il giovine* di Vallaresso, questi fogli testimoniano in modo lapalissiano, l'influenza della fiaba francese dal momento che in essa Muezin è proprio il nome del consigliere fedele del principe.

Il contenuto di queste poche scene permette di affermare che le due carte costituiscono la versione più antica della *Donna serpente* (almeno tra quelle a nostra disposizione), una versione in cui addirittura compariva e agiva il padre del principe: non il ministro Togrul, bensì il genitore si sarebbe dovuto recare nel mondo altro per riportare il figlio nel regno terreno (e, dunque, nell'intreccio sarebbe venuto meno il pathos congenito alla colpa del protagonista di aver fatto addirittura morire il padre per la sua dipartita).

In questa *Ur-Donna serpente* rinveniamo poi una delle più macroscopiche differenze con l'edizione inerente allo svolgimento della trama: se nella versione a stampa dopo la scomparsa di Farruscad con la fata Farzana la didascalia ci informa che *con un prodigioso lampeggiare nell'aere sprofondano tutti due* (III.3), lasciando dunque la sala regia vuota, qui – ma ricorrerà anche nel *Serpente* nel quale, anzi, le scene in questione sono stese in maniera più dettagliata – rimane, invece, un fantoccio simile alla figura del principe davanti a cui poteva svolgersi una *gag* comica di Smeraldina, Brighella e Truffaldino; i due uomini chiedevano a turno la mano della donna al sovrano, il quale, essendo un manichino, non poteva fare altro che accennare un movimento di consenso con la testa, senza parlare, suscitando, con la sua perenne approvazione a qualunque cosa, equivoci e pretesti per zuffe fra i tre, situazione tipica dei canovacci della commedia all'improvviso. Inoltre, compare in queste carte,

non come padre, ma come giudice; aggiungere, scemare, emendare e correggere bene la cosa come esser vuole; domandare, informarsi, leggere et aver bene a mente tutto il soggetto et ogni sua particolarità e qualità, tanto del proprio quanto degli accidenti; e non fare a la cieca, e dar tosto l'imprimeria et operare il pennello. Perchè, sì come non può esser buon poeta, secondo Orazio, chi non ha molte cassature fatte nel suo poema et emendatolo diece e vinti volte, così dirò del pittore, se non fa egli il simile. Quindi avviene che i nuovi notomisti del furioso ne le loro figure, figurette, figuraccie e figuroni fanno fare agli uomini, a l'arme, ai cavalli sforzi, pieghe et altr'atti tanto sgarbati, che la natura piange e l'arte ride, vedendo tanti ciarpelloni, tanti barbarismi, e tanti latini falzi, che tutto 'l giorno si fanno» (Giovanni Andrea Gilio, cit. in CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 173-174).

seppure già cassata, l'idea che Smeraldina fosse una delle ancelle del seguito di Cherestani della quale si sarebbe innamorato Truffaldino.

Un'ultima variante molto rilevante si riscontra nel discorso di Truffaldino nel momento in cui pone nel 1753 l'anno di inizio della vicenda fiabesca; tale data è poi già qui cassata e cambiata in 1754, ma il particolare è utile per il tentativo di datare non la scrittura vera e propria della fiaba bensì l'*ossatura*, discorso che svilupperemo nel punto seguente, nell'analisi dei manoscritti del Fondo 4.2/2.

B) Fondo Gozzi, 4.2/2 *La donna serpente*, cc. 1r-11v (versificazione parziale e frammentaria della fiaba)¹²

Cartaceo; carte sciolte; anno 1762 circa; cc. 11 (cartulazione nuova a matita), mm. 286 x 206 (rilevata alla c. 1).

Si tratta di alcune carte, in parte sciolte e in parte contigue tra loro, ascrivibili, ad eccezione del foglio 11r-v, alla fase precedente la stesura del *Serpente* (Fondo Gozzi 4.2/1), *Serpente* che accoglie tutte le correzioni ivi presenti. Per maggiore chiarezza esamineremo questo faldone a gruppi di carte.

c. 1r-v: reca la versificazione della prima scena del primo atto e si tratta di un foglio singolo sciolto. La stesura è anteriore al *Serpente* perché i nomi delle fate sono scambiati: in questo foglio Zemina è la fata che osteggia Farruscad, mentre Farzana è quella che gli è amica. Inoltre, sul margine destro della carta 1r è presente l'elenco dei personaggi, una lista che pare un'annotazione/trascrizione frettolosa: le apposizioni ai nomi dei personaggi sono sintetiche e si limitano alla nuda descrizione delle loro qualifiche; così, per esempio, Cherestani è semplicemente definita «regina» (e non «fata, regina d'Eldorado regno ignoto, sua sposa»). L'onomastica della lista è molto interessante e potrebbe farci congetturare che la stesura in prosa (brogliaccio) o l'*ossatura* avesse uno svolgimento in parte diverso da quello a noi noto. Intanto registriamo le cassature di alcuni nomi: il primo appellativo della sorella del

¹² Il contenuto integrale delle carte è riportato nell'*Appendice 2*. La restituzione in questa forma dei fogli ha permesso di dare maggior evidenza alla complessa stratificazione di questi materiali, dei quali, appunto, più agevolmente si identificano le cassature e le relative sostituzioni.

protagonista era Schirina, qui poi cancellato e sostituito con il definitivo Canzade; originariamente le fate si chiamavano Gulinda e Zemina. Queste espunzioni sono significative per la datazione - o meglio per l'individuazione della scansione ideativa - delle ossature: Schirina, infatti, è il nome di un personaggio della *Turandot*. Questo dato ci porta a fare due congetture: o nella prima rappresentazione di quest'ultima fiaba, il 22 gennaio 1762, il personaggio di Schirina aveva un altro nome (ma è un'ipotesi poco probabile) o, nel momento della scrittura dell'*ossatura* della *Donna serpente* - un'*ossatura* non pervenutaci da cui Gozzi aveva poi desunto l'elenco dei personaggi riportato sul margine di questo foglio - la *Turandot* non era ancora andata in scena e quindi, il momento dell'ideazione della fiaba di Cherestani e Farruscad potrebbe essere anticipato al 1761.

Il motivo per cui poi il drammaturgo abbia scelto di posticipare la sua presentazione al pubblico, prestando fede alle *Prefazioni*, si può individuare con relativa facilità: egli sentiva l'urgenza di dimostrare che il successo ottenuto non dipendeva solamente dal «mirabile delle apparizioni», vale a dire dall'apparato scenografico meraviglioso, ma fosse intrinseco all'opera stessa e una composizione come la *Donna serpente*, in cui, invece, proprio similmente alla fiaba precedente, *Il re cervo*, conteneva moltissime scene di magia e una trasformazione, analoga a quella del re Deramo, di una donna in animale, non rispondeva a questa necessità, al contrario della *Turandot* che, invece, essendo scevra dell'elemento magico, era perfetta per lo scopo.

Dal punto di vista contenutistico, oltre a non essere indicate né la discendenza né l'età di Cherestani, si registrano due assenze assolutamente rilevanti (in rapporto, invece, alla loro declamazione proprio - e già - in apertura della *pièce*): non compare alcun cenno al giuramento che dovrà prestare Farruscad e alla trasformazione della fata in serpente; in questo modo il pubblico non sarebbe stato reso edotto dello sviluppo della trama fin dalle prime battute dell'opera, contrariamente a quanto avviene nelle testimonianze manoscritte (ed edite) successive a questa.

cc. 2r-9r: si tratta della prosecuzione della verseggiatura testimoniata nel foglio 1r-v; l'onomastica delle fate, infatti, risulta ancora inversa rispetto a quella del *Serpente*. Queste carte documentano la versificazione dell'intero primo atto, ad eccezione della seconda scena, il lungo scambio di battute tra

Truffaldino e Brighella riguardante i fatti avvenuti negli anni passati. La ragione di questa mancanza può essere imputata alla semplice perdita del foglio che, come il primo a nostra disposizione, 1r-v contenente la prima scena, potrebbe essere stato materialmente tagliato e separato, quindi, dal restante manipolo di carte. Dal punto di vista linguistico le correzioni autografe su questo manoscritto sembrano dettate dalla volontà di connotare maggiormente il linguaggio veneziano di Pantalone: assistiamo, infatti, alla sostituzione di termini italiani con gli analoghi del dialetto (*chirurgi* > *ceruseghi* ; *immerso* > *impetolà* ; *poteva* > *podria*); questo procedimento continuerà poi anche nelle fasi successive di lavoro e, per esempio, *saver* > *saper*, *cosa* > *cosa*.

Spariscono alcune citazioni: la parola del gergo veneto «Redodese», sinonimo di strega, sostituisce la più ricercata «Ancroia», la regina le cui vicende, insieme a quelle dei paladini di Francia, trovano la loro estrinsecazione nel *Libro de la Regina Ancroia* e scompare anche la menzione, da parte di Pantalone, di «Chiara matta», già peraltro ricordata nel *Re cervo* (III.7) – ma fa capolino anche nel dramma per musica *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*¹³ - oltre che nell'*Uomo di mondo* (I.14), in cui lo stesso Goldoni compila una nota esplicativa a piè pagina: «pazza, nota in Venezia, che soleva strillare per le strade». Manca anche il riferimento all'utilità del cerotto in grado di sfamare sia le famiglie sia i comici (I.4.27).

c. 9v: pagina bianca.

c. 10r-v: il foglio reca la verseggiatura (incompleta) di alcune scene del secondo atto corrispondenti alla quinta e all'ottava dell'edizione. La scena sesta pubblicata, il dialogo tra Truffaldino e Brighella a proposito dei cibi infernali che sono apparsi al posto del consueto lauto pasto manca completamente (proprio a livello dell'ideazione) e la scena settima edita, il monologo di Smeraldina, risulta in questi manoscritti assorbito direttamente nella scena tra la serva e Canzade; da ciò ne deriva l'imperfetta sovrapposizione del numero delle scene tra queste carte e la Colombani. Anche questa versione è ascrivibile alla fase precedente il *Serpente* dal momento che il nome assegnato al gigante moro

¹³ Sul dramma per musica di Antonio Gori e Salvatore Apolloni si legga PIERMARIO VESCOVO, «*Mestre e Malghera*» da Venezia a Varsavia, in *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*, a cura di MARIA GIOVANNA MIGGIANI e PIERMARIO VESCOVO, in «Problemi di critica goldoniana», X/XI, 2003-2004, pp. 7-20. Il riferimento alla Chiara matta si trova in II.3.

è Torgut/Torgutte e non Morgone. Si registra l'uso del generico «Magnifico» al posto dello specifico «Pantalone», come pure nel foglio 11 *r-v*.

c. 11*r-v*¹⁴: la carta, singola, riporta le scene quattro, cinque, sei e sette del terzo atto. Esse si dimostrano la riscrittura delle scene corrispondenti cassate nel *Serpente* (vale a dire quelle relative alla sostituzione di Farruscad con un manichino di paglia) ma è difficile datarle con certezza perché, se da una parte, per logica, esse sono state redatte dopo la stesura del *Serpente* costituendo proprio una “brutta copia” delle nuove scene, dall'altra ci imbattiamo in un problema: rilevata la costituzione materiale del *Serpente*, che presenta scene cassate e sostituite immediatamente (nel senso di modo successivo e contiguo) e le sue revisioni uniformi fatte con un inchiostro diverso in un secondo momento, tra le quali quella della sostituzione del nome del gigante - da Torgut/Torgutte a Morgone - nella carta 11 si accoglie fin da subito il nome Morgone per il gigante, nome che invece, nel *Serpente*, si rinviene sistematicamente fino alla fine dell'opera sopra tutte le cassature del vecchio appellativo del nemico, Torgut/Torgutte.

Nel dialogo tra Magnifico e Tartaglia rinveniamo una citazione che rimanda, ancora, al *Rutzvanscad il giovine* di Vallarezzo: i due sono preoccupati che Farruscad si sia ucciso come la «reina Culicutidonia»; la citazione è presente anche nel *Serpente*, ma scompare nell'edizione a stampa. Nel *Rutzvanscad* la morte della regina è trattata, in realtà, in modo comico: ella si è gettata nello scarico delle primitive fognature¹⁵ (ABOULCASSEM Voi ben sapete / che nelle regie stanze / un largo, e profondissimo condotto, / di fina porcellana adorno tutto, / sotto di cui rapido corre il fiume, / fe' fabbricare il re Tettinculuffo, / per ivi scaricare con grandezza / tutta la puzzolente maestade / de' regi serenissimi escrementi: / là con rapido salto, / nel punto che arrivai, deposti i cerchi, / precipitò la misera regina; ed a quest'ora del rapido fiume / negli archi

¹⁴ Per completezza registriamo che la numerazione di questo foglio è errata: 11*r* corrisponde a 11*v* e viceversa (lo si deduce dalla numerazione progressiva delle scene ivi contenute).

¹⁵ Proprio l'episodio citato da Gozzi, il suicidio della regina Culicutidonia, fu raffigurato da Gaetano Zoppini nell'edizione Bettinelli (Venezia, 1737) del *Rutzvanscad il giovine, arcisoprtragicissima tragedia*. Tale incisione è riprodotta in *Carlo Gozzi, 1720-1806*, cit., p. 50. Interessanti le parole di Virgilio Brocchi con cui metteva in relazione questo testo satirico con le *Fiabe*: «nel *Rutzvanscad* del Vallarezzo, non solo per l'elemento fantastico, ma per la satira esercitata contro le unità aristoteliche e i tragici del tempo, mi pare si possa cogliere qualche germe della fiaba gozziana» (*La polemica a teatro*, in «Rivista d'Italia», fascicolo V, maggio 1907, p. 724).

sotterranei ella è già morta¹⁶). Il tono parodistico si rinviene, d'altronde, fin dall'inizio quando, nell'elenco dei personaggi, si legge che il coro è composto da orbi (segnaliamo che tra i nomi compaiono anche Calaf e Muezim) e che la vicenda è ambientata nell'impronunciabile città di Tnfznprhzmk. *Rutzvanscad il giovine* testimonia, già a inizio Settecento, la capillare circolazione delle novelle francesi ancora prima che esse andassero a costituire il *Cabinet des Fées*, come si è affermato nell'*Introduzione*. In particolare sono proprio le peripezie dell'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* che sono assimilate e rielaborate nel testo settecentesco e così riassunte: «TUTTO IL CORO Al cospetto del demonio / simil mai non fu, non v'è. / Perchè bello era il nipote, / in consorte a lui s'unì, / senza spesa della dote / la gentil Kerestani. / S'ella apparve qual non era / giovinetta, e assai più bella, / vo pensando in qual maniera / s'abbia finto ancor donzella, / si fè cerva per amore / del primier Rutzvanscadone;/ e per il Rutzanscad Juniore / il marito fè caprone»¹⁷.

C) Fondo Gozzi, 4.2/1 *Il serpente*, cc. 1r-33v¹⁸.

Cartaceo; fascicoli legati, anno 1762; cc. 33 (cartulazione nuova a matita), mm. 283 x 196 (rilevata alla c. 1). Coperta in cartoncino; titolo autografo, alla c. 1r: *Il Serpente, favola*.

Si tratta della completa stesura in versi della fiaba avvolta da un cartoncino su cui è apposta la dicitura *Il serpente*, unica attestazione di questo titolo per la fiaba che, infatti, già nel 1762 approda al palcoscenico come *La donna serpente*, secondo quanto riportato dai Notatori Gradenigo; questa titolazione dovrebbe, quindi, essere stata scritta dall'ordinatore del Fondo, Gasparo Gozzi (1856-1935)¹⁹.

¹⁶ ZACCARIA VALLARESSO, *Rutzvanscad il giovine Arcisoprtragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Cattuffio Panchiano Bulbulco Arcade*, Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724, p. CXXVII. Nel testo compare anche il verso magico pronunciato nel *Re cervo* (II.7), a sua volta desunto dal *Baldus* di Folengo.

¹⁷ Ivi, p. CV.

¹⁸ Le scene interamente cassate di questa stesura sono state riportate nell'Appendice 3.

¹⁹ Nel caso, invece, il titolo fosse autografo, possiamo fare più illazioni sul motivo che spinse Gozzi a modificare il titolo: forse, come *Il corvo*, anche *Il serpente* era troppo "neutro" e non designava chiaramente e immediatamente l'eroina della fiaba, oppure l'accostamento dei due sostantivi era già di per sé un elemento di richiamo, echeggiando la storia della fata Melusina e quindi di tutta la tradizione a cui afferiva (romanzo cavalleresco, presenza di trasformazioni e di magia); inoltre, non poteva sfuggire al drammaturgo, lettore finissimo dello *Cunto de li cunti*,

L'elemento certamente più significativo è la presenza, alla 33v, della licenza di rappresentazione sottoscritta dal «magistrato eccellentissimo degl'esecutori contro la bestemmia rivisto e licenziato per il teatro Lorenzo Maria Cossali²⁰, il 9 ottobre 1762», cioè esattamente venti giorni prima che la fiaba debuttasse al teatro Sant'Angelo, un dato che ci permette di considerare questa stesura come il copione, o meglio il testo più "preventivo" alla messinscena, come provano anche la locuzione «via», tipica degli scenari della commedia all'improvviso al posto del corrispondente «esce» presente nell'edizione e la mancanza della postilla alla fine della dodicesima scena del terzo atto, «*Tutte le scene di mirabile, e d'illusione di questo popolare atto terzo furono eccellentemente eseguite dalla truppa comica del Sacchi*»²¹, un dato chiaramente "consuntivo", aggiunto dopo la messinscena²².

La licenza di rappresentazione, vergata venti giorni prima del debutto sul palcoscenico, potrebbe diventare un'interessante testimonianza relativamente alla determinazione del preavviso con cui consegnare ai censori l'opera che si intendeva mettere in scena e dei tempi sull'allestimento. Anche altre *Fiabe*, facenti parte degli antigrafii usati per la Colombani, riportano la licenza per la rappresentazione, sempre firmata dallo stesso Cossali: si tratta della *Zobeide* (c. 60v, in data 19 maggio 1763, prima rappresentazione nota a Torino il 10 agosto 1763), dei *Pitocchi fortunati* (c. 134v, in data 12 febbraio 1763 m.v., prima rappresentazione a Parma 28 luglio 1764), e di *Zeim re de' geni* (c. 77v, in data 7 ottobre 1765, prima messinscena 27 novembre 1765)²³. Anche *La*

che esisteva la novella intitolata *Lo serpe*, con cui però la sua fiaba condivideva solo le sembianze ofidiche assunte là da un principe e qui da una fata (non dimentichiamo che in questa raccolta si trova *Lo polece*, il racconto ricalcato abbastanza pedissequamente da Gozzi nel brogliaccio *La pulce*).

²⁰ L'inizio dell'attività censoria di Cossali è citata in un documento conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, Esecutori contro la bestemmia, busta 60, *Mandati e scritture 1753-1774*, c. 299: «21 gennaio 1749 L'incombenza di [*non leg.*] licenziare drammi, commedie, intermezzi e simili sia demandata et appoggiata ai due [*non leg.*] Franco Agazzi e Lorenzo Maria Cossali, come ai più provetti e di più lungo servizio et esperienza».

²¹ C. GOZZI, *La donna serpente*, III.12-13.

²² Un analogo "commento" sulla splendida riuscita di una messinscena si reperisce anche – e ancora – in una *pièce forain*, *Scaramouche pédant* di Louis Fuzelier: «Isabelle s'approche de Léandre et se met à ses genoux; enfin Léandre qui ressent la puissance de l'amour jette ses livres. Cette scène ne se peut décrire qu'imparfaitement: elle consiste dans un grand jeu de théâtre, c'est celle où le Sieur Dolet s'est surpassé, et tout Paris est convaincu qu'il est inimitable» (scena 4), in RENZO GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 125 e p. 130.

²³ *La Zobeide* e *I pitocchi fortunati* sono contenuti nello stesso codice che testimonia *La donna serpente* mentre *Zeim re de' geni* si trova in Manoscritti Italiani, IX, 682 (=12072).

rappresentazione del re cervo, contenuta in un codice singolo presenta due licenze di rappresentazione - poiché due sono le versioni qui attestate – firmate dal «Magistrato eccellentissimo contro la Bestemmia Francesco Agazzi Nodaro» (10 ottobre e 16 novembre 1761, “prima” 5 gennaio 1762).

L’argomento andrebbe certamente approfondito ma, da una prima sommaria riflessione, possiamo congetturare che, all’apertura dell’anno comico dovevano essere presentate alla revisione del censore tutte le opere nuove che si intendevano rappresentare nei teatri veneziani, mentre risulta più sfumata e problematica la questione relativa a quelle che si sarebbero esposte sui palcoscenici “stranieri”, durante le *tournées* primaverili-estive: se, infatti, è plausibile ipotizzare che il permesso fosse richiesto direttamente nella città ospitante, i casi della *Zobeide* e dei *Pitocchi fortunati* ci indurrebbero a pensare che dovevano essere sottoposte al visto veneziano, prima della stagione primaverile, anche le *pièces* rappresentate poi altrove.

Il terzo atto del manoscritto costituisce senza dubbio il più interessante per la quantità di cassature: la quarta, la quinta, la sesta e la settima scena sono espunte e sostituite da altre quattro corrispondenti che ricorrono quasi identiche nella Colombani. Nel testo edito, la terza scena termina con la scomparsa sottoterra della fata Farzana e di Farruscad, nella versione manoscritta, invece, come testimonia la *Ur-Donna serpente*, la sparizione del principe era “parziale” perché sul trono era lasciato un fantoccio con le sue sembianze. Nel *Serpente* la scena seguente, depennata, consisteva nel resoconto dettagliato di Truffaldino della presa della città di Teflis da parte del re Morgone e dell’inaspettato prodigio che aveva ribaltato le sorti del regno di Farruscad: il tono era magniloquente e la maschera si esprimeva in versi, ricalcando molto da vicino l’analoga declamazione di cui, sempre Truffaldino, si era reso protagonista nel *Corvo*. Questo precedente è molto significativo perché se da una parte può spiegare la ragione per cui Gozzi scelse di cassare il racconto verseggiato della maschera – per evitare, cioè, una sorta di doppione a breve distanza temporale (*Il corvo* andò in scena il 24 ottobre 1761, solo un anno prima della *Donna serpente*) – inserendo poi la famosa scena di Sacchi venditore di gazzette, dall’altra ci fornisce delle indicazioni utili a immaginare quella che sarebbe stata la sua possibile messinscena da parte di Sacchi. Fondamentale, in questo senso, nel *Corvo* è lo scambio di battute, immediatamente precedente alla

declamazione, tra Truffaldino e le altre maschere, in cui ampio spazio è riservato, appunto, alle modalità con cui il capocomico avrebbe dovuto esprimersi (non sfugga l'accenno autoreferenziale *al poeta gli ha data in iscritto la narrazione in versi*):

TRUFFALDINO *si pianterà in un'attitudine d'un tragico recitante, e comincerà in tuono grave: Mentre il popolo. Troncherà il racconto, chiederà in grazia di non essere interrotto, perché un poeta gli ha data in iscritto la narrazione in versi., acciò possa farsi dell'onore, e che spera di averla a memoria.*

[...]

TRUFFALDINO *Si rimette in una caricata serietà, e con enfasi tragica recita la seguente narrazione, gestendo accademicamente con una goffagine, proporzionata al suo carattere e con somma affettazione*²⁴.

La quinta scena depennata, prosecuzione della quarta cancellata svolta al cospetto del finto re, prevedeva una *gag* comica di Smeraldina, Brighella e Truffaldino: i due uomini chiedevano a turno la mano della donna al sovrano, il quale, essendo un fantoccio, non poteva fare altro che rispondere di sì con la testa, senza parlare. La scena sesta cassata continuava nello stesso modo, ma l'arrivo di Pantalone spostava la discussione sul problema più serio dell'esigenza e soprattutto dell'urgenza di seppellire i cadaveri che erano riemersi dopo il ritiro delle acque del fiume Cur, suggerimento a cui si opponeva invece Tartaglia, sopraggiunto nel frattempo, che proponeva di spogliare i cadaveri prima della sepoltura. Anche in questo caso, il re rispondeva di sì ad entrambi, creando nei due apprensione e preoccupazione per il suo stato mentale, mentre in Smeraldina, Truffaldino e Brighella, che già precedentemente avevano sperimentato l'"infermità" del re, la situazione suscitava solamente ilarità e risate.

L'accumulazione progressiva dei personaggi della vicenda veniva esaurendosi nella scena settima, in cui, davanti al re finto, comparivano anche Togrul e Canzade chiesta in sposa proprio dal visir: in questo modo si ritrovavano in scena pronti per assistere al "gran finale" tutti gli attori che, con le loro entrate, avevano smorzato la tensione drammatica della terza scena e contemporaneamente erano riusciti a creare un clima di *suspense* e attesa. Nell'azione successiva la voce di Geonca svelava ai presenti il mistero: quello seduto non era il re, ma uno *spettro* lasciato per ingannarli; al termine delle

²⁴ C. GOZZI, *Il corvo*, cit., III.7.

parole del mago, una didascalia prevedeva la sparizione del re finto e la presenza del solo canapè, a cui seguivano i lamenti di Truffaldino per avere composto un resoconto così poetico andato poi sprecato perché recitato *inanzi a una statua*.

Dal punto di vista contenutistico, *Il serpente* presenta un'altra importante testimonianza, seppure espunta: si tratta di una quarta prova che Farruscad deve sostenere (collocata, comunque, prima di quella finale del bacio al serpente), consistente nel combattere alcuni guerrieri che si moltiplicano ogni volta che vengono uccisi. È nuovamente il mago Geonca a rivelare al principe come sconfiggerli e la modalità adottata – scagliare in mezzo agli uomini una pietra magica – è ancora una volta desunta (consciamente o involontariamente) dal poema boiardesco: Mandricardo, re di Tartaria, si libera dall'attacco degli animali feroci che erano nati dalla biada da lui tagliata, scagliando in mezzo a loro un sasso fatato²⁵.

Nell'intera versione del *Serpente* si registra la cassatura costante del nome del re nemico Torgutte/Torgut, sostituito con Morgone, accolto nell'edizione a stampa.

L'apparato variantistico che interessa le didascalie si rivela molto interessante da esaminare perché è proprio questo il campo in cui più emerge la natura "anfibia" del *Serpente*, un testo, lo ripetiamo, che, scritto immediatamente prima della rappresentazione, conserva al suo interno delle strutture tipiche di qualsiasi scenario, per esempio la generica indicazione «via» per segnalare l'uscita dell'attore anziché l'analogo espressione «entra» (intendendo entrare dentro le quinte), impiegata poi nell'edizione; testimonia – attraverso una serie di indicazioni sceniche – una più marcata attenzione "tecnica" ai nodi cruciali delle vicende (soprattutto ai travestimenti e alle trasformazioni); presenta al suo interno delle porzioni di "scrittura aperta", cioè delle parti non completamente finite che troveranno, appunto, la loro pienezza integrandosi con il lavoro degli attori e del capocomico sul palcoscenico e, infine, è un testo che pur mostrando,

²⁵ M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., III, II, 13-16: «Come cadeva el grano in sula terra, / In diverso animal si transmutava: / Per tutto intorno Mandricardo serra / E sua prodecia poco gli giovava, / Ché non se vide mai sì strana guerra. / La folta sempre più moltiplicava / Di lupi, di leon, de porci e de orsi: / Qual con graffi lo assalta e qual con morsi. / Durando aspra e crudel quella contesa, / Quasi era posto el cavaliere al basso / E restava perdente della empresa, / Tanto era dele fiere el gran fracasso; / Né potendo più quasi aver difesa, / Chinosse a terra e prese in man un sasso: / Quel sasso era fatato, e non sapea / Già Mandricardo la virtù che avea. / Questa petra ch'io dico avea signali / Verdi, vermigli, bianchi, azuri e de oro, / E come tratta fu tra gli animali, / Tra quelli aportò zuffa e gran martoro, / Perché tauri salvatici e ciengiali / E l'altre bestie cominciàr tra loro / Sì gran battaglia a morsi aspri e diversi / Che in poco d' hora fòr tutti dispersi».

rispetto alla Colombani, un minor grado di articolazione delle battute delle maschere, documenta però un alto grado di definizione degli argomenti dei quali esse devono trattare provando in questo modo, se ancora fosse necessario, la lontananza dall'immagine di Gozzi contrapposto nettamente alla riforma goldoniana, almeno sotto questo aspetto, aspetto peraltro già appurato per le commedie 'spagnolesche'²⁶.

I compatrioti di Gozzi, anche ottocenteschi²⁷, furono generalmente così ostili al conte e talmente pieni di pregiudizi verso le sue opere da non riuscire a cogliere, a nostro avviso, che le sue tipologie testuali erano, per certi versi, prossime a quelle goldoniane, o che comunque, certamente, per la loro struttura, lo allontanavano dalla generica assimilazione agli scrittori di scenari della commedia all'improvviso, perciò, ci pare molto acuto il giudizio espresso da Sismonde de Sismondi, un intellettuale non italiano sulla definizione e sul grado della libertà di improvvisazione assegnata dal veneziano agli attori:

Le scene ch'egli lasciava all'arbitrio dei suoi improvvisatori, erano tuttavia preparate ed abbozzate in guisa da non potersi ingannare né circa lo spirito o intenzione del poeta con cui dovevano essi parlare, né circa il genere delle loro piacevolezze, né circa l'effetto che ne avea da risultare²⁸.

²⁶ Da alcuni appunti inediti di Piermario Vescovo: «I dialoghi delle maschere delle fiabe o delle tragicommedie d'imitazione spagnola si dichiarano delle "parti a soggetto" per la forma con cui si presentano, e, al tempo stesso, mostrano nella sostanza, una definizione di dettaglio estremamente puntuale dei contenuti dialogici. Si tratta di scene completamente distese, salvo che per la esplicita riformulazione nel discorso diretto: il discorso indiretto, appunto, rappresenta in queste zone di scrittura una sofisticata simulazione di parola all'improvviso. L'autore mette in bocca ai personaggi mascherati la traccia dei loro discorsi [...], un traccia però praticamente esaustiva, e che non è più traccia».

²⁷ Quasi certamente è proprio Gozzi il mirino del giudizio, poco noto, espresso da Alessandro Manzoni «Le confesso che quelle [le tesi] dei Romantici mi parevano allora, e mi paiono più che mai concludentissime. La mitologia non è morta certamente, ma la credo ferita mortalmente; tengo per fermo che Giove, Marte e Venere faranno la fine che hanno fatta Arlecchino, Brighella e Pantalone, che pure avevano molti e feroci, e taluni ingegnosi sostenitori: anche allora si disse, che con l'escludere quei rispettabili personaggi si toglieva la vita alla commedia: che si perdeva una gloria particolare all'Italia (dove va qualche a ficcarsi la gloria!); anche allora si sentirono lamentazioni patetiche, che ora ci fanno meravigliare, non senza un po' di riso, quando le troviamo negli scritti di quel tempo. Allo stesso modo, io tengo per fermo, che si parlerà generalmente tra non molto della mitologia, e della sua fine» (ALESSANDRO MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio* in *Scritti di teoria letteraria*, introduzione di CESARE SEGRE, a cura di ADELAIDE SOZZI CASANOVA, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 159-191. Il riferimento è alle pp. 164-165).

²⁸ JEAN CHARLES LÉONARD SIMONDE DE SISMONDI, *Della letteratura italiana dal secolo XIV fino al principio del secolo XIX, trattato di J. G. L. Simonde de Sismondi*, traduzione dall'originale francese, 2 voll., Milano, Giovanni Silvestri, 1820, vol. II, p. 148.

Iniziamo proprio da quest'ultimo punto, offrendo una tabella che ci permette di verificare, simultaneamente, sia l'ampliamento successivo dei dialoghi affidati alle maschere registrato nel testo pubblicato, sia la loro determinazione già nel *Serpente* (nella colonna di sinistra si offre il testo della presente edizione).

I.2.1: BRIGHELLA *ha trovato in quel punto Truffaldino; è desideroso di sapere come Truffaldino sia in quel deserto e nuove del principe Farruscad.*

assente

I.2.2: TRUFFALDINO *si pianta, com'uno che narra una fola ad un fanciullo, usando spesso la formula: e così, sior mio benedetto, ecc. Narra che nel tal anno (accenna un millesimo che venga a formare il termine in quel punto degli ott'anni, accennati dalle due fate) alli dodici del mese di aprile, come Brighella sa, uscirono dalla città di Teflis il principe Farruscad, Pantalone, suo aio, egli e molti cacciatori per andar a caccia.*

TRUFFALDINO *in atto, e con tuono di narrare fiabe, suo racconto a Brighella che incominci: e così sior mio benedetto ecc. che nell'anno 1754, alli dodici del mese di aprile, come sa, uscirono Farruscad Principe, Pantalone, aio del detto e lui con altri cacciatori fuori della città di Teflis, alla caccia.*

Pantalone correva dietro al principe, egli dietro a Pantalone [...]

Pantalone dietro, lui dietro [...]

I.2.4: TRUFFALDINO *no, che non interrompa una narrativa di somma importanza.*

TRUFFALDINO *oibò, che non l'interrompa, che sentirà meraviglie.*

Pantalone disperato con la barba in mano si gettò dietro al padrone: egli voleva gettarsi dietro a Pantalone, ma che 'l timore di bagnarsi lo trattenne. Che guardando nel fiume vide poi nel fondo una mensa imbandita di vivande e che la fedeltà al suo padrone l'indusse a gettarsi nel precipizio. Oh, meraviglia! trovò nel fondo non più la mensa, ma la cerva cambiata in una principessa con un seguito di damigelle, la più bella cosa, la più bella cosa, che si possa vedere con due occhi ecc. Che 'l principe era ginocchioni innanzi a quella principessa. Che Pantalone stava, come un balordo. Che 'l principe diceva: Dimmi [...]

Pantalone disperato si prese la barba in mano, e gli si gettò dietro per ricuperarlo, ch'egli s'era preparato per saltare loro dietro, ma che si trattenne per timore di bagnarsi i capelli, ch'è soggetto a flussioni ecc. Che non lo vide più, che pianse, ch'era per ritornare a portar la nuova infausta ad Atalmuc Re padre di Farruscad, quando guardò nel fiume, ed oh meraviglia! vide poi nel fondo un gran piatto di maccheroni incantati, che non sa da qual forza spinto s'era gettato nel fiume. Oh meraviglia! E così sior mio benedetto ecc. che ritrovò sotto il fiume un fiorito praticello e non maccheroni, ma la cerva cambiata nella più bella principessa di diciott'anni la più bella, la più bella sior mio benedetto che si vedesse con due occhi, che sopra i fiumi non ve ne sono di così belle sua descrizione che aveva seco una compagnia di damigelle, altro che Smeraldina. Che quivi era il principe ginocchioni innanzi alla Principessa, e Pantalone meravigliato. Che il principe stava dicendo: Dimmi [...]

Che il principe voleva sposarla, se cadesse il mondo. Che Pantalone gridava e lo dissuadeva; ma ch'entrarono [...]

Che il principe allegro, cadesse il mondo, accettava la bianca destra ecc. Che Pantalone era disperato che lo voleva dissuadere ma invano. Ch'entrarono [...]

I.2.5: BRIGHELLA *fa degli stupori della narrazione: non presta fede.*

BRIGHELLA *sui stupori della narrazione, non crede.*

I.2.6: TRUFFALDINO *fa de' giuramenti e protesta di fargli vedere cose mirabili in quel deserto. Chiede a*

TRUFFALDINO *sui giuramenti, che vederà gran cose in quel deserto. Come sia capitato a Brighella.*

Brighella come sia capitato.

I.2.8: TRUFFALDINO *stupisce. Chiede, dove sieno Togrul e Tartaglia.*

I.2.9: BRIGHELLA *che gli aveva lasciati sotto un albero a riposare poco discosti. Chiede, dove sieno il principe e Pantalone.*

I.2.13: BRIGHELLA *stupisce; sente, che 'l cerotto, che ha sullo stomaco, perde la facoltà. I due mesi della sua virtù spirano. Egli è languido, non resiste più.*

I.2.16: TRUFFALDINO *che sarà fatto, che lo segua, che gli narrerà dell'altre meraviglie. E cusì, sior mio benedetto, ecc.*

omittit

omittit

I.4.27: TARTAGLIA *Ei, ei, Pantalone; e mangiare? Oh, bella! mi lasciano qui col cerotto sullo stomaco. Questo aveva la virtù di tenere sazi mesi due. Sono passati cinquantanove giorni e cinque ore; per poche ore potrò ancora resistere, ma poi cascherò morto. Bella virtù è però quella di questo cerotto! A quante povere genti sarebbe necessario! I padri giugnerebbero col cerotto in scarsella, troverebbero le loro famiglie affamate a piangere e taffete, un pezzo di cerotto sullo stomaco a tutti; rimedierebbero a quella miseria, in cui sono abbandonati. A quanti comici, a quanti poeti sarebbe una manna! Oh, se 'l Masgomieri avesse questo cerotto, farebbe certo più fortuna che col suo balsamo greco e col suo taccomatto del cavalier Burri per le sciatiche e per l'inappetenza e per l'indigestione. Qui bisogna nascondersi per non essere scoperto; ma io mi sento venire una fame che divorerei un bue. (si nasconde)*

I.5.2: TARTAGLIA (*da sé indietro*) *Quello è il principe Farruscad... è lui senza dubbio. Uh che allegrezza! ... Io non mi posso trattenerne... Voglio abbracciarlo. (fa qualche passo con trasporto, poi si ferma) Ma, Tartaglia, che fai? Crepa per l'amore, ma non alterare gli ordini, che ti furono dati. (si nasconde di nuovo)*

I.5.4: TARTAGLIA (*indietro*) *Quella mensa non c'era. Chi l'ha portata? mi sento morire di fame. Se potessi di nascosto prendere qualche cibo. (si va avvicinando con timore alla mensa di nascosto)*

I.5.6: TARTAGLIA (*spaventato*) *Che voce è questa! Dove diavolo m'hanno lasciato? (corre a nascondersi dall'altra parte)*

I.5.9: TARTAGLIA (*esce indietro*) *Mi gira il capo, come una ruota di fochi artificiali. Ho vedute e udite le gran cose! Mi sembra che 'l principe dorma.*

I.6.1: TRUFFALDINO *si fa sentir di dentro con voce alta, chiedendo a Brighella, dove sieno Togrul e Tartaglia.*

TRUFFALDINO *suoi stupori, dove fossero Togrul e Tartaglia.*

BRIGHELLA *che gli aveva lasciati riposare sotto un albero, poco discosto. Dove fossero Pantalone e il principe.*

BRIGHELLA *oh meraviglia! Che sente che il cerotto perde la sua virtù perché terminano i due mesi, che non può più resistere ecc .*

TRUFFALDINO *benissimo, che lo segua e che gli narrerà delle altre meraviglie.*

BRIGHELLA *che le sentirà volentieri.*

TRUFFALDINO *E così sior mio benedetto ecc.*

TARTAGLIA *Eh Pantalone, e mangiare? O bella! mi lasciano qui col cerotto sullo stomaco. Fa suo conto, che il cerotto aveva virtù di tener sazi mesi due. Che erano passati cinquantanove giorni e cinqu'ore, che per qualche ora potrà ancora resistere. Suoi riflessi sulla virtù del cerotto, per quanta spezie di persone sarebbe utile. Che se il Masgomieri l'avesse, farebbe più fortuna che col suo balsamo greco e col cerotto del cavalier Burri per le sciatiche e per le indigestioni, e inappetenza. Che convien ritirarsi per non essere scoperto, si nasconde indietro, ma che si sente una gran fame ecc.*

TARTAGLIA *indietro vede il principe, qualche parola d'allegrezza, qualche trasporto e qualche passo per abbracciarlo, ma l'ordine lo trattiene, si nasconde di nuovo.*

TARTAGLIA *indietro suoi stupori della mensa apparita, suo desiderio di prendersi qualche bocconcello. In questo*

TARTAGLIA *suo spavento. Dove mai l'abbiano lasciato. (corre a nascondersi dall'altra parte)*

TARTAGLIA (*indietro*) *che gli sembra che dorma. Suoi stupori delle cose udite, e vedute. In questo*

TRUFFALDINO *si fa sentir di dentro con voce alta, chiedendo a Brighella a qual parte sieno Togrul visir e Tartaglia.*

I.6.2: TARTAGLIA *disperato fa cenni a quella parte, che si deva tacere e passar per il fondo del teatro indietro.*

I.6.4: TRUFFALDINO *allegro alza la voce.*

I.6.5: TARTAGLIA *si dispera. Mostra il principe che dorme. Si guardano l'un l'altro incantati e dopo breve scena di lazzi muti, di monosillabi e di stupori, ridicola, via tutti tre per mangiare.*

II.1.1: TRUFFALDINO *diceva a Brighella d'aver udita una gran confusione quella notte tra la vigilia e 'l sonno; chiedeva s'egli aveva udito nulla.*

II.1.2: BRIGHELLA *che 'l cibo e i vini perfetti l'avevano fatto dormire profondamente; benediceva il punto del suo arrivo in quel luogo, dove si trovava tanta abbondanza. Rifletteva che, se anche i cibi erano infernali, il loro sapore era delicato a segno, che non si curava.*

II.1.3: TRUFFALDINO *aggiungeva che in quel deserto si stava assai meglio che nelle città. Faceva una satira sui disturbi e sui costumi delle città, massime sulla corte e specialmente sulla penosa vita de' servi.*

II.1.4: BRIGHELLA *accresceva sopra questo proposito.*

II.1.5: TRUFFALDINO *adduceva il gran disturbo de'servi nelle commedie, che piacevano a' padroni e a' servi no. A lui piaceva l'Arlecchino, a' padroni no. Lo faceva ridere; i padroni dicevano che il ridere delle buffonate di quel personaggio era una scioccheria. Se dovesse ficcarsi degli aghi nelle natiche per non ridere a ciò che lo faceva ridere.*

II.1.6: BRIGHELLA *che certo quello era un gran disturbo. Che quando le maschere dicevano nella commedia delle cose che lo facevano ridere, conveniva per la vergogna, ch'egli ridesse sotto al tabarro.*

II.1.7: TRUFFALDINO *ch'egli aveva vedute moltissime dame e moltissimi cavalieri ridere senza vergognarsi; che tuttavia è contento d'esser partito da un mondo, che sosteneva un'incomoda serietà in apparenza e in sostanza era assai ridicolo. Quella solitudine gli piaceva, ecc. Proponevano di fare una collezione, perché l'aere era perfetto e gli aveva fatti digerire. Contrastavano sulla qualità de' cibi, che si dovevano chiedere al diavolo.*

II.1.8: BRIGHELLA *voleva una merenda polita con salse ecc.*

II.1.9: TRUFFALDINO *voleva una merenda da veneto cortigiano, ecc. Entravano alquanto discordi sopra questo punto.*

TARTAGLIA *disperato fa cenni a quella parte di tacere e di passare per indietro.*

TRUFFALDINO *sua allegrezza comincia ad alzare la voce.*

TARTAGLIA *con disperazione a cenni che stia zitto si guardano l'un l'altro incantati. Dopo scena di lazzi muti e monosillabi e stupori, via tutti tre.*

TRUFFALDINO *che tra la vigilia, e il sonno gli parve di sentire una gran confusione, a Brighella se abbia udito nulla.*

BRIGHELLA *nulla, perché il cibo, e i vini l'avevano fatto dormire sodo sino a quel punto.*

TRUFFALDINO *se sia contento di quel luogo BRIGHELLA contentissimo. Si mangia si dorme ecc. senza fatica e senza pagare, che non sente che le vivande facciano alcun male, sieno infernali quanto vogliono ecc.*

TRUFFALDINO *che in quel deserto si sta mille volte meglio che nella città. Sua satira sui disturbi della città, e sui costumi, massime della corte, e specialmente sulla vita de' servitori. Vidi e conobbi anch'io le inique corti.*

BRIGHELLA *acrescimento di tal satira. Con suo versetto ecc.*

TRUFFALDINO *qual incomodo non era quello de' teatri quando la commedia piaceva a' padroni e a lui no. Che verbigrazia a lui piaceva l'Arlecchino e lo faceva ridere, che aveva de' rimproveri perché si diceva che quelle erano scioccherie che non dovevano far ridere. Oh bella! Se lo facevano ridere, perché non dovesse ridere e se dovesse ficcarsi degli aghi nelle natiche per non ridere.*

BRIGHELLA *che certo quello era un disturbo grande, ch'egli quando il Ficchetto diceva qualche cosa che lo facesse ridere, rideva sotto il tabarro, per vergogna ecc.*

TRUFFALDINO *ch'egli aveva vedute delle gran dame, e gran cavalieri benissimo a ridere senza vergognarsi ecc. Basta, ch'egli ha piacere d'essere in una vita solitaria per non aver più rimproveri su tal proposito. Che il sole è vicino a levare, che sarà bene che non li trovi a stomaco vuoto e che possono andare a chiamare una merenda. A Brighella che voglia per merenda.*

BRIGHELLA *lingue salmistrate e fegato, doppione, e altro alla luganeghera.*

TRUFFALDINO *no meglio riso con le midolla, stuffà di code, nombolo arrosto cibi alla becchera.*

Si nominino cibi ad uso di Venezia e luoghi topici e

usanze di merende veneziane. Dopo scena via tutti e due

II.2: *omittit*

II.2.1: TARTAGLIA *aveva udito piovere; aveva posta una mano fuori del padiglione e dalle gocce si era avveduto che la pioggia era d'inchiostro; mostrava i segni.*

II.2.2: PANTALONE *faceva delle osservazioni, confermava un tal'accidente; si spaventava.*

II.2.3: TARTAGLIA *aveva udito tutta la notte civette ululare.*

II.2.4: PANTALONE *aveva uditi cani ad urlare.*

II.2.5: TARTAGLIA *ch'era da consolarsi, perché Togrul, visir, lo aveva accertato che al levar del sole il principe era disposto a partire da quel diabolico paese.*

II.2.6: PANTALONE *guardava l'oriente; vedeva sorgere il sole come sanguinoso; si spaventava.*

II.2.7: TARTAGLIA *accresceva gli spaventi scorrendo alberi seccati, montagne cambiate di luogo, ruscelli scorrere d'acque pavonazze, ed altri segni di spaventevoli auguri. Volevano fuggire, non volevano abbandonare il principe.*

II.4: TRUFFALDINO e BRIGHELLA.

Escono inorriditi. Hanno chiesto de' soliti cibi e sono loro comparsi rospi, scorpioni, serpenti, ecc. Riflettono che 'l paese si è cambiato. Non vedono i compagni. Gli scoprono in lontano. Con grida gli seguono.

III.6.1: TARTAGLIA e PANTALONE *escono disperati. Chiedono, se abbiano veduto il principe.*

III.6.2: BRIGHELLA *che non sa nulla.*

III.6.3: TRUFFALDINO *rinnova le sue grida sulla relazione. Fanno tutti una scena di confusione e di strepiti.*

MAGNIFICO *spaventato, a Tartaglia, se abbia sentito il terremoto quella notte.*

TARTAGLIA *spaventato, che l'ha sentito purtroppo, ch'era stato preceduto da una piovigina, ch'egli aveva posta una mano fuori del padiglione e che guardando le gocce sulla mano, s'era accorto che la pioggia era d'inchiostro. Mostra le mani ancora macchiate.*

MAGNIFICO *Certo. Guarda i padiglioni, sono tutti macchiati di nero.*

TARTAGLIA *che ha avuto sopra il capo sempre una maledetta civetta con un continuo ululato.*

MAGNIFICO *ch'egli aveva uditi continuati urla di cane per il deserto.*

TARTAGLIA *ch'era da consolarsi che Togrul visir aveva detto che il principe al levar del sole era disposto a partire.*

MAGNIFICO *che pregava il cielo, ma che teme ecc. un'occhiata al sole che leva. Spaventato a Tartaglia che guardi il sole.*

TARTAGLIA *suo spavento, che sembra tutto sanguinoso. Scoprono arborei seccati quella notte. Montagne cambiate di luogo, ruscelli scorrere d'acque di color pavonazzo, altri segni orridi e cattivi auguri. Vorrebbero fuggire, non vorrebbero abbandonare il principe, in questo*

TRUFFALDINO e BRIGHELLA.

Escono spaventati. Esser comparsi rospi, biscie ecc. in iscambio di cibi. Gran mostri e fantasme vedute. Che il paese s'è cambiato, bisogna fuggire. Dove sieno gl'altri. Gli vedono in lontano che fuggono. Loro voci lunghe, e alte perché gli aspettino. via correndo.

MAGNIFICO *disperato chiede se abbiano veduto il principe.*

TARTAGLIA *similmente.*

BRIGHELLA *non saper nulla. Tutti scena di disperazione.*

TRUFFALDINO *Nuova e distinta relazione ecc.*

Ci soffermiamo su un paio di battute che riteniamo meritevoli di una più ampia disamina. Nella prima scena del secondo atto, a proposito della dura condizione della vita dei servi, sia nella Colombani sia nel *Serpente* si legge che Truffaldino avrebbe compiuto una satira su questo argomento; nel manoscritto, però, è riportata accanto la citazione tassiana «vidi e conobbi anch'io le inique corti» (*Gerusalemme liberata*, VII, 12), apposizione che ci suggerisce l'impiego di questo testo della letteratura "alta" in chiave parodistica nelle parole del personaggio. Quello che non ci è dato sapere è se fosse un'inventiva gozziana (cioè lo stesso autore desiderava fosse nominato il poema cavalleresco e perciò l'aveva segnato) oppure se fosse un'idea di Sacchi, basata sulla sua estrema abilità spettacolare, ma anche sulle personali letture che, come ci informa Bartoli²⁹, rendevano quest'Arlecchino un attore versatile, con un ampio "baule" di dialoghi e di riferimenti letterari a disposizione.

Sempre in questa scena, il finale della versione a stampa si dimostra dissimigliante da quello manoscritto: nel primo caso Brighella e Truffaldino si limitano a indicare, genericamente, cosa desiderano per colazione (l'uno «una merenda polita», l'altro «una merenda da veneto cortigiano») mentre nel *Serpente* i due entrano nel dettaglio e fanno un elenco preciso dei cibi richiesti («lingue salmistrade e fegato, doppione³⁰ e altro alla luganeghera [...] riso con le midolla, stufà di code, nombolo³¹ arrosto, cibi alla becchera»). La scena termina poi con l'appunto gozziano: «Si nominino cibi ad uso di Venezia e luoghi topici e usanze di merende veneziane», appunto che poteva – e doveva? - servire agli attori, oppure costituiva una sorta di *memorandum* per l'autore stesso che probabilmente pensava di sviluppare i riferimenti precisi alla venezianità in un momento posteriore.

Quest'ultimo esempio è utile anche per tentare di capire cosa intendiamo con "scrittura aperta" del *Serpente*: è difficile, infatti, individuare nettamente il limite tra quello che Gozzi scrive per sé (come appunto da sviluppare in una fase di scrittura successiva) e quello che, invece, si dimostra un suggerimento - o una perentoria prescrizione - agli attori e, ancora, non sappiamo quanto

²⁹ Cfr. F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit. t. II, pp. 147-148.

³⁰ 'L'intestino retto degli animali, distinto con tal nome dalle trippe' (Boerio).

³¹ 'Lombo' (Boerio).

queste annotazioni di tipo contenutistico fossero concepite da solo o elaborate insieme a Sacchi, durante le prove.

La “scrittura aperta” attiene ai piccoli dettagli e a questioni più grandi (addirittura, nel caso di ossature di altre *Fiabe* conservate nel Fondo, riguardano la presenza stessa di intere scene); per esempio, l’indeterminata didascalia «*con qualche prodigio*» diventa nella Colombani «*dopo un lampo e un tuono strepitoso*» (II.4), forse proprio in virtù del passaggio, della verifica e della sua “vita” sul palcoscenico. Analogamente, nel *Serpente* Gozzi, a proposito della trasformazione di Cherestani in serpente scrive «*farà una bella caduta se occorre*», mentre nella Colombani la caduta della donna è assunta come effettiva didascalia «*cadendo protesa a terra*» (II.13) e, addirittura, l’autore, avendo ricevuto una richiesta di spiegazione, da parte dell’impresario del teatro Capranica di Roma, su come realizzare la trasformazione della donna in serpente, circostanza ovviamente fondamentale dell’intera *pièce*, risponde:

l’Autore ebbe il piacere di vederle [le circostanze delle trasformazioni] ottimamente eseguite, ma non si prese la pena di esaminare minutamente il modo, e può solo riferire ciò che vide all’ingrosso. [...]. La Donna ha sotto la sopraveste un imbusto dipinto a squame di serpente verdastro, con un lungo sacco che va diminuendosi in lunga coda formato sopra a’ de’ cerchi e dipinto come l’imbusto. Al sparire della sopraveste *la donna cade a terra*, e con una funicella vien tirato il sacco che si prolunga in coda coprendola tutta sin oltre alle gambe. Ella sfonda sotto al palco dopo aver espressi gl’ultimi versi³².

Ancora, nel terzo atto, dopo il bacio di Farruscad al serpente e l’oscuramento della scena accompagnato da tuoni e lampi, come informano le didascalie di entrambi i testi, nella Colombani si legge che il sepolcro si trasformerà in un carro trionfale, mentre il manoscritto si limita ad annotare la trasformazione dell’animale in Cherestani, lasciando invece aperta la soluzione scenografica da adottare («*resterà in arbitrio del sepolcro e del monte il formare qualche scena a piacere*»). Questa conclusione, dunque, si presenta abbozzata, probabilmente perché Gozzi non aveva deciso il successivo cambio di scena o forse perché doveva verificare sul palcoscenico come poteva essere fatto e, soprattutto, i materiali scenografici a disposizione del teatro e della compagnia.

Tra le indicazioni “tecniche” più rilevanti nel *Serpente* – oltre alla nota costumistica «*fate vestite di bianco*», preziosa perché veramente esigue sono le

³² C. GOZZI, *Lettere*, cit., p. 127. La missiva è datata 25 luglio 1778. Il corsivo è nostro.

informazioni inerenti al vestiario dei personaggi (qualora non si tratti di travestimenti) – spicca quella relativa alla presentazione di Togrul a Farruscad nei panni del padre defunto (I.8). Nel manoscritto, a differenza dell'edizione, leggiamo infatti:

L'effetto dell'antecedente scena, e di questa, dovrà nascere dalla difformazione del Magnifico, e di Togrul a tale che l'uditorio non possa conoscerli nella figura per que' comici che sono, anzi creda che siano quelli de'quali s'udiranno le voci sino al punto della trasformazione, e s'avverte che chi recita di dentro deve il più possibile star nascosto e recitare con energia e senso, e non leggere, concertando prima molto bene il premeditato co' gesti del compagno.

Due i punti salienti: la considerazione gozziana del pubblico (della sua partecipazione emotiva e della sua sorpresa) e la profonda conoscenza e pratica della “macchina-teatro”, al punto da annotare/annotarsi che l'attore nascosto dietro le quinte, che presta la voce all'attore sul palcoscenico, non deve leggere e, anzi, deve prima essersi esercitato con il collega per fare in modo che le parole del primo combacino perfettamente con le azioni del secondo. Un'altra didascalia, che manifesta l'interesse e la preoccupazione di Gozzi verso la messinscena, riguarda il momento più tragico della *pièce*, l'uccisione dei figli, su cui l'autore annota: «*Sparirà la fiamma co' ragazzi, i quali, se occorre, nel correre che faranno dentro le scene, potranno essere cambiati in ragazzi simili di paglia*», mentre nel testo a stampa si riscontra semplicemente: «*Escono i due soldati, i quali avranno due bambocci, simili ai due ragazzi*» (II.5), indicazione non atta a specificare in che modo avvenga la sostituzione dei bambini, affidata solo all'immaginazione del lettore.

E, appartenente allo stesso genere di considerazioni, è la didascalia della scena cassata della quarta prova di Farruscad nella quale si legge:

[FARRUSCAD] accetta l'assalto, combatte fieramente con i due guerrieri, gli uccide uno dopo l'altro, vanno a cadere tuttidue in sito dove possano divenir quattro simili con sorpresa dell'uditorio a suo tempo.

Patenti sono, ancora, l'estrema attenzione rivolta al pubblico che, appunto, deve sorprendersi e la riflessione sulla necessità di individuare un *sito* dove sia possibile il raddoppiamento dei guerrieri, una spia questa di come l'«occhio mentale» gozziano – o potremmo meglio dire teatrale – agisca sempre insieme alla stesura del testo.

Il *Serpente* documenta la presenza delle diciture tipiche degli scenari della commedia all'improvviso: «via» riferito a uno o più attori (sostituito con «entra» in I.4.21 ; I.5.26 ; I.5.27 ; I.7.19 ; I.8.17 ; II.13.13 ; III.4.6 ; III.8.3 ; III.8.4 e con «entrano» in II.13.14 ; III.2.7), «in questo» e «il fine del primo / secondo atto», postille assenti nel testo edito.

In generale, reperiamo nella Colombani un maggior numero di informazioni riguardanti lo stato d'animo dei personaggi e la descrizione degli ambienti che servono, probabilmente, per rendere edotto il lettore su come leggere – e immaginare – quella specifica battuta, dettagli che nel *Serpente* o sono completamente assenti o sono presentati in forma estremamente sintetica; per esempio, all'inizio della seconda scena del primo atto, Gozzi per la versione a stampa adotta la didascalia «*Cambiasi la scena, che rappresenterà un orrido deserto con varie rupi nel fondo e vari sassi sparsi atti a servir di sedili*», preferendola alla più schematica e concisa «*Scena seconda. Orrido deserto. Truffaldino e Brighella assisi sopra un sasso*». In quest'ultima non è specificata la funzione dei sassi perché si presuppone che essa sia ovvia per gli attori, mentre nella prima è necessario dare al lettore le coordinate geografiche, seppure sommarie, che nella messinscena erano offerte dalle scenografie e dagli oggetti di scena. Analogamente, nell'episodio in cui Farruscad sta per uccidere il serpente-Cherestani dopo avere esclamato: «Ah, questa spada alfin, che tutto vinse, spezzi ancor quel sepolcro, e il serpe uccida» (III.13) il drammaturgo, per la versione edita aggiunge la didascalia «*in atto di colpire il sepolcro*», assente nel manoscritto dove la battuta recitata in scena prevedeva “naturalmente” che alla parola seguisse l'atto e che gli spettatori vedessero quindi la spada alzarsi per colpire l'animale.

Relativamente a queste differenze e ad altre, riconducibili quasi sempre alla fruizione diversa dei due testi, offriamo una tabella comparativa di tutte le differenziazioni del testo didascalico che intercorrono tra la Colombani (prima colonna) e il *Serpente*:

CHERESTANÌ, *fata, regina di Eldorado, sua sposa*

BEDREDINO

PANTALONE

TRUFFALDINO, *cacciatore di Farruscad*

omittit

DIVERSE VOCI *di persone, che non si vedono*

CHERESTANÌ, *fata, regina d'Eldorado regno ignoto, sua sposa*

BEDEDRIN

MAGNIFICO

TRUFFALDINO, *seguace di Farruscad*

Quattro guerrieri all'eroica

DIVERSE VOCI *di donne e d'uomini differenti delle*

<i>La scena è parte in un ignoto deserto, parte nella città di Teflis e nelle sue vicinanze. omittiti</i>	<i>quali non si vedono le persone assente</i> <i>Il vestiario è all'orientale.</i>
1: SCENA PRIMA.	SCENA PRIMA <i>che serve di prologo.</i>
FARZANA e ZEMINA, <i>fate.</i>	FARZANA e ZEMINA <i>fate vestite di bianco.</i>
I.2: <i>Cambiasi la scena, che rappresenterà un orrido deserto con varie rupi nel fondo e vari sassi sparsi, atti a servire di sedili.</i>	<i>Orrido deserto.</i>
TRUFFALDINO e BRIGHELLA.	
<i>Questi due personaggi escono insieme abbracciandosi.</i>	TRUFFALDINO e BRIGHELLA <i>assisi sopra un sasso.</i>
I.3.7: <i>(in trasporto da una parte)</i>	assente <i>(da sé)</i>
I.3.8: <i>(dall'altra parte dopo averlo udito)</i>	<i>(da sé)</i>
I.3.9: <i>(come sopra)</i>	assente
I.3.10: <i>(come sopra)</i>	assente
I.3.16: <i>(a Farruscad)</i>	assente
I.3.23: <i>(entra con un atto di disperazione)</i>	<i>(via disperato)</i>
I.4.1: <i>(uscendo dal fondo, vedendo Pantalone, con trasporto di allegrezza)</i>	<i>(uscendo e vedendo Magnifico in lontano con trasporto al visir)</i>
I.4.6: <i>(correndo)</i>	<i>(correndo ad abbracciarlo)</i>
I.4.26: <i>(entra)</i>	<i>(via in fretta)</i>
I.5.2: <i>Qui apparirà una picciola mensa imbandita di vivande.</i>	<i>Qui apparirà una mensa imbandita.</i>
I.5.7: <i>Tartaglia di nuovo s'avvicina di nascosto alla mensa per prendere qualche cibo. La mensa sparisce. Tartaglia, spaventato fugge a nascondersi dall'altra parte.</i>	<i>Qui sparirà la tavola. Tartaglia indietro sua nuova corsa per spavento dall'altra parte maledicendo l'impegno in cui si ritrova.</i>
I.5.8: <i>(alla voce)</i>	assente
<i>(fa pausa per udire la voce, che non risponde; egli segue)</i>	<i>(si ferma e la voce non risponde)</i>
<i>(fa pausa come sopra)</i>	<i>(si ferma, la voce tace)</i>
<i>(siede sopra un sasso e appoggia il viso ad una mano in atto di dormire e s'addormenta)</i>	<i>(in atto di dormire)</i>
I.6: TRUFFALDINO e BRIGHELLA, <i>con vari cibi e TARTAGLIA.</i>	TRUFFALDINO e BRIGHELLA, <i>con robe mangiative e TARTAGLIA.</i>

I.7: *Pantalone uscirà senza la solita sua maschera, ma ingombrato il viso da gran basette e gran barba bianca. Sotto questa avrà nascosta la consueta sua barba. Abbia una gran mitra sacerdotale. Sotto a questa sia nascosta la sua maschera di Pantalone, a tale che possa cadergli sul viso allo sparir della mitra. Abbia una veste sacerdotale; sotto a questa la sua sottana e le brache da Pantalone. Sia accomodato in modo che possa trasformarsi dalla figura di sacerdote, in quella di Pantalone. Si avverte, che 'l Pantalone accomodato da sacerdote non dovrà avere nessun segno, per cui gli spettatori possano riconoscerlo. Dovrà egli accompagnar con gesti proporzionati ciò che un altro di dentro dirà per lui, sino al punto della trasformazione e 'l gesto dovrà esser grave e decente ad un vecchio sacerdote.*

Magnifico col suo viso, con una barba larga che lo sfigurì, sotto alla quale abbia la solita sua barba nascosta. Abbia una mitra sacerdotale grande, sotto alla quale sia accomodata la maschera del Magnifico che possa cadergli sul viso al sparire della mitra. Abbia una veste da sacerdote; sotto questa, sottana e brache del Magnifico, sicchè sparendo la sopravveste sacerdotale, barba e mitra, resti nella figura del Magnifico. Si avverte che il Magnifico così vestito non dovrà avere nessun segno, per il quale l'uditorio possa conoscerlo e ch'egli dovrà accompagnar con gesti gravi e bene a proposito, il dialogo che dovrà fare sensatamente un'altra voce per lui, sino al punto della trasformazione, come sarà notato a suo luogo.

I.7.1: *(uscendo indietro, accompagnando col gesto la voce, che parlerà per lui)*

(indietro accompagnando altra voce col gesto)

I.7.3: *assente*

(come sopra)

I.7.5: *assente*

(avvicinandosi la voce passerà a una quinta o due più innanzi)

I.7.7: *omittit*

(come sopra)

I.7.8: *(spaventato)*

assente

I.7.10: *(più spaventato)*

assente

I.7.14: *Porge la mano al sacerdote, il quale si trasforma rimanendo nella figura di Pantalone, che senz'avvedersi di essersi trasformato segue con la propria sua voce.*

Gli da la mano, qui nasce la trasformazione del sacerdote nel Magnifico.

MAGNIFICO (con la sua propria voce con la stessa prima gravità non accorgendosi d'essere trasformato) (che averà fatto lazzi di sorpresa, staccandosi)

I.7.16: *omittit*

assente

I.7.17: *(segue, come sopra)*

assente

I.7.20: *(in trasporto)*

I.8: *Togrul uscirà trasformato in un vecchio re, vestito riccamente e in figura di Atalmuc, padre di Farruscad. Una voce di dentro parlerà per Togrul; egli l'accompagnerà co' gesti sino al punto della trasformazione, che dovrà seguire. Si segua l'ordine della scena precedente. Togrul uscirà dalla parte opposta a quella, dov'è entrato Pantalone.*

Togrul da vecchio venerando curvo con bastone, con turbante e vestito regio, deformato con barba, ciglia e capelli bianchi. Accompagni co' gesti altra voce che parli per lui sino al punto della trasformazione. L'effetto dell'antecedente scena, e di questa, dovrà nascere dalla diformazione del Magnifico e di Togrul a tale che l'uditorio non possa conoscerli nella figura per que' comici che sono, anzi creda che siano quelli de' quali s'udiranno le voci sino al punto della trasformazione, e s'avverte che chi recita di dentro deve il più possibile star nascosto e recitare con energia e senso e non leggere, concertando prima molto bene il premeditato co' gesti del compagno. Le figure del Magnifico, e di Togrul travestiti, devono essere serie e magnifiche.

Togrul uscendo dalla parte opposta a quella del Magnifico, accompagnando voce da vecchio ma energico.

I.8.1: *Farruscad vedendo la figura del padre rimarrà estatico ed immobile. Togrul si avvanza e segue.*

assente

I.8.2: *(confuso)*

(che averà fatti assai lazzi di sorpresa)

I.8.3: *omittit*

(come sopra)

I.8.5: <i>omittit</i>	(<i>come sopra</i>)
I.8.13: (<i>ardito</i>)	assente
I.10: FARRUSCAD, CHERESTANÌ, <i>seguito di damigelle.</i>	FARRUSCAD, CHERESTANÌ <i>vestita riccamente, e leggiadramente, con damigelle serventi che non parlano.</i>
<i>Mentre Farruscad dorme, s'andrà il deserto trasformando in un giardino. Il prospetto, che sarà di macigni, si cambierà in un palagio risplendente. Tutto ciò succederà al suono d'una sinfonia soave, che terminerà sonora e strepitosa. Allo strepito Farruscad si risveglierà attonito.</i>	<i>Mentre Farruscad dorme, s'anderà cambiando l'orrido deserto, in un ameno giardino. Nel fondo, dal terreno nascerà un prospetto di palagio magnifico e luminoso con sinfonia dolce di strumenti col morso. Comparso il palagio, sarà la sinfonia sonora e strepitosa.</i>
I.10.1: (<i>mirando intorno</i>)	(<i>risvegliandosi e mirando attonito</i>)
(<i>vede il palagio; si rizza con impeto</i>)	(<i>vede il palagio, si leva</i>)
<i>Corre verso il palagio, dal quale uscirà Cherestani, vestita riccamente e con tutta la maestà. Sarà seguita da damigelle. Farruscad con tutto il trasporto segue.</i>	<i>Corre verso il palagio. Cherestani esce con damigelle.</i>
I.10.2: (<i>con nobile mestizia</i>)	assente
I.10.20: (<i>con impeto</i>)	assente
(<i>con agitazione</i>)	assente
I.11.5: (<i>seguendola</i>)	assente
<i>Mentre è per entrare nel palagio odonsi tuoni, fulmini e terremoto. Sparisce il palagio e 'l giardino, rimane il primo deserto in somma oscurità. Farruscad disperato colle mani spinte innanzi segue.</i>	<i>Qui tuoni, lampi, terremoto; sparisce il palagio Cherestani e le donne e il giardino, resta il deserto in oscurità. Farruscad tentoni con le mani innanzi.</i>
I.11.5: (<i>entra</i>)	(<i>entra furioso</i>)
II. <i>Il teatro rappresenta il solito deserto.</i>	II. <i>Solito deserto.</i>
II.2: <i>Questi due personaggi uscivano spaventati per il tremuoto udito quella notte.</i>	assente
II.3.4: (<i>a Tartaglia</i>)	assente
II.3.5: (<i>a Pantalone</i>)	(<i>da sé</i>)
II.3.6: (<i>con entusiasmo agli astanti</i>)	assente
II.4: <i>dopo un lampo ed un tuono strepitoso</i>	BEDREDIN, REZIA <i>fanciulli con qualche prodigio e i detti.</i>
BEDREDIN, REZIA <i>fanciulli e detti.</i>	
II.4.1: (<i>corre ad abbracciarli</i>)	assente
(<i>li accarezza</i>)	assente
II.4.20: (<i>va per pigliare Rezia</i>)	assente
II.4.21: (<i>va per pigliar Bedredino</i>). <i>Odesi tremuoto e dopo alcun prodigio apparisce Cherestani, coronata</i>	<i>Tuttidue in atto di prendere i fanciulli in questo.</i>

regina con seguito di damigelle e di guardie. Tutti si spaventano.

II.5: CHERESTANÌ, *seguito e detti.*

CHERESTANÌ *incoronata regina apparisce con qualche prodigio con due soldati e i detti.*

II.5.2: *(si ritira al suo posto)*

(si ritira ecc.)

II.5.7: *(gli abbraccia e bacia piangendo)*

assente

II.5.11: *Apparirà nel fondo al teatro una voragine, da cui uscirà una grandissima fiamma di fuoco, Cherestani volta a' suoi soldati seguirà con impero*

Qui apparirà una alta e gran fiamma di foco sulla scena.

(si copre la faccia per non mirar lo spettacolo)

II.5.12: *omittit*

(si nasconde la faccia)

II.5.13: *I due fanciulli fuggono dentro, due soldati gl'inseguono.*

(spaventata)

II.5.14: *(trae la spada; rimane incantato)*

assente

II.5.15: *(sfodera l'arma, rimane incantato)*

(sfodera la spada, rimane fermo incantato farà sforzi inutili)

II.5.16: *(rimane, come gli altri)*

(sfodera l'arma e rimane come Togrul con sforzi inutili) (come gl'altri)

Escono i due soldati, i quali avranno due bambocci, simili ai due ragazzi, gli scaglieranno nella voragine di fuoco. Udransi le strida de' ragazzi di dentro. Si chiuderà la voragine.

I soldati prenderanno i ragazzi i quali correndo non avranno potuto salvarsi. Gettati entro la fiamma si vederà innalzarsi fummo, e fiamma viva. Sparirà la fiamma co' ragazzi, i quali, se occorre, nel correre che faranno dentro le scene, potranno essere cambiati in ragazzi simili di paglia.

II.5.21: *Con prodigiosi lampi e tuoni sparisce Cherestani e 'l suo seguito. Rimangono gli altri spaventati ed attoniti.*

Qui con prodigio sparirà co' soldati.

II.5.22: *omittit*

(a Farruscad che sarà fuori di sé)

II.5.25: *(entra con Togrul, che lo segue)*

via frettoloso con Togrul

II.7: *Il teatro cambia e vedesi una sala della reggia in*

Sala della regia in Tefflis.

Tefflis.

SMERALDINA e CANZADE *sono armate e vestite da amazzoni.*

SMERALDINA *all'amazzone con sciabola alla mano indi CANZADE nella stessa maniera.*

II.7.1: *(colla scimitarra alla mano)*

assente

II.8.1: *(colla scimitarra ignuda)*

(furiosa con sciabola ignuda)

II.9.3: *(piange)*

(piange. Canzade rinnova il pianto, Farruscad similmente)

II.9.6: *(entra)*

(via in fretta)

BADUR *con due soldati che averanno*

II.11: BADUR, <i>due soldati, e detti.</i>	<i>alcune bottiglie sopra a bacili e i detti.</i>
<i>I due soldati avranno sopra due bacili parecchie bottiglie di liquori.</i>	
II.11.1: <i>(con sorpresa)</i>	assente
II.12: <i>Dopo alcuni lampi e tuoni, ed un tremuoto</i>	
CHERESTANÌ <i>e detti.</i>	assente
	CHERESTANÌ <i>con prodigio e i detti.</i>
II.12.1: <i>(uscendo furiosa)</i>	<i>(furiosa)</i>
II.12.11: <i>(sbigottito a parte)</i>	<i>(a parte)</i>
II.12.13: <i>(trae un pugnale, si ferisce e cade entro alle quinte)</i>	<i>(s'uccide con un pugnale e cade di dentro)</i>
II.12.17: <i>(piange direttamente)</i>	<i>(piange)</i>
II.13: BEDREDINO, REZIA, <i>condotti da due soldati e detti.</i>	REZIA, BEDREDINO <i>e i detti.</i>
II.13.1: <i>(in trasporto)</i>	<i>(fuori di sè)</i>
II.13.4: <i>(agitatissima)</i>	assente
<i>(a Farruscad)</i>	assente
<i>Si trasforma in un orrido e lungo serpente dal collo in giù, cadendo protesa a terra.</i>	<i>Si cambierà in serpente dal petto in giù e farà una bella caduta se occorre.</i>
II.13.5: <i>omittit</i>	<i>(piangendo)</i>
II.13.8: <i>(si sprofonda sotto al teatro)</i>	<i>(si sprofonda sotto la scena)</i>
II.13.12: <i>omittit</i>	<i>Tutti intorno a Farruscad.</i>
III. <i>Il teatro non cambia.</i>	<i>Camera o sala solita.</i>
<i>Farruscad uscirà, come fuggendo da tutti quelli che vogliono consolarlo.</i>	<i>(furioso)</i>
III.2.4: <i>omittit</i>	<i>(piange)</i>
III.2.5: <i>(basso a Pantalone)</i>	assente
III.3: FARRUSCAD <i>e FARZANA, fata indietro.</i>	FARRUSCAD <i>poi FARZANA fata.</i>
III.3.1: <i>(piange)</i>	assente
III.4. <i>Questi due personaggi escono frettolosi.</i>	assente
III.4.1: <i>omittit</i>	<i>(uscendo)</i>
III.5: TRUFFALDINO <i>con un tabarro corto e lacerato, un cappello tignoso e un mazzo di relazioni a stampa nelle mani, indi BRIGHELLA.</i>	TRUFFALDINO <i>con un mazzo di fogli poi BRIGHELLA.</i>
III.5.1: <i>imitando i venditori delle relazioni, verrà</i>	assente

gridando il seguente compendio spropositato

III.7.5: *Tutti appariscono disperati.*

Tutti disperati.

III.8.5: *(entra)*

(via correndo)

III.8.6: *(entra)*

(via correndo)

III.8.8: *(entra gridando la relazione)*

(via)

III.9: *Apresi 'l teatro con un luogo campestre. Vedesi nel fondo sotto una montagna un sepolcro, da una parte una colonna, alla quale sarà attaccato un timpano, od altro simile strumento, che battuto rimbombi; appresso a quello sarà attaccata una mazza.*

Luogo campestre, sepolcro nobile a piede d'un monte nel mezzo; da una parte una colonna alla quale sia attaccato un timpano o altro strumento che battuto rimbombi forte, vi sia una mazza attaccata alla stessa colonna.

FARRUSCAD e FARZANA.

Farruscad sarà in abito leggero, con uno scudo, ed una spada, apparecchiato a combattere.

FARRUSCAD in abito leggero per combattere con scudo e FARZANA.

III.9.1: *omittit*

(uscendo con Farruscad)

III.9.3: *(a parte)*

assente

III.9.4: *Picchia con la mazza lo strumento, il rimbombo del quale viene accompagnato da un rimbombo di sonori tuoni e da uno splendore di lampi. La scena s'oscura. Farruscad segue.*

Qui picchierà lo strumento, che farà gran rimbombo. S'oscurerà la scena, udirassi terremoto e tuoni, vederannosi lampi.

omittit

Sfodera la spada si rischiarà la scena.

III.10: *Esce un toro furioso, che getta fuoco dalla bocca, dalle corna e dalla coda e che assale Farruscad.*

Un toro furioso che getta fuoco dall' corna, e dalla coda; FARRUSCAD, indi la voce di GEONCA

FARRUSCAD, *indi la voce di GEONCA*

Si rischiarà la scena, segue un lungo combattimento. Il toro carica di fiamme Farruscad.

Viene assalito dal toro che lo copre di fuoco Farruscad combatte per alquanto.

Lotta coll'animale: gli stacca il destro corno; il toro con muggiti sprofonda e sparisce.

Lotta col toro gli stacca il destro corno, il toro si sprofonda.

III.11.1: *(uscendo)*

(uscendo a parte con stupore)

III.11.4: *corre e picchia di nuovo. S'oscura la scena, odesi tremuoto*

coraggioso picchia. Nuova oscurità rimbombo terremoto e come sopra

III.12: UN GIGANTE *mostruoso, con la spada in mano, FARRUSCAD e LA VOCE DI GEONCA.*

UN GIGANTE orrido con voce spaventevole spada ignuda, FARRUSCAD indi voce di GEONCA.

III.12.1: *(si prepara a combattere)*

(si precipita a combattere)

III.12.2: *Segue combattimento; dopo vari colpi Farruscad taglia un braccio al gigante, il qual braccio caderà in*

Qui segue combattimento tra Farruscad e il Gigante, finalmente Farruscad con un colpo spiccherà un braccio

terra colla spada. Farruscad segue.

al gigante, dicendo.

Il gigante si china, raccoglie il braccio, lo rimette al suo luogo e s'apparecchia di nuovo a combattere.

Il gigante raccoglie il braccio in terra e se lo rimette e più fiero assalta Farruscad.

III.12.3: *(assalta Farruscad fieramente)*

assente

III.12.4: *Segue un combattimento. Dopo vari colpi taglia una gamba al gigante.*

Segue nuova battaglia, dopo vari colpi Farruscad taglia una gamba al gigante.

III.12.7: *(s'apparecchia ad un nuovo assalto)*

assente

III.12.8: *Segue nuovo e fiero combattimento. Farruscad taglia la testa al gigante.*

Segue nuovo duello, Farruscad spicca la testa al gigante.

Il gigante brancoloni raccoglie la testa e se la rimette.

Il gigante si china raccoglie la testa se la rimette.

III.12.10: *(s'apparecchiano ad un nuovo assalto)*

(si prepara a nuovo assalto)

III.12.13 *(getta lo scudo e combatte disperatamente colla spada a due mani; tronca di nuovo il capo al gigante e lo raccoglie)*

(getta lo scudo, e combatte disperatamente con la spada a due mani. Tronca di nuovo il capo al gigante, e lo raccoglie)

Mentre Farruscad cerca di tagliare il manco orecchio alla testa, il gigante brancoloni la va cercando. Tagliata l'orecchia, il corpo del gigante cade e sprofonda sotterra.

Mentre Farruscad cerca di spiccare l'orecchio manco, il gigante con le mani brancolando cerca per la scena la sua testa. Farruscad spicca l'orecchia e s'udirà la voce del GIGANTE Oimè, son morto

Gettando la testa dentro.

caderà il busto in terra Farruscad getterà la testa lungi dal corpo.

assente

Tutte le scene di mirabile e d'illusione di questo popolare atto terzo furono eccellentemente eseguite dalla truppa comica del Sacchi.

III.13.1: *(da sé)*

(a parte)

III.13.7: *(accenna il sepolcro nel fondo al teatro)*

assente

III.13.8: *(corre e con nobile franchezza mettendo la mano sul sepolcro)*

(corre e mette la mano sul sepolcro)

III.13.10: *(picchia con la mazza)*

(picchia)

S'oscura la scena e come sopra. S'apre il coperchio del sepolcro. Si rischiara la scena.

S'oscura la scena, terremoto, tuoni, lampi, ecc. S'apre il coperchio del sepolcro, si rischiara la scena.

III.13.12: *(corre al sepolcro, avvicina il viso per dare il bacio promesso)*

(corre al sepolcro, avvicina il viso per dare il bacio promesso)

Esce dal sepolcro fino al petto un serpente con un'orrida testa; apre la bocca facendo vedere denti lunghissimi; avvicinasì al viso di Farruscad, il quale spaventato salterà indietro e mettendo la mano sulla spada.

Esce dal sepolcro sino al petto un'orrida testa di serpente con denti lunghi aprendo una smisurata bocca verso il viso di Farruscad, il quale salterà indietro spaventato.

(vuol ferire il serpente)

Il serpente si ritira nel sepolcro.

	(in atto di por mano alla spada)
III.13.14: (corre nuovamente al sepolcro risoluto; s'avvicina col viso)	Il serpente si nasconde nel sepolcro. (corre nuovamente risoluto al sepolcro, s'avvicina col viso)
Esce il serpente; se gli appressa coll'orrida bocca aprendola. Farruscad rincula. Il serpente si nasconde. Farruscad sforza se stesso per baciare il serpente, il quale sempre maggiormente battendo i denti con fierezza lo farà rinculare.	Esce il serpente, aprendo e chiudendo la bocca con grandi battute di denti. Farruscad rinculerà, il serpente si nasconderà. Farruscad farà forza a se stesso, s'avvicinerà, il serpente come sopra, così per due o tre volte, con lazzi. Farruscad spaventato maggiormente perché il serpente crescerà sempre in fierezza.
III.13.16: (s'avvicina al sepolcro)	(s'avvicina)
Il serpente con maggior fierezza s'avventa al suo viso. Farruscad retrocede, il serpente si nasconde.	Il serpente esce e con maggior fierezza s'avventa al suo viso. Farruscad rincula, il serpente s'appiatta.
(in atto di colpire il sepolcro)	assente
III.13.19: (s'avvicina impetuoso al sepolcro)	(corre precipitosamente)
Esce il serpente, come sopra. Dopo alquanti gesti di ribrezzo e di risoluzione, Farruscad bacia il serpente. S'oscura la scena, seguono i soliti lampi e tuoni con tremuoto. Cambiasi 'l sepolcro in magnifico carro trionfale, sopra cui vedesi Cherestani, riccamente, come regina, vestita. Si rischiara.	S'alza il serpente come sopra. Farruscad dopo qualche lazzo lo bacia in bocca. Nasce oscurità tuoni terremoto al solito e qui trasformazione del serpente in Cherestani, e resterà in arbitrio del sepolcro e del monte il formare qualche scena a piacere. Seguita la trasformazione, si rischiara la scena.
III.15: CANZADE, REZIA, BEDEDRINO, TOGRUL, PANTALONE, TARTAGLIA, BRIGHELLA, TRUFFALDINO, SMERALDINA e detti.	CANZADE, TOGRUL, MAGNIFICO, TRUFFALDINO, BRIGHELLA tutti con le spade ignude, TRUFFALDINO con spada ridicola, SMERALDINA coi figli di Farruscad e i detti.
III.15.2: omissis	(s'abbracciano tra cognate)
Tutti con atti di stupore vanno abbracciandosi ecc.	Tutti atti di stupore, monosillabi, e abbracciamenti, massime di Truffaldino che affettatamente va abbracciando tutti con gravità. I fanciulli bacieranno le mani ai loro genitori.

Premesso che, come si è già esposto, una comparazione tra il *Serpente* e *La donna serpente* non sarebbe propriamente corretta - visto che i testi sono adibiti a due usi diversi - di seguito si riportano, raggruppate in due contenitori di massima (linguistico e morfologico-sintattico) e in forma di elenco, le differenze tra le due versioni, rimandando al punto E tutte le varianti tra l'antigrafo per la Colombani e, appunto, la Colombani.

Constatando che l'unica variante ricorrente sempre tra i due testi è l'afèresi dell'articolo il (*il > 'l*) nell'edizione, proseguiamo nel rilevamento delle varianti:

-fenomeni di vocalismo, consonantismo, modificazioni di lemmi mediante scempiamento o raddoppiamento, dissimilazione o assimilazione consonantica e regolarizzazione delle forme verbali e aggettivali:

I.1.13: schifo] schiffo ; I.2.2: *Teflis*] *Tefflis* ; *anella*] *anelli* ; cammina cammina] camina camina ; I.2.4: atroce] atroce ; *disobbedienza*] *disubidienza* ; I.2.7: *deserto*] *diserto* ; I.2.18: regina] rezina ; I.3.20: cosa] cossa ; I.4.13: impetolà] impettolà ; cosse] cose ; fora] fuori ; I.4.26: minchionazzi] minchionacci ; cossa] cosa ; I.7.7: imminente] iminente ; I.7.9: schifa] schiffa ; sucido] succido ; inaridendo] inarridendo ; I.7.15: ubbidiente] obbediente ; I.8.2: deserto] diserto ; caro] carro ; I.8.5: inorridisco] innorridisco ; asilo] asillo ; I.8.11: schifo] schiffo ; I.8.13: *Teflis*] *Tefflis* ; evidente] evvidente ; I.8.14: avanzata] avanzata ; I.8.17: ubbidisco] obbedisco ; I.9.1: disubbidita] disobbedito ; asilo] asillo : atroce] atroce ; I.10.12: asilo] asillo ; I.10.24: dubitare] dubbitare ; I.11.4: *Teflis*] *Tefflis* ; II.3.2: imminenti] iminenti ; tetro] tetro ; *asilo*] *asillo* ; II.4.1: cossa] cosa ; II.5.21: schifo] schiffo ; II.5.22: vorla] volla ; II.7.1: pilastro] pillastro ; II.8.5: atroce] atroce ; II.10.6: respinger] respinger ; II.10.8: ravviso] ravviso ; II.11.4: *Teflis*] *Tefflis* ; II.11.8: copia] coppia ; *Teflis*] *Tefflis* ; liquor] licor ; II.11.8: *Farruscad*] *Farruscadde* ; II.11.9: asilo] asillo ; II.11.11: strage] stragge ; atroce] atroce ; II.12.12: avanzi] avanzzi ; II.12.13: velen] venen ; II.13.4: ribrezzo] ribbrezzo ; III.1.2: vorla] volla ; coscienza] conscienza ; III.5.1: *Teflis*] *Tefflis* ; III.5.2: *reggia*] *regia* ; III.8.1: ubbidite] obbedite ; III.13.12: schifo] schiffo ; III.13.14: ribrezzo] ribbrezzo ; gelo] gello ; III.13.19: ribrezzo] ribbrezzo ; III.15.5: *Teflis*] *Tefflis* .

- trattamento dei dittonghi:

I.3.6: Ruggiero] Ruggero ; I.3.13: guance] guancie ; I.3.18: zogietta] zogetta ; I.7.18: levamiti] lievamiti ; I.9.1: angosce] angoscie ; I.11.4: angosce] angoscie ; III.10.1: fera] fiera ; III.12.7: muori!] mori! .

- modifiche relative alle persone, ai tempi e ai modi verbali:

I.2.4: *avendolo piangendo rimproverato*] *l'aveva rimproverato* ; I.2.7: che discendendo per] che discendesse per ; I.2.11: *dove non vede, che*] *dove non si vedono che* ; I.10.22: *ripigliandolo*] *lo ripiglia* ; II.11.8: maledicesti] meledisti ; III.5.7: converrebbe] converrà ; III.8.2: udisti?] che [vidi] sento! ; III.13.18: *odonsi*] *udirannosi* .

-fenomeni di elisione con apposizione dell'apostrofo e di elisione della vocale finale (o viceversa):

II.3.1: de'] dee ; II.3.2: core] cor ; II.4.14: sopr'una] sopra una ; II.8.3: or] ora ; II.10.6: ritornar] ritornare ; II.11.8: Di] D' ; II.11.11: or] ora ; III.1.1: negli] negl' ; III.3.2: vile] vil ; III.11.3: che uscirà] ch'uscirà ;

- sostituzione e variazioni di vocaboli:

I.2.2: *di gioie*] *con belle gioie* ; I.2.4: *e invano*] *ma invano* ; *porte*] *pavimenti* ; *scrittoio*] *scrigno* ; *soprascritta*] *mansione* ; *posto un grido*] *aveva fatto un grido* ; I.2.7: *in compagnia del*] *col* ; *afflizione*] *passione* ; *non aver nuova*] *di non saper* ; *amante*] *innamorato* ; *assalito*] *assaltato* ; *grotta*] *spelunca* ; *secreti*] *virtù* ; *Tartaglia, ed egli*] *Tartaglia e lui* ; *giunti*] *arrivati* ; *discesero con de' torchi*] *discesero a forza di torchi* ; I.2.10: *recinto*] *sito* ; I.2.11: *qual cosa si mangi*] *che si mangi* ; I.2.12: *cibi, che appariscono in apparecchio*] *cibi apparecchiati* ; I.3.1: Dunque] Adunque ; I.3.3: servo] amico ; I.3.5: che '1 sol vedesse, da che '1 mondo irraggia] che il sol vedesse mai; I.3.6: putto] fiol ; I.3.13: v'invola] v'asconde ; I.3.18: aveva] gaveva ; inte] nella ; siccome] come ; casa] ca' ; lemosina] elemosina ; I.3.20: aveva] gaveva ; una vivacità] un spiritazzo ; el cuor con tanto de pelo a] el cuor negro a ; I.3.22: striga] maga ; I.3.22: el xe] l'è ; marìo] marì ; I.3.23: il giuro] mai ; amata] dolce ; I.4.5: vertigini?] orbariola? ; I.4.8: *in atto di deliquio*] *in atto di andare in svenimento*; I.4.10] Amico] Pantalone ; I.4.11 *rinvenendo*] *tornando in sé* ; I.4.12: di perder] da perder ; I.4.13: el xe] l'è ; arrivà] capità; I.4.16: non ci seccare] non andar seccando oltre ; I.4.25: *all'orecchio*] *in un'orecchia* ; I.5.3: *osservando*] *vedendo* ; I.5.8: cibi non voglio] cibo mai prendere ; I.7.2: *levandosi*] *sorgendo* ; I.7.4: compagna] consorte ; I.7.5 odio] ira ; I.7.7; saziata ha l'avide sue brame] saziata ha le sue voglie infami ; I.7.9: ti scuoti] svegliati ; I.8.5: dirigi] movi ; I.8.11: *con grandezza*] *altero* ; indarno] invano ; e al cielo

a schifo] orrido e schiffo ; I.8.12: più non dirmi] non dir di più ; l'un forse d'altri] l'un forse perso ; inetto] vile ; I.9.1: qual mente agitata] qual confusione di mente ; alfin] mai ; *siede*] *s'assiede* ; I.10.8: posto] messo ; I.10.12: in cor] al cor ; indi] e poi ; I.10.13: decreto] sentenza ; dimmi] oh fato ; I.10.16: *isvisceratezza*] *tenerezza* ; I.10.22: *agitatissima*] *smaniosa* ; fatale] crudele ; trarti] cavarti ; I.10.23: perché ingrata?] perché mai? ; I.11.4: i mali] il duolo ; I.11.5: Misero me!] Ohimè ; II.3.2: che vigore non] che più forze non ; ma, soprattutto] ma più di tutto II.3.3: inganni] arcani ; vi risovvenga] vi ricordate ; le più strane] disusate : II.3.6: ciò che] che mai ; II.4.11: il so] lo so ; II.4.15: che avverrà!] che fia mai! ; II.5.2] rompitivi] spezzati ; II.5.11: comincia] incomincia ; II.5.14: si permetta questo] si permetta mai ; II.5.21: barbaro] crudo ; II.5.24: a che tardate?] che mai tardate? ; II.8.1: che vi successe al campo?] che faceste nel campo? ; II.9.3: già estinto] defunto ; II.10.2: città] cittadine ; mi narra] dimmi ; II.10.3: reiterar] ad iterar ; II.10.5: al ciel] in ciel ; II.10.6: incognite] poco note ; ito] gito ; II.11.6: narralo] narrali ; II.11.7: di troncar questa vita] di togliermi la vita ; II.11.8: darvi alquanto vigor] ristorarvi per poco ; perduto è il resto] il resto è perso ; II.12.5: stragi] straggi ; II.12.8: per alcun tempo] per alcun giorno ; II.12.8: atroci] crudeli ; così che] sì che ; scaglia] scaglia ; II.13.12: caro padre] genitore ; poveretti] poveretta ; ai] dei ; tavernelle] barocole ; i se dà alla fuga] i va via ; III.2.1: frutta] frutti ; III.2.3: fanfaluche] menzionerie ; III.2.4: dolor] rancor ; III.2.5: si calmerà] si cheterà ; III.3.2: non hai core] no, non avrai coraggio ; III.3.3: ah, dov'è mai?] ov'è la sposa? ; III.4.6: si sarà cacciato] si sarà ficcato ; in queste stanze] nelle stanze più occulte] ; III.5.1: l'alma città] gran città ; de] di ; III.5.5: gli scrittori, e gli stampatori] i scrittori, e i stampatori ; III.5.6: *successo*] *prodigio* ; *ad intruonar con le grida*] *a rompere* ; *che venderà molte relazioni*] *che averà un gran esito* ; III.5.7: *trenta volte il doppio di successi*] *il doppio di ciò che è nato* ; III.7.4: infelice] meschina ; III.8.1: di sé fuori] appassionato ; in periglio] perduto ; III.9.3: alla sua distruzione] alla perdita sua ; strumento] strumento ; III.9.4: che più attendo?] ch'altro attendo? ; III.11.1: che m'avviene!] Che miro! ; III.12.11: tronca da quello] tronca al gigante ; III.12.13: se tu m'abbandonavi] senza del tuo soccorso ; III.13.5: un'impresa] un azzardo ; III.13.14: *resta in pensiero*] *pensieroso* ; III.13.17: incauto] crudo ; III.15.2: questa è la sposa]

ecco la sposa ; III.15.3: Mio signore] Ah signore; deh, mi narrate...] qual novità? ; III.15.4: allegro viva] allegro sia .

- correzione della sintassi:

I.5.8: trasgredir della tua sposa i cenni] trasgredir della tua sposa ai cenni ;
II.7.1: vedo comparir] vedo a comparir .

Nella Colombani si sono registrate le seguenti aggiunte rispetto al *Serpente*:

I.2.4: *le nozze a dispetto di Pantalone, e che*] *le nozze che ; aveva partoriti un fanciullo*] *aveva partorito in un parto un fanciullo ; damigelle con somma felicità. Che Pantalone*] *damigelle facendo le corna a Smeraldina ma che Pantalone* ; I.2.7: *Canzade principessa*] *Canzade ; regno e assediata la città di Teflis. Che*] *regno e che ; per aver notizia del principe Farruscad in tal calamità. Che*] *per sapere del principe. Che* ; I.3.2: qua no ghe xe miedeghi, né spezieri, né ceruseghi] qua no ghe ceruseghi ; I.7.19: dito che co tutti i bei secreti no] dito che no ; II.4.12: che negozi? Un vento, un vento.] che negozi? ; II.5.2: che sei pentito prima di me] che sei pentito ; II.5.10] no moro mai più] no moro più ; III.1.2: preservar el so stato] preservar el stato ; III.2.1: e di beccafichi] e beccafichi ; III.2.6: servitori, che ghe tegna drio, perché] servitori, perché ; III.3.1: *me. Detti soavi, che mi stracciano il cor. Cherestani*] *me. Cherestani* ; o morir; pietà di me ti mova] o morir ; III.4.1: *Maestà...Maestà...un*] *Maestà un* ; III.4.3: bestialità de suicidio, sicuro] bestialità certo ; III.5.1: distinta e autintica relazion] distinta relazion ; del gran sanguinoso] del sanguinoso ; come bravamente e valorosamente] come valorosamente ; la autintica e distinta] la distinta ; III.7.4: Che mi narrate! Oh] Oh ; III.8.8: Nuova, autintica, e distinta] nuova e distinta ; III.10.2: Farruscad, e fa] Farruscad, fa ; III.12.8: questa! Deh, Geonca] questa! Geonca ; III.13.8: Macometto io giuro] Macometto giuro .

Viceversa, si sono registrate le seguenti omissioni:

I.2.2; *appresso, e tutti*] *appresso, che sperava di pigliarla, ch'erano tutti* ; I.3.6: Cherestani. FARRUSCAD] Cherestani. Oh la xe cusì seguro, me par de véderla. FARRUSCAD ; I.3.20: certo. Bisogna] certo, e forse d'una diavolessa. Bisogna; II.4.21: si pente] chi si pente prima ; II.12.8: ti condanno a usar] ti condanno a

far che giuri Farruscad, che mai non t'avrà maledetta, e ti condanno a usar ; III.1.2: in petto] in tel petto ; III.2.6: e andemo] e nu andemo ; Semo] Ma semo; III.4.3: muger serpente; l'ha fatto;] muger diventada serpente; questo ha fatto ; III.4.6: scirocco. *entra*] scirocco. Seguimi Pantalone. *via* ; III.7.2: cercato in scirocco] cercato sino nelle stanze occulte verso scirocco ; III.8.1: si trova... ah tardo] si trova appassionato. / Accorrete accorrete in suo soccorso. / Ah tardo; III.9.3: vincitore, liberata] vincitore / puoi rimaner, Cherestani tua sposa / liberata ; III.15.4: Non è tempo] No, non è tempo .

Di seguito sono riportate le varianti non classificabili nei raggruppamenti proposti perché investono, modificandolo, un intero segmento testuale:

I.3.22: cerva! Xela seguro, che un dì, o l'altro no la lo fazza deventar un cervo anca ella? Da galantomo me trema sempre el cuor de véderghe a spontar i corni. Vorla che diga?] cerva. Da galantomo che tirava sempre i occhi per veder se ghe spontava i corni anca a ella, me pareva sempre che la diventasse un cervo. Oh volla che ghe diga? ; I.4.9: Signor Togrul, il vecchio crepa e ancora non ci ha detto, dove sia il principe. Pantalone, narraci dov'è '1 principe Farruscad e poi mori in pace. TOGRUL] Signor Togrul, il vecchio se ne more prima di dire dove sia il Principe. TOGRUL ; II.3.4: putto redotto una spezie de stolido. Assistilo vu; che mi son tanto flosso, che non son bon] putto redotto cusì. Son un povero vecchio, flossà, assistitilo che mi no son più bon ; II.3.5: In cinque potressimo legarlo e portarlo via] saressimo cinque. Io non avrei riguardo a legarlo e a portarlo via sulle spalle ; II.5.15: fermeve, cagadonai (*sfodera*] fermeve cagadonai, ve mazzo quanti che se. (*sfodera* ; III.2.7: ma non mi importa; mi sento uno spirito superiore. È meglio morire ammazzato in una battaglia che dalla fame. (*entrano*)] Io per altro sono risoluto o di morire, o di foderarmi un giamberluccho per questo verno di mustacchi di moro. *via tutti e due*; III.4.4: soffro. / PANTALONE Oh, giusto questo xe tempo da barzelette. / TARTAGLIA Andiamo a cercar di lui, Pantalone. Questo] soffro. Non vorrei però... Che si fosse gettato col capo in giù in qualche destro reale come la regina Culicutidonia. Eh non lo credo . Questo ; III.4.7: ma mi ho paura che el sia andà colla testa in zo da una fenestra in ponente (*entra*) / ma el cuor me dise assai mal. *via* ; III.5.2: BRIGHELLA *l'interrompe e chiede, che vada*] BRIGHELLA *che diavolo vada* ; III.5.8: BRIGHELLA *ch'è matto. Chiede dove sia il principe*]

BRIGHELLA *che è matto ecc. Ma dove sia sua maestà. In questo* ; III.7.3: *cusì. El gera desperà e i desperài fa delle brutte burle. / CANZADE] cusì lù, e mi me daria la testa per i muri per averlo lassà solo cusì desperà fuori da se stesso. Chi sa cosa xe sta dei so ossi. / CANZADE ; III.8.5: PANTALONE Per carità] MAGNIFICO Oh poveretto mi, andaremio fuori da ste zirandole ancuo? Per carità ; III.8.7: BRIGHELLA Suspension de allegrezze. Andemo a veder, come finisce sta catastrophe spaventosa. (entra) ; BRIGHELLA Suspension de matrimoni anca per sta notte. via .*

Tutte le correzioni autoriali presenti nel *Serpente* sono state accolte nell'antigrafo della Colombani:

I.1.15: [sciogliere] <scioglierla> ; I.2.2: [*non leg.*] *bosco* ; I.2.4: [*non leg.*] <la cerva cambiata> ; [ott'] <sette> ; <gigante> ; I.3.18: [gera] *gaveva* ; I.3.22: un cervo [come el re Deramo de Serendippo] ; I.5.1: [*non leg.*] <Cherestani> ; I.8.4: [che mai] <ch'unqua> ; I.8.5: [quel passo] <i passi> ; I.8.6: [mai!] *sai!* ; I.9.1: *fermarmi. [Questo duro sasso]* ; I.10.14: [*non leg.*] <cosa> ; II.1.7: [*vedeva*] *aveva vedute* ; II.3.3: [il giuramento vostro] <di partir giuraste> ; II.11.9: [*non leg.*] <splendenti> ; II.12.6: [maledicendo] <poi maledendo> ; II.12.8: [ristretta] <rinchiusa> ; II.13.4: [non mirate, fuggite] *Deh la miseria della madre vostra* ; III.12.11: [destro] *manco* .

D) Fondo Gozzi, 3.1 *Prefazioni*, cc. 41r- 42r.

Cartaceo; carte sciolte contenute entro una camicia di carta, sulla quale l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse il titolo; secc. XVIII seconda metà-XIX in.; cc. 68 (cartulazione nuova a matita); mm 305 x 210 (rilevata alla c. 1).

Il faldone contiene le *Prefazioni* alle opere di Gozzi (Zanardi) ma si ritiene che quelle relative ai testi proposti nella Colombani siano proprio le stesure originarie allestite, appunto, per la *princeps* e quindi scritte prima del 1772. Questa tesi è suffragata dal fatto che la *Prefazione* alla nostra fiaba qui manca di interi segmenti testuali presenti, invece, in quella conservata nell'antigrafo (e trasmessa poi nell'edizione a stampa) ed è quindi impossibile che si riferisca agli anni in cui fu redatta la Zanardi.

Per quanto concerne il contenuto della *Prefazione* alla *Donna serpente*, mancano qui le riflessioni maturate da Gozzi riguardanti il “potere” del pubblico nel decretare la vittoria e la sconfitta dei drammaturghi, la somma utilità del genere fiabesco - o, per la precisione del *mirabile*, alle compagnie - e, infine, non si fa alcuna menzione al principio oraziano dell’*utile dulci*.

E) Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano IX, 681 (=12071) Antigrafo per la Colombani, cc. IIr-22v

Codice cartaceo; guardia in cartoncino; fascicoli legati; anni 1762-1772; cc. I-137 (la cartulazione settecentesca ad inchiostro da 1 a 134 inizia dalla quarta carta, le prime tre carte hanno una numerazione a se stante in numeri romani, di mano di Zorzanello); mm. 292 x 210 (dimensione massima rilevata a c. 125). Legatura con due false guardie, posteriore all’arrivo del manoscritto nella Biblioteca Marciana. Sulla controguardia anteriore il timbro del legatore: «C. Bertelli legatore Venezia». Coperta in pelle e cartone con decorazione in oro. Il codice contiene: *La donna serpente*, *Zobeide*, *Il mostro turchino* e *I pitocchi fortunati*³³.

Di tutte le *Fiabe*, inclusa *La donna serpente*, esiste una versificazione completa testimoniata dai codici utilizzati per la stampa dei primi quattro volumi della Colombani. Essi presentano tracce del passaggio in tipografia e correzioni, per lo più grafiche, vergate con un inchiostro diverso, più scuro, da quello impiegato per la stesura dell’opera; non si è ancora stabilito con certezza se esse siano autografe o di una mano diversa da quella dell’autore³⁴.

Il testo documentato è quasi identico a quello della Colombani ma, in generale le correzioni non d’autore apportate sul manoscritto tendono ad aumentare in modo vistoso la punteggiatura (quasi raddoppiandola rispetto all’originale) e ad utilizzare più frequentemente le maiuscole.

Le varianti grafiche autografe e facilmente individuabili si riducono a due (precede Colombani e segue la lezione dell’antigrafo): I.7.18: *levamiti*] *lievamiti* e inserimento della lettera ‘h’ in finale di parola, probabilmente per distinguere la pronuncia dura della lettera ‘c’: I.3.6: *Atalmuch*] *Atalmuc*; mentre quelle morfologiche-sintattiche sono le seguenti:

I.8.11: l’un forse [perso] d’altri ; un [vassallo] ministro ; I.10.22: [crudele] fatale; II.12.3: maga [infame] iniqua ; II.12.8: [crudo] fatal momento.

³³ Si segnala che a questo manoscritto è associata la sigla MA₂ (CARLO GOZZI, *Fiabe teatrali*, a cura di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 73-74).

³⁴ Cfr. *Carlo Gozzi, 1720-1806*, pp. 182-190.

Per quanto riguarda le correzioni di mano ignota, si registrano sistematicamente i seguenti fenomeni:

- elisioni davanti a parole che iniziano per vocale: alla > all' ; che > ch' ; come > com' ; delle > dell' ; dagli > dagl' ; degli > degl' ; di > d' ; disse > diss' ; donde > dond' ; dove > dov' ; ella > ell' ; forse > fors' ; gli > gl' ; la > l' ; mi > m' ; ne > n' ; nella/nelle > nell' ; nuova > nuov' ; ogni > ogn' ; ora > or' ; senza > senz' ; sopra > sopr' ; si > s' ; ti > t' ; una > un' ; vi > v' ;
- aggiunta finale della consonante –d alla preposizione ‘a’ e alla congiunzione ‘e’ qualora la parola che segue cominci per vocale: a > ad ; e > ed ;
- trasformazione di preposizioni articolate in preposizioni sintetiche: de > degli ; al > allo ;
- regolarizzazione dell'esclamazione ‘o’ in ‘oh’ ;
- adattamento all'uso veneziano: con > co ;
- aferesi dell'articolo il > 'l ;
- trasformazione della preposizione articolata composta analitica in sintetica: per il > pel.

Di seguito si riportano, raggruppati per due tematiche (linguistiche e morfologiche-sintattiche), i principali fenomeni osservati nella collazione tra l'edizione Colombani e il suo antografo:

-fenomeni di vocalismo, consonantismo, modificazioni di lemmi mediante scempiamento o raddoppiamento, dissimilazione o assimilazione consonantica e regolarizzazione delle forme verbali e aggettivali con o senza labiodentale e dei plurali in –*cie* preceduti da consonanti:

Pref.4: difficile] *dificile* ; pref.6: dissimiglianti] *disimiglianti* ; pref.10: eccitando] *ecitando*; pref.15: replica] *repplica* ; I.1.3: desistesse] *dessistesse* ; I.1.6: occulto] *oculto* ; I.2: *deserto*] *diserto* ; *rupi*] *ruppi* ; I.2.1: *deserto*] *diserto* ; I.2.4: *deserto*] *diserto* ; I.2.2: *millesimo*] *milesimo* ; I.2.4 *si gettò*] *si gittò* ; *dissuadeva*] *disuadeva* ; *replicava*] *repplicava* ; I.2.7: *deserto*] *diserto* ; I.2.10: *recinto*] *ricinto* ; I.2.11: *deserto*] *diserto* ; I.2.13: *facoltà*] *faccoltà* ; *resiste*] *ressiste* ; I.2.15: *soccorrere*] *soccorrere* ; I.3.12: *paonazze*] *pavonazze* ; I.3.13: *guance*] *guancie* ; I.3.20: *devertimento*] *divertimento* ; I.3.22: *vorla*]

volla ; I.4.27: inappetenza] inapetenza; I.5.1: disubbidiente] disubidente ; I.5.2 *imbandita*] *inbandita* ; I.5.3: morendo] morrendo ; I.7.3: ubbidiscono] obbediscono ; I.7.7: imminente] iminente ; I.7.9: sucido] succido ; I.7.15: ubbidiente] obbediente ; I.8.1: *avanza*] *avvanza* ; I.8.2: deserto] diserto ; I.8.11: inerzia] inercia ; I.8.13; evidente] evvidente ; I.8.14: avanzata] avvanzata ; I.8.15: ubbidisco] obbedisco ; I.9.1: disubbidita] disobbedita ; improvviso] improvviso ; I.10: *deserto*] *diserto*; *succederà*] *sucederà* ; I.11.4: *avanza*] *avvanza* ; *avanzano*] *avvanzano* ; I.11.5: *terremoto*] *teremoto* ; *deserto*] *diserto*; II.2: *tremuoto*] *teremoto* ; II.1.3: deserto] diserto ; II.3.2: imminenti] iminenti ; II.4.21: *tremuoto*] *terremoto* ; II.5.16: *voragine*] *voraggine* ; II.5.22: vorla] volla ; II.8.5: difendersi] diffendersi ; II.10.3: difesa] difesa ; II.11.8: avanzava] avvanzava; difesa] difesa ; avanzo] avanzo ; II.12: *tremuoto*] *terremoto* ; II.12.12: avanzati] avvanzi ; II.13.4: ribrezzo] ribbrezzo ; III.1.2: III.1.2: vorla] volla ; preservar] presservar; difesa] deffesa ; desanimar] desanimar ; III.2.5: difesa] difesa ; III.5.1: difese] difese ; innalzette] inalzete; III.6.3: *rinnova*] *rinova* ; III.8.1: ubbidite] obbedite ; III.10.3: ubbidir] obbedir ; *muggiti*] *mugiti* ; III.12.4: *tremuoto*] *teremoto* ; III.12.8: resister] resister ; III.13.14: ribrezzo] ribbrezzo ; III.13.18: *ululati*] *ullulati* ; III.13.19: ribrezzo] ribbrezzo ; III.13.19: *tremuoto*] *teremoto* ; III.15.1: difesa] difesa ; III.15. 5: occulto] oculo .

- trattamento dei dittonghi:

I.8.3: angosce] angoscie ; I.9.1: angosce] angoscie ; I.11.4: angosce] angoscie ; II.3.6: nuovo] novo ; III.2.4: nuovo] novo; III.3.2: core] cuore ; III.9 *leggero*] *leggero* .

- modifiche relative alle persone, ai tempi e ai modi verbali e forma contratta dell'indicativo futuro:

Pref.5: avrà] averà ; I.7: *avrà*] *averà* ; I.7.4: che tutto vedi] che tutto vede ; I.10: *andrà*] *anderà* ; II.5.16: *avranno*] *averanno* ; *udransi*] *udirannosi* ; III.13.19: chiudansi] chiudasi .

- elisione della vocale finale *-e* dei verbi all'infinito, della vocale finale di parole e fenomeni di elisione con apposizione dell'apostrofo:

Pref.1: rappresentazion] rappresentazione; pref. 2: de'] delli ; veder] vedere; pref.4: sfuggir] sfuggire ; pref.6: far] fare ; pref.13: far] fare ; pref.14: invenzion] invenzione ; I.1.6: tener] tenere ; I.2.2: *andar*] *andare*; I.2.4: *uscir*] *uscire* ; *trovar*] *trovare* ; *rilevar*] *rilevare* ; I.2.7: *aver*] *avere* ; I.2.16: *seguitar*] *seguitare* ; I.4.27: essere] esser ; I.7 *sparir*] *sparire* ; II.2.7: *abbandonare*] *abbandonar* ; II.3.1: accrescer de'] accrescer dee ; II.4.21: pigliar] pigliare ; II.5.11: mirar] mirare ; II.7.1: aver] avere ; II.10.6: ritornar] ritornare ; III.4.2: *doverebb' esser*] *doverebbe esser* ; II.11.3: *recar*] *recare* ; III.5.6: *intruonar*] *intruonare* ; III.6.1: *chiedon*] *chiedono* .

- trasformazione del pronome *si* in *ci* e del nesso *-qu* in *-gu*:

III.8.3: *s' eseguisca*] *s' eseguisca* ; II.12.8: *non ci rivedremo*] *non si rivedremo* ; III.12.14: *eseguite*] *eseguite* ; III.13.13: *eseguisci*] *eseguisci* .

- sostituzione di vocaboli, trattamento di avverbi e parole composte, aggiunta della lettera *d* alla preposizione *a* e alla congiunzione *o* davanti a parola che inizi per vocale e aggiunta o caduta della lettera *c* all'interno di parola:

Pref.13: *ad*] *a* ; I.2.7: *la corona*] *il regno* ; I.3.1: *Dunque*] *Adunque* ; I.6: *monosillabi*] *monoscillabi* ; II.12.13: *entro*] *dentro* ; III.1.2: *conscienza*] *consienza* ; III.4.5: *scirocco*] *sirocco* ; III.4.6: *scirocco*] *sirocco* ; III.7.2: *scirocco*] *sirocco* ; III.9: *od altro*] *o un altro* ; III.10.1: *scena*] *sena* ; III.12.7: *ad un*] *a un* ; III.12.10: *ad un*] *a un* .

-correzione della sintassi:

Pref. 2: *sopraccennati*] *sopra accennati* ; pref.7: *in iscena*] *in scena* ; I.2.4: *come un balordo*] *come balordo* ; I.2.7: *sazi*] *sazio* ; I.5.7: *il trasgredir della tua sposa i cenni*] *il trasgredir della tua sposa ai cenni* ; I.7 *sotto a questa*] *sotto questa* ; I.10.16: *isvisceratezza*] *svisceratezza* ; II.1.4: *accresceva sopra questo*] *accresceva sopra a questo* ; II.1.9: *sopra questo punto*] *sopra a questo punto* ; II.5.11: *comincia*] *incomincia* ; III.13,19: *sopra cui*] *sopra a cui* .

Inoltre, si registra che le seguenti correzioni, di mano non identificata, sono tutte accolte nell'edizione Colombani:

Pref. 3: in una battaglia [teatrale] di poeti teatrali ; Pref.4: circostanze, e [inventare nuove e forti circostanze] l'inventarne di nuove, e di forti ; alla fine dell'elenco personaggi: *Teflis*, <e nelle sue vicinanze> ; I.2.4: *che* <non> *interrompa* ; [i quali] <che> ; I.4.9: [dicci] <narraci>; I.7: per [il quale] cui ; II.4.1: Pantalone <allegro> ; <i> mii cocoli ; *damigelle*, e <di> *guardie* ; III.3.3: mia sposa. <Ah, dov'è mai?> Dimmi, ; III.4.5: tempo [de] da barzelette ; III.9.1: i detti [e i] <ai> sentimenti somigliano ; III.9.4: [un] *uno splendore* ; III.10: *coda*, <e> *che* ; III.10.2: Farruscad, <e> fa core .

Infine, come in tutte le stesure manoscritte prese in considerazione, nel passaggio all'edizione scompaiono le diciture «il fine dell'atto primo / secondo / terzo».

Il profilo testuale a stampa della *Donna serpente* è abbastanza lineare: Gozzi promosse solamente due pubblicazioni, entrambe veneziane, della fiaba, avvenute all'interno dell'edizione delle proprie opere³⁵. La *princeps* Colombani risale al 1772, dieci anni dopo, quindi, l'esordio della fiaba sul palcoscenico (teatro Sant'Angelo, 29 ottobre 1762):

F) OPERE / DEL / CONTE CARLO GOZZI / [insegna] / TOMO II / IN VENEZIA / MDCCLXXII / PER IL COLOMBANI.

Alle pp. 3-7 si legge la dedica, in corsivo, del tomo: A SUA ECCELLENZA / IL SIGNOR / GIOVANNI MINIO / FU DI E. ALVISE / CARLO GOZZI.

³⁵ Per completezza, segnaliamo che la *Donna serpente* venne edita nuovamente a Venezia nel 1878 (G. F. Gabbia), poi venne inclusa nelle *Fiabe* curate da ERNESTO MASI (Bologna, Zanichelli, 1884, 2 voll.), nelle *Fiabe* a cura di DOMENICO CIAMPOLI (Lanciano, Carabba, 1912, 2 voll.), nelle *Fiabe* curate da ROSOLINO GUASTALLA, (Milano, Istituto Editoriale Italiano, [s.d.] (ma 1914), 2 voll.), nelle *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di GIUSEPPE PETRONIO (Milano, Rizzoli, 1962). Il testo venne poi pubblicato in occasione della messinscena di Marcucci (*La donna serpente*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1979). In tempi più recenti è stata riproposta nella silloge *Fiabe teatrali*, a cura di ALBERTO BENISCELLI (Milano, Garzanti, 1994), nelle *Fiabe teatrali*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI (Milano, Mursia, 1998) e in *Carlo Gozzi* (scelta e introduzione di Ferdinando Taviani e apparati di Mirella Schino, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, c2000, stampa 2001). Inoltre, *La donna serpente* è stata pubblicata nella collana «I classici del teatro adattati per i più giovani» (adattamento di GIOVANNA CARCATERA, Roma, Alta Marea, 1996). Nella *Comédie a Venise (Goldoni-Gozzi)*, introduction et choix par EUGÈNE BOUVY (Paris, La renaissance du libre, 1919) si offrono solamente brevissime parti della *Donna serpente* tradotta in francese, mentre esistono due traduzioni complete in inglese: JOHN LOUIS DIGAETANI, *Carlo Gozzi. Translation of The love of Three Oranges, Turandot, and The snake Lady with a Bio-Critical Introduction*, New York-Westport, Connecticut – London, Greenwood Press, 2000 e una contenuta nella raccolta *Five tales for the theatre*, edited and translated by ALBERT BERMEL and TED EMERY, notes by Ted Emery, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

A p. 8: OPERE / contenute nel Tomo presente. / LA DONNA SERPENTE. / LA ZOBEIDE. / IL MOSTRO TURCHINO. / I PITOCCHI FORTUNATI. Il frontespizio della fiaba ricorre a p. 9: LA / DONNA SERPENTE / FIABA TEATRALE TRAGICOMICA / IN TRE ATTI. Seguono la prefazione (pp. 11-15, in tondo), l'elenco dei personaggi (p. 16) e il testo così suddiviso: atto I, pp. 17-51; atto II, pp. 52-76; atto III, pp. 77-96.

G) L'edizione seriore, la Zanardi - o meglio, il tomo che contiene il nostro testo – è ascrivibile al 1801³⁶:

OPERE / EDITE ED INEDITE / DEL / CONTE CARLO GOZZI / TOMO SECONDO / [insegna] / IN VENEZIA / DALLA STAMPERIA DI GIACOMO ZANARDI / MDCCCI.

Alla p. 109: LA / DONNA SERPENTE / FIABA TEATRALE TRAGICOMICA / IN TRE ATTI.

Segue la prefazione, in tondo (pp.111-113). Dopo l'elenco dei personaggi (p. 114) vi è il testo della fiaba così scandito: atto I, pp. 115-148; atto II, pp. 149-172; atto III, pp. 173-192.

La Zanardi risulta essere la “copia descrypta” della Colombani, per di più con i seguenti errori, imputabili all'incuria tipografica: il nome di Brighella, che prende la parola, non è corsivizzato come di prassi (I.2.7); aggiunta di ; dopo il nome del personaggio agente (I.2.9); mancata apposizione del punto di chiusura di battuta «Fui disubbidiente» (I.3.21); due casi di errata trascrizione: «al puttelli» anziché ai puttelli (I.3.18) e «m'ingnni» anziché «mi inganni» (I.10.18); altre sviste grafiche: «corre (a nascondersi dall'altra parte)» (I.5.6), «starai..» (II.12.8), «con un orrida testa» (III.13.12), «altro ci vuole. Che» anziché «altro ci vuole, che» (III.3.4).

Di seguito sono riportate le varianti della Zanardi, rispetto alla Colombani, anche se poco significative (precede la lezione della Colombani, segue quella della Zanardi) :

Pref. 7: l'anno 1762] l'anno, 1762 ; pref. 11: un'intero tumulto] un intero tumulto ; I.2.2: nel tal'anno] nel tal anno ; bianca, come la neve] bianca come la neve ; a Pantalone; e] a Pantalone e ; I.2.7: perché il viaggio, di quel] perché il viaggio di quel ; I.3.13: ahi, chi v'invola!] ahi chi v'invola! ; I.3.18: de cercar so muger, che] de cercar so muger che ; son prencipessa] son principessa ; I.3.22: con un'atto di disperazione] con un atto di disperazione ; I.4.3: Pantalone, Pantalone: non lo vedete?] Pantalone, Pantalone, non lo vedete? ; I.4.20: che cerotto.] che cerotto? ; I.7: ciò che un' altro] ciò che un altro ; I.7.5: il nome.] il nome: ; I.7.18: tant'osi?] tanto osi? ; I.7.20: Oimè!... Oimè!...]

³⁶ Nella Zanardi *La donna serpente* si colloca tra *Turandot* e *I pitocchi fortunati*. Sulla figura di Giacomo Zanardi si legga A. SCANNAPIECO, *La scena del libro*, cit., pp. 139-140.

Oimè! Oimè!; I.10.1: *Cherestani, vestita riccamente*] *Cherestani vestita riccamente* ; I.10.14: credi; ogni cosa] credi, ogni cosa ; I.10.18: ah nò] ah no ; I.10.20; ah nò] ah no ; I.11.5: Oime,] Oimè, ; II.1.6: *che lo facevano ridere, conveniva*] *che lo facevano ridere; conveniva* ; II.13.4: *in un'orrido e lungo*] *in un orrido e lungo* ; III.1.2: in coscienza] in coscienza ; III.5.1: a di ecc. del mese di ecc.] a di, ecc. del mese di, ecc., .

Invece, particolarmente significativo si dimostra l'errore, dovuto all'applicazione della *lectio faciliior*, che ha trasformato l'originale «battaglia alle barocole» (III.1.2), testimoniato, ove presente, in tutta la tradizione manoscritta (tranne nel *Serpente* dove il termine è sostituito con “tavernelle”) e nella Colombani, in «battaglia alle baracole». ‘Baraccola’ è termine dialettale per indicare il pesce razza (GDLI) mentre ‘barocolo’ potrebbe derivare da ‘baròccio’, l'adattamento toscano dell'italiano settentrionale ‘baròz’ e ‘baròza’, che indica ‘veicolo da trasporto a due ruote’ (Carlo Battisti e Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbèra editore, [1975]), in stretta consonanza con quanto si legge anche riguardo la spiegazione di ‘bari-/baro-: ‘prefissoide in concorrenza, per indicare qualcosa di pesante’ (DELI).

La presente edizione

La presente edizione, che segue le Norme dell'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi, è esemplata sulla *princeps* Colombani, avendo constatato, appunto, che la Zanardi viene a esserne la “copia descripta”.

Per uniformità, i criteri di trascrizione adottati per l'edizione del testo sono stati applicati anche a tutti gli altri, manoscritti e a stampa (tranne nel caso del confronto tra la Colombani e la Zanardi), sia collazionati nella *Nota al testo*, sia riportati nelle *Appendici*, fermo restando che, in quest'ultimo caso si riproducono con maggior fedeltà anche le correzioni documentate dai manoscritti.

Oltre ai criteri di trascrizione esposti immediatamente avanti, rispetto all'edizione Colombani, si è proceduto a corsivizzare la didascalia interna di II.2 (*Questi due personaggi escono insieme abbracciandosi*), si è uniformato l'uso delle virgole e della congiunzione *e* nelle rubriche poste all'inizio di ciascuna

scena, si è usata la maiuscola per il nome della divinità *Diana* (II.5.1), si è trasformata in minuscola la maiuscola usata dopo *il* ; in III.12.13 *Tronca* > *tronca*), si è eliminata la grafia latineggiante *etc.* per quella italiana *ecc.*, si è inserita, molto parcamente, un'interpunzione moderna a senso nei casi in cui mancava (ad esempio si è aggiunto il punto esclamativo laddove era lapalissiano l'intonazione esclamativa della battuta) e si è proceduto alla trasformazione di *fieno* nella corrispettiva voce verbale *sieno*, testimoniata anche dall'antigrafo per la stampa.

Per quanto riguarda la disposizione e la presentazione del testo, abbiamo scelto, anche in linea con i criteri moderni, di adottare due soluzioni grafiche presenti nella Zanardi e assenti, invece, nella Colombani: l'uso del corsivo per riportare le parole pronunciate da un personaggio diverso da quello che sta agendo e la conservazione dello spazio bianco tra l'emistichio di un verso di una battuta e il secondo appartenente, però, alla battuta successiva (il “verso franto o a scalino”).

Si è scelto di rendere in corsivo le parti a soggetto e le didascalie, mantenendo per le citazioni dirette il carattere normale; al contrario, nelle battute si è introdotto l'uso del corsivo per riportare le parole pronunciate da un personaggio diverso da quello che sta agendo.

Riguardo alle didascalie, si è usata la parentesi tonda per contenerle solamente quando esse sono in battuta e riguardano il sentimento o l'azione del singolo personaggio; al contrario quelle narrative, che raccontano cioè quello che avviene, sono state staccate dal resto del corpo del testo, senza parentesi e con l'iniziale maiuscola.

Criteri di trascrizione

Secondo i criteri generali di trascrizione previsti per l'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi:

- sono sciolte tutte le abbreviazioni (tranne *ecc.*): dei nomi propri (*Brig./Brigh.* > *Brighella*); dei titoli (*E. V.* > *Eccellenza Vostra* ; *S.M.* > *sua maestà*) e altro (*N.N.* > non nominato);
- la *-j-* intervocalica e compendiaria doppia è resa con *-i-* ;

- l'accentazione è ricondotta all'uso moderno (con la distinzione di accento grave e accento acuto per *e* e *o*, rispetto all'uniformazione sull'accento grave di tutte le stampe settecentesche): con integrazioni (*perche* > *perché*) ed espunzioni (*quà* > *qua*);
- gli apostrofi sono regolarizzati: si eliminano quando l'articolo indeterminativo *un* precede un sostantivo maschile (*un'atto* > *un atto*); si integrano per disambiguare le preposizioni (*a* > *a'* per *ai*, *de* > *de'* per *dei*) e altri monosillabi (*di* > *di'*, imperativo di *dire*; *fa* > *fa'*, imperativo di *fare*);
- quanto ai legamenti, si uniscono gli avverbi (*in vano* > *invano*, *in dietro* > *indietro*, *pur troppo* > *purtroppo*) e i numerali (*quaranta milioni settemila dugento e quattro* > *quarantamilionisettemiladugentoquattro*); - i vari casi di apocope vocalica che nell'originale possono essere distinti ora con apostrofo ora dando luogo a parole composte sono trascritti sempre in relazione al loro grado di lessicalizzazione corrente (per cui *fin'ora* > *finora*, *sin'oral* *sin or* > *sinora*/*sinor*, *tal'ora* > *talora*, *tutt'ora* > *tuttora*);
- maiuscole e minuscole sono modernizzate: si abbassano le maiuscole nei nomi comuni (*aio*, *altezza*, *aprile*, *cavalier/cavalieri*, *ciel/cielo*, *città/cittade*, *cittadini*, *comici*, *consorte*, *corona*, *dame*, *donna*, *fate*, *favole*, *folà*, *gigante*, *italiane*, *maestà*, *monarca*, *moro*, *negromante*, *numi*, *ottobre*, *padre*, *poeti*, *popolo*, *principe*, *principessa*, *profeta*, *pubblico*, *re*, *reggia*, *regina*, *sacerdote*, *sala*, *scena*, *signor*, *soldati*, *sovrano*, *stato*, *teatro*, *truppa*, *uditorio*, *venezian*, *visir*); si alzano le minuscole nei nomi propri (*cur* > *Cur*). Le maiuscole si mantengono nelle formule solenni (*Eccellenza Vostra*), si regolarizzano nei titoli di opere letterarie e teatrali (*La Donna serpente* > *La donna serpente*). Sono conservate le frequenti minuscole a seguito di punto esclamativo o interrogativo;
- le oscillazioni e alternanze ortografiche e d'uso tra forme arcaiche e moderne, colte o meno, tra forme dittongate e non dittongate, di scempie e di doppie, d'impronta grammaticale o dialettale ecc. sono conservate;
- si uniformano le esclamazioni vocaliche (*a* > *ah*; *o* > *oh*);
- la punteggiatura è in genere conservata, salvo che per l'uso ridondante delle virgole (in particolare davanti a *che* dichiarativo o a *chi* (*No s'ha da saver più gnanca chi sia*). Si sono integrate le virgole per evidenziare le formule vocative, laddove il senso del discorso le richiedeva. Si sono uniformati i puntini di sospensione;

- le sottolineature sono rese con il corsivo; e in corsivo sono trascritti i titoli di opere, solo talvolta sottolineati nei manoscritti.

Per la trascrizione del veneziano, l'accento è introdotto nei seguenti casi:

- quando l'accentazione nell'equivalente italiano può trarre in inganno: ad esempio *vedere* vs *véder* ecc. ;

- nelle forme verbali interrogative con pronome enclitico, se non monosillabiche: *diséu*, *voléu* ecc.;

- per favorire la corretta accentazione in casi di pronunciabilità dubbia e nelle forme dell'interrogativo imperfetto e del condizionale presente) o suscettibili di equivoca interpretazione a causa della possibile attrazione del corrispettivo italiano (ad esempio *sóngio*);

- nei casi giudicati rilevanti di parole piane con caduta di consonante intervocalica (*mario*, *sentìo*, ecc.) dove l'indicazione di accentazione si combina con quella di caduta);

- nel caso di omografi sia monosillabi (*voi* pronome / *vòi* 'voglio'; *fe* 'fede' / *fé* 'fate' voce del verbo 'fare' indicativo presente seconda persona plurale; con medesima funzione distintiva si utilizza laddove necessario anche il segno di apocope, ad esempio *da* preposizione / *dà* 'dà, danno' / *da* 'dato/a, dati/e), sia polisillabi. Oltre a questi, si considerino i seguenti casi di particolare frequenza: *poi* avverbio / *pòi* ven. 'posso'; *se* congiunzione / *sé* pronome / *se* ven. 'siete';

- per agevolare il riconoscimento della forma verbale (forme tronche del futuro: *diràla* 'dirà lei', *anderòggio* ecc.), anche a scopo distintivo rispetto a possibili omografi italiani o veneziani (*sàla*, 'sa lei' vs. *sala*, *dàla* 'dà lei' vs. *dala* preposizione articolata, ecc.).

Sulle grafie stereotipe del veneziano:

- *xe* distingue sistematicamente, o quasi, la terza persona singolare del presente indicativo da *se*, adibito alla seconda persona plurale (si noti che la grafia *xè*, per attrazione – meramente grafica – dell'italiano *è*, risulta indubbiamente fuorviante, semmai si dovrebbe stampare *xé*). Si mantiene dunque *xe* (senza accento);

-la tradizione del veneziano scritto rappresenta con *chi* + vocale tanto *chi-* velare che *ci-* palatale; lo stesso fenomeno di attrazione della grafia italiana non avviene però per *ghi-* / *ci*, dove, per esempio, abbiamo *giazzo* e non *ghiazzo*;

- le scritture stereotipe *gh'ho*, *gh'ha*, *gh'avé*, oppure *g'ho*, *g'ha*, *g'avé*, ma anche *gho*, *gha*, *gavé*, o ancora *go*, *ga*, *gavé* (per 'ho', 'ha', 'avete' e insieme 'c'ho', 'c'ha', 'c'avete' ecc.) si riconducono alla prima forma. La presenza o meno di *h* si regolarizza secondo i criteri di distinzione delle forme del verbo avere: *gh'ho* ma *gh'avé* ecc. Parimenti, per la stessa ragione, si introduce *h-* nella forma interrogativa enclitica dell'aprima persona singolare del presente indicativo: *oggi* > *hoggi*;

-le alternanze del tipo *in tel* / *int'ela* / *intel* ecc.. si regolarizzano nella seguenti forme *int'el*, *inte la*, *int'il* ecc. (< *inte* +articolo).

3. Testo

LA DONNA SERPENTE

**FIABA TEATRALE TRAGICOMICA
IN TRE ATTI**

PREFAZIONE

- 1 Il mio nuovo genere di rappresentazion teatrale fiabesco andava felicemente e come apparisce dalla verità inalterabile delle precedenti mie prefazioni. Aveva omai poca forza la derisione de' partigiani de' signori Chiari e Goldoni. Questa non era che un'offesa al pubblico, il qual'era già trasportato e gentilmente desideroso di veder delle nuove fiabe nel teatro. Un tal genere era tanto diverso dall'usato da' due sopraccennati poeti, che non doveva danneggiar le loro opere, dette regolate e dotte. Non potrei assicurare nessuno tuttavia che non avessero del danno. In una battaglia di poeti teatrali, la diversione del pubblico decide delle perdite e delle vittorie. Il difficile in questo nuovo genere (tra gli altri difficili, ch'egli contiene, che sono moltissimi) era lo sfuggir la somiglianza delle circostanze e l'inventarne di nuove e di forti.
- 5 Il mirabile è una picciola fonte per un picciolo talento, com'è il mio. Chi avrà però ingegno sufficiente a preparare un'orditura appoggiata alla critica e ad una chiara allegoria sui costumi degli uomini e sui falsi studi de' secoli, con verità, modestia e grazia, chi la tratterà con eloquenza e collocherà il mirabile al suo vero posto, troverà che 'l mirabile non ha sterilità e ch'egli sarà sempre sulle scene dell'Italia il più robusto e 'l più utile alle italiane comiche truppe. Protesto di aver usata tutta la mia attenzione per far dissimiglianti l'una dall'altra le mie dieci fiabe nell'orditura e ne' dati loro. La *Donna serpente* fu la quinta mia fola scenica. Posta in iscena dalla truppa Sacchi nel teatro di Sant'Angelo a Venezia a dì 29 di ottobre l'anno 1762 si fecero di questa tra l'autunno e 'l carnevale susseguente diciassette fortunatissime recite. La scena quinta dell'atto terzo di questa fiaba è una di quelle invenzioni, dette triviali inezie dai ridicoli seri scrittori di fogli e d'inette e goffe satire. Essendo questa rappresentazione pienissima di prodigi, per risparmio di tempo e di spesa alla truppa comica e per non obbligarla alla dimostrazione col fatto di molti avvenimenti mirabili, ma necessari da sapersi dall'uditorio, feci uscire il Truffaldino imitator di que' mascalzoni laceri, che vendono le relazioni a stampa per la città, accennando il contenuto in compendio di quelle con de' spropositi.
- 10 Il Sacchi Truffaldino uscendo con un tabarro corto e lacero, un cappello tignoso e un gran mazzo di relazioni a stampa, gridava, ad imitazione di que' birbanti, accennando in compendio il contenuto della relazione, dichiarando i successi accaduti ed eccitando il popolo a comperar il foglio per un soldo. Tal scena inaspettata, ch'egli faceva con molta grazia e verità e con una di quelle imitazioni sempre fortunate, specialmente nel teatro, cagionava un intero tumulto e continuati scoppi di risa nell'uditorio e si scagliavano da' palchetti a quel personaggio confezioni e danari per avere la relazione. Questa fantasia, che sembra triviale, usata da un privilegio di franca libertà, che sostenni sempre nelle mie fole, fu apprezzata da' buoni ingegni; e una tal scena ha cagionati di quegli accidenti popolari, che scossero tutta la città e la fecero curiosa di andar a vedere quella rappresentazione. Giunto agli orecchi de' venditori delle relazioni il successo di questa scena, si unirono e posti alla porta del teatro con un gran fardello de' loro già disutili e muffati fogli, che nulla avevano a fare colla rappresentazione, all'uscire dell'uditorio, si posero a gridare con quanta voce avevano la relazione de' gran

casi avvenuti nella *Donna serpente*. Nel buio della notte venderono un numero infinito di que' fogli, ingannando il popolo e se n'andarono all'osteria a far de' brindisi al Sacchi e a far nascere di que' pubblici discorsi, che sono favorevolissimi ad una comica truppa.

Una bassezza posta in un teatro sviluppata e nel suo vero aspetto, che cagiona rivolta e concorso, non è più bassezza. Ella è un colpo d'invenzion dilettevole ed utile. S'ella sia dilettevole, si chieda al popolo; s'ella sia utile, si chieda a' comici e si troverà ch'ella è uniforme all'intenzione di Orazio.

15 È superfluo il dire che questa fola si replica ogn'anno ad un pubblico, che ogn'anno ha la gentilezza di sofferirla.

PERSONAGGI

FARRUSCAD, *re di Teflis.*

CHERESTANÌ, *fata, regina di Eldorado, sua sposa.*

CANZADE, *sorella di Farruscad, guerriera, amante di*

TOGRUL, *visir, ministro fedele.*

BADUR, *altro ministro traditore.*

REZIA

BEDREDINO } *fanciulli, figliuoli gemelli di Farruscad e di Cherestani.*

SMERALDINA, *damigella di Canzade, guerriera.*

PANTALONE, *aio di Farruscad.*

TRUFFALDINO, *cacciatore di Farruscad.*

TARTAGLIA, *basso ministro.*

BRIGHELLA, *servitore di Togrul, visir.*

FARZANA

ZEMINA } *fate.*

UN GIGANTE.

SOLDATI e DAMIGELLE *che non parlano.*

DIVERSE VOCI *di persone che non si vedono.*

La scena è parte in un ignoto deserto, parte nella città di Teflis e nelle sue vicinanze.

ATTO PRIMO

Bosco corto.

SCENA I.

FARZANA e ZEMINA, *fate.*

- 1 ZEMINA (*con mestizia*) Farzana, dì e non piangi?
FARZANA E di che piangere,
cara Zemina?
ZEMINA Ah, ti scordasti, amica,
quando Cherestani, l'amabil fata,
figlia di Abdelazin, re di Eldorado,
uomo a morte soggetto e della vaga
fata Zebdon, Cherestani, diletta
nostra compagna, a Farruscad amante,
uomo mortal, volle esser sposa e volle,
d'immortal, come noi, chieder natura
mortal, come il suo sposo? e che 'l re nostro,
Demogorgon, collerico le disse,
che desistesse, ma che...
FARZANA Sì, Zemina,
so, che giurò Demogorgon che, s'ella
passa il canicolar secondo giorno,
sinché tramonta il sol del corrente anno,
senz'esser maladetta dal suo sposo,
che mortal diverrà, come il marito,
poich'ella così vuole.
- 5 ZEMINA Oh ,Dio! dimani
allo spuntar del sole il dì comincia
fatal per noi. Perdiam Cherestani
di cinque lustri appena in sul bel fiore,
la più amabile fata, la più cara,
la più bella fra noi. Perdiam, Farzana,
il più bel fregio del congresso nostro.
Quanto è amabil, tu 'l sai.
FARZANA Non ti ricorda,
quante Demogorgone opre in dimani
vuol che Cherestani crude e inaudite
in apparenza a Farruscad suo faccia?
Che condannata l'ha a tener occulto
l'esser suo per ott'anni e 'l fatal giorno
e a non scoprir dell'opre sue gli arcani?

Credimi pure: no, diman non passa,
che sarà maladetta dal suo sposo,
che rimarrà nostra compagna.

ZEMINA Ma

tu sai che Farruscad deve giurare
di non mai maladirla e poi spergiuro
dee maladirla e allor fata rimane.

FARZANA E bene; ei giurerà; sarà spergiuro,
e la maladirà; nostra ella fia.

ZEMINA Non giurerà.

10 FARZANA Sì giurerà.

ZEMINA Se giura,

manterrà 'l giuramento.

FARZANA No, Zemina,

ei la maladirà. Fia nostra.

ZEMINA Cruda!

Né ti sovvien dell'orrida condanna,
alla qual per due secoli è ristretta?

Che cambierà la sua bella presenza
in schifo, abbominevole serpente,
se lo sposo in diman la maledice?

FARZANA Ben lo so, ma che importa? Della folle
richiesta sua pagar dee qualche pena.

I dugent'anni passeranno e intanto
morrassi il temerario sposo suo,

e, passati due secoli, averemo

Cherestani compagna nostra ancora.

15 ZEMINA Puolla lo sposo suo dalla condanna

sciogliere ancor, come t'è noto e allora
fatta è mortale e noi l'abbiam perduta.

FARZANA Sogni son questi: ei lascerà la vita.

A me commessa è l'opra. A me la guardia
della nostra compagna condannata

è commessa e commessa è a me in dimani

la morte del suo sposo, onde 'l periglio,

ch'ella mortal divenga, in lui finisca.

ZEMINA Ma di Geonca, il negromante amico
di Farruscad, non temi?

FARZANA No, non temo.

Andiam; che non è onesto il recar tedio

al mondo spettator d'opre inaudite,

e soprattutto, con gli arcani nostri

convien non recar noia a chi ci ascolta,

poiché d'essi 'l miglior saria perduto.

ZEMINA Oh ciel, pria d'annoiar chi è 'l nostro bene,
con Farruscad Cherestani perisca. (*entrano*)

SCENA II.

Cambiasi la scena, che rappresenterà un orrido deserto con varie rupi nel fondo e vari sassi sparsi, atti a servire di sedili.

TRUFFALDINO e BRIGHELLA.

Questi due personaggi escono insieme abbracciandosi.

- 1 BRIGHELLA *ha trovato in quel punto Truffaldino; è desideroso di sapere come Truffaldino sia in quel deserto e nuove del principe Farruscad.*

TRUFFALDINO *si pianta, com'uno che narra una fola ad un fanciullo, usando spesso la formula: e cusì, sior mio benedetto, ecc. Narra che nel tal anno (accenna un millesimo che venga a formare il termine in quel punto degli ott'anni, accennati dalle due fate) alli dodici del mese di aprile, come Brighella sa, uscirono dalla città di Teflis il principe Farruscad, Pantalone, suo aio, egli e molti cacciatori per andar a caccia. Che giunti in un bosco, lontano dalla città, trovarono una cerva bianca, come la neve, tutta fornita di cordelle d'oro, di fiori, di gioie al collo, anella alle zampe, diamanti sul tuppè, ecc. La più bella cosa... la più bella cosa, che si possa vedere con due occhi, ecc. Che 'l principe Farruscad s'innamorò di quella perdutoamente e la seguì. Pantalone correva dietro al principe, egli dietro a Pantalone; e corri e corri e cammina e cammina, ecc. Che la cerva giunse sulla riva d'un fiume; che 'l principe le era appresso e tutti erano lì lì per pigliarla per la coda, quando la cerva spiccò un salto, si scagliò nel fiume e non si vide più.*

BRIGHELLA *che si sarà annegata.*

TRUFFALDINO *no, che non interrompa una narrativa di somma importanza. E così, sior mio benedetto, ecc. Il principe smanioso, innamorato della cerva e disperato, fece pescare tutto 'l giorno per trovarla viva, o morta. E pesca e pesca e pesca ecc. e invano. Quando... Oh, meraviglia! Si sentì una voce dolcissima uscir dal fiume, chiamare e dire: Farruscad, seguimi. Che 'l principe invasato non si potè più trattenere, ma col capo in giù si gettò nel fiume. Pantalone disperato con la barba in mano si gettò dietro al padrone: egli voleva gettarsi dietro a Pantalone, ma che 'l timore di bagnarsi lo trattenne. Che guardando nel fiume vide poi nel fondo una mensa imbandita di vivande e che la fedeltà al suo padrone l'indusse a gettarsi nel precipizio. Oh, meraviglia! trovò nel fondo non più la mensa, ma la cerva cambiata in una principessa con un seguito di damigelle, la più bella cosa, la più bella cosa, che si possa vedere con due occhi ecc. Che 'l principe era ginocchioni innanzi a quella principessa. Che Pantalone stava, come un balordo. Che 'l principe diceva:*

Dimmi chi sei, bellezza inusitata.

*Abbi pietà di questo core afflitto,
che di sì fiero ardor non arse unquanco.*

Che la principessa rispondeva:

*Non ricercar chi sia. Verrà 'l momento,
che saprai tutto. L'amorosa smania
di te mi piace, e, s'hai sì forte il core
da sofferir le più terribil cose,
sposo t'accetto e questa destra è tua.*

Che il principe voleva sposarla, se cadesse il mondo. Che Pantalone gridava e lo dissuadeva; ma ch'entrarono in un palazzo colle colonne di diamanti, le porte di rubini, le travi d'oro ecc. Che seguirono le nozze a dispetto di Pantalone e che nove mesi dopo la principessa aveva partoriti un fanciullo e una fanciulla, le più belle creature, fratello, le più belle creature, ecc. Che il fanciullo aveva nome Bedredin e la fanciulla Rezia; che potevano avere sette anni circa. Che si mangiava, si beveva e si dormiva bene e si faceva all'amore colle damigelle con somma felicità. Che Pantalone era sempre afflitto, non conoscendo il paese, né la principessa. Che 'l principe replicava sempre:

Dimmi chi sei, bellezza, ecc.

Che la principessa rispondeva:

Non ricercar chi sia. Verrà 'l momento,
che saprai tutto. L'amorosa smania
di te mi piace, ed abbi forte il core
per sofferrir le più tremende cose.
Oimè: purtroppo giugnerà l'atroce
punto per me, per te, dolce mio sposo.

Sempre arcani, sempre cose secrete, ecc. Ch'erano tre giorni, che 'l principe curioso sforzava uno scrittoio della principessa per trovar qualche lettera di lei e per rilevar dalla soprascritta, chi fosse. Che la principessa lo aveva trovato in sul fatto e che furiosa per la disobbedienza avendolo piangendo rimproverato, posto un grido e battuto un piede per terra... Oh, meraviglia! era sparita co' figliuoli, colle damigelle e col palazzo ed erano rimasti in quell'orrido deserto, come vedeva.

- 5 BRIGHELLA *fa degli stupori della narrazione: non presta fede.*
TRUFFALDINO *fa de' giuramenti e protesta di fargli vedere cose mirabili in quel deserto. Chiede a Brighella come sia capitato.*
BRIGHELLA *che non è capitato solo, ma in compagnia del visir Togrul e di Tartaglia, fedeli ministri del principe Farruscad. Narr, che 'l vecchio re, Atalmuch, padre di Farruscad, dopo ott'anni di afflizione per non aver nuova del figliuolo, era morto. Che Morgone, brutto re moro, gigante, pretendeva per moglie Canzade, principessa, sorella di Farruscad e la corona e che aveva assalito il regno e assediata la città di Teflis. Che Togrul, visir, amante di Canzade, era andato alla grotta di Geonca, negromante, per aver notizia del principe Farruscad in tal calamità. Che Geonca gli aveva detto, che si portasse sul monte Olimpo, dove troverebbe un buco e che, discendendo per quel buco, troverebbe il principe. Che aveva dati a Togrul dei secreti, tra gli altri, perché 'l viaggio, di quel buco era lungo e non troverebbe cibo, né bevanda, gli aveva dato un cerotto, che posto sulla bocca dello stomaco, teneva sazi e senza sete gli uomini per due mesi. Che Togrul, Tartaglia ed egli con quel cerotto alla bocca dello stomaco, giunti sull'Olimpo, trovato il buco, discesero con de' torchi accesi; che avevano fatti quarantamilionisettemiladugentoquattro scaglioni e ch'erano giunti in quel deserto.*
TRUFFALDINO *stupisce. Chiede dove sieno Togrul e Tartaglia.*
BRIGHELLA *che gli aveva lasciati sotto un albero a riposare poco discosti. Chiede dove sieno il principe e Pantalone.*

- 10 TRUFFALDINO *che sono raminghi pel deserto, perché 'l principe smanioso cerca sempre la principessa; che tuttavia verso la sera si riducono in quel recinto per cenare e riposare.*
 BRIGHELLA *qual cosa si mangi e come si dorma in quel deserto, dove non vede che pietre e bronchi.*
 TRUFFALDINO *che si dorme sotto alcuni padiglioni appariti dopo lo sparire del bellissimo palagio e si mangia benissimo, cibi che appaiono in apparecchio ad una sola dimanda, né si vede da chi.*
 BRIGHELLA *stupisce; sente, che 'l cerotto, che ha sullo stomaco, perde la facoltà. I due mesi della sua virtù spirano. Egli è languido, non resiste più.*
 TRUFFALDINO *che lo segua e non dubiti, ecc.*
- 15 BRIGHELLA *che bisogna anche soccorrere Togrul e Tartaglia.*
 TRUFFALDINO *che sarà fatto, che lo segua, che gli narrerà dell'altre meraviglie. E cusì, sior mio benedetto, ecc.*

In atto di seguitar de' racconti, entrano

SCENA III.

FARRUSCAD e PANTALONE.

- 1 FARRUSCAD (*uscendo inquieto*) Vani sono i miei passi. Dunque, amico, più non degg'io veder Cherestani, la dolce sposa mia?
 PANTALONE Mi no go più testa; el cervello me boge. Cara altezza, a tor suso ste solane tutto el dì, chiaparemo una rescaldazion de rene, un mal maligno, le petecchie. Qua no gavemo miedeghi, né spezieri, né ceruseghi. Moriremo, come le bestie. Caro fio, caro fio, desmentegheve sta sorte de amori.
 FARRUSCAD Come poss'io dimenticarmi, amico, tanto amor, tanta tenerezza, tante beneficenze e spasmi? Ah, caro servo, tutto ho perduto; io non avrò più pace.
 PANTALONE Mo tenerezze, amori, spasemi, sospiri, de chi? de chi?
- 5 FARRUSCAD D'un'alma grande, generosa, altera, della più bella principessa e cara, che 'l sol vedesse, da che 'l mondo irraggia.
 PANTALONE D'una striga maledetta, che tol la fegura che la vol, co ghe piase; che deve aver quattro, o cinquecent'anni sulle tavarnelle. Oh, anello incantà de Angelica, dove xestu? Ti che ti ha scoperto ai occhi de Ruggiero che le bellezze de Alcina gera tante deformità, ti averessi pur guarìo anca sto povero putto, scovèrendoghe la Redodese in sta siora Cherestani.
 FARRUSCAD (*in trasporto da una parte*) Belle chiome, ove siete? io v'ho perdute.
 PANTALONE (*dall'altra parte dopo averlo udito*) Zucca pelada maledetta, con quattro cavelli canù sulla coppa e forsi con della tegna, scovèrzite per carità.
 FARRUSCAD (*come sopra*) Occhi, stelle brillanti; ahi dove siete?
- 10 PANTALONE (*come sopra*) Occhi infossài, come quelli del cavallo del Gonella, pieni de sgargagi, copài, lasséve véder.
 FARRUSCAD Bocca, rubini ardenti, bianche perle,

più non vi rivedrò! chi mi v'ha tolto?

PANTALONE Zenzive paonazze, con quattro schienze marze; lavri scaffài, bocca de seppa col negro, in to tanta malora, làssete véder.

FARRUSCAD Guance di rose e gigli, ahi, chi v'invola!

PANTALONE Ganasse de baccalà, barambàgole rapae, salté fuora, come se', e guarì sto putto da sta desgrazia, da sta fissazion.

15 FARRUSCAD Ah delizioso sen della mia sposa, latte rappreso, ove ti sei nascosto!

PANTALONE Oh borse de camozza sporca, braghesse de soatto de luganegher, paleseve, come ve vedo mi coi occhi della mente e fé dar una gomitadina a sto povero strigà. (*a Farruscad*) Altezza, care viscere, no la se ricorda la brutta burla fatta dalla striga Dilnovaz al re de Tebet?

FARRUSCAD Qual burla mai? che mai vorrete dirmi?

PANTALONE Schienze! La striga Dilnovaz, che aveva tresento anni, per virtù de una véra incantada, che la aveva int'el déo menuello, s'ha cambià inte la fegura della regina, muger del re de Tebet, che gera una zogietta de vint'anni e la ha buo tanta forza de scazzar dal letto real la vera muger, come una impostora e de restar ella regina. Alle quante la vustu? Siccome sta striga gera una squartada de prima riga, el re l'ha trovada un zorno in un certo atto, che no ga piasso, con un... che sogio mi?... da casa del diavolo. Nol s'ha podesto tegnir e el ga lassà andar una sablada. La sorte ha fatto, che el ga tagià el déo menuello, dove la gaveva el servizio incantà, causa della orbariola; mo s'è da bon servitor che el se l'ha vista a restar una caràmpia senza un dente in bocca, con tanti de peli sulla barba e tante grespe, che la pareva un cento pezzi de manzo. Questi xe fatti de verità, altezza, no le xe miga fiabe da contar ai puttelli. El povero re ha 'buo po de grazia de cercar so muger, che poveretta la andava cercando la lemosina con quelle parole famose:

Io son moglie di re, pur non son quella.

Son prencipessa e pur non son chi sono.

A vu canella. Ghe scometteria mi che Cherestani xe un'altra striga, come Dilnovaz. Oh, chi avesse podesto trovarghe la veretta incantada, so ben mi.

FARRUSCAD Eh, non mi dite più. Come può darsi, che vecchia sia Cherestani, mia sposa, s'ella mi fu feconda di due figli?

Figli perduti, anime mie, mio sangue! (*piange*)

20 PANTALONE Certo che quelli m'ha portà via el cuor anca a mi. I giera i più cari cocoli, el mio solo divertimento. Quel puttello, quel Bedredin, aveva una vivacità, una prontezza de spirito, oe da farghene un capital grandò. Quella puttella po, quella Rezia, cara culia, la gera la gran cara cossa: me par de védermeli sempre intorno a zogatar e de sentirme a chiamar nono. No bisognaria, che ghe pensasse, perché me sento a spezzar le viscere (*piange*); ma, altezza, qua bisogna darse pase e coraggio. Finalmente, fioi d'una striga certo. Bisogna, che la gabbia el cuor con tanto de pelo a destaccar con quella furia dal sen paterno l'unica consolazion, el proprio sangue.

FARRUSCAD Ah, Pantalone! io fui di me medesimo il traditor. Disubbidii la moglie.

Avea proibizion di non cercare mai chi ella fosse, insino a un certo punto

determinato. Di saperlo prima
tentai del tempo. Fui disubbidiente.

La curiosità mia maledico.

PANTALONE Vardé che misfatti! No s'ha da saver più gnanca chi sia la propria muger? Sta proibizion, a dirghela, m'ha fatto sempre spezie, come m'ha fatto sempre stomego sto matrimonio. Figurarse, tor per muger una cerva! Xela seguro, che un dì, o l'altro no la lo fazza deventar un cervo anca ella? Da galantomo me trema sempre el cuor de véderghe a spantar i corni. Vorla, che diga? Ringraziamo el ciel de esserse sbrigài de sta striga. Mettemose in viazo. Qualche buso ghe sarà da andar fuori de sto inferno. Andemo a trovar el povero vecchio Atalmuch, so pare. Chi sa, quanti pianti che l'ha fatto per ella! Chi sa, se el xe più vivo! povero infelice! Chi sa, se ghe xe più regno! La sa, quanto nemigo ghe gera quel barbaro moro, el re Morgon, pretendente la principessa Canzade, so sorella. La restarà un re senza regno, un pitocco, un pezzente in vita sua, marìo d'una striga, d'un diavolo, dell'orco, d'una saetta, che la possa scoàr via.

FARRUSCAD Tacete, Pantalone. Io morirò, prima
d'abbandonar queste contrade, il giuro.

Sognai già di veder l'amata sposa;
parmi d'averla innanzi. Umil perdono
chiedo al padre, se vive, e, s'egli è morto,
perdon gli chiedo ancor. Ramingo sempre
andrò per questi boschi ognor chiamando

Cherestani, mia sposa. Rezia amata,

Bedredin, caro figlio e figli e sposa. *(entra con un atto di disperazione)*

PANTALONE Oh, povero Pantalon! Mo la vada, dove che la vol, che per adesso
mi no go più fià de seguitarla.

SCENA IV.

TOGRUL, TARTAGLIA e PANTALONE.

- 1 TARTAGLIA *(uscendo dal fondo, vedendo Pantalone, con trasporto di allegrezza)* Signor Togrul, Togrul, signor visir.
TOGRUL *(uscendo)* Che c'è Tartaglia?
TARTAGLIA Pantalone, Pantalone: non lo vedete?
TOGRUL E sarà ciò possibile!
Oh cielo! ti ringrazio... Ti ringrazio.
Tartaglia, abbiam trovato Farruscad.
- 5 PANTALONE *(vedendoli in lontano)* Togrul... Tarta... m'ingosso... Hògio forsi le vertigini?
TARTAGLIA *(correndo)* Oh, caro Pantalone mio.
TOGRUL *(abbracciandolo)* Oh, caro amico, quanto mi sollieva il ritrovarti!
PANTALONE La scusa... Tartaglia, scusé... Son ingroppà el cuor... Oimè...
(in atto di deliquio, Tartaglia lo sostiene)
TARTAGLIA Signor Togrul, il vecchio crepa e ancora non ci ha detto, dove sia il principe. Pantalone, narraci dov'è 'l principe Farruscad e poi mori in pace.
- 10 TOGRUL Amico, Pantalone.
PANTALONE *(rinvenendo)* Sior visir, come mai capità in sto deserto?
TOGRUL La storia è lunga. Prima, deh, mi dite,

dove sia Farruscad, il mio sovrano,
che più tempo non è di perder tempo.

PANTALONE El xe qua vivo e san; ma perso, ma impetolà insin ai occhi
int'una disgrazia grande. Cosse grande, ma grande; ghe dirò tutto. Come mai mo
ella xela arrivà in sto logo fora del mondo?

TOGRUL Qui venni coll'aiuto di Geonca,
il negromante amico, con Tartaglia,
e Brighella mio servo. Assai segreti
mi dié Geonca per cavar da questo
luogo ignoto il mio re. Dove s'attrova?

15 PANTALONE Eh i sarà secreti per i calli, ma no per cavar el prencipe da sta
miseria. Aseo! ghe vol altro. Se la crede, che sia da cavar un ravano, la se
inganna.

TARTAGLIA Mo di', dov'è, vecchio flemmatico, non ci seccare.

TOGRUL Ogni momento perso, Pantalone,
è della più crudele conseguenza.

PANTALONE Naturalmente el sarà poco lontan: el fa qualche ziro e pó el torna
a mèa; ma preghiere, né lagreme no lo cava de qua certo. Co la dise po, che la ga
sti gran secreti, xe meglio, che se scondemo, che nol ne veda. Bisognerà
consegjar, pensar, stabilir. Qua no ghe posso dir tutto; i arcani xe grandi. Alle
bisogno de restoro?

TARTAGLIA Ma veramente sì, perché 'l cerotto perde la sua virtù e mi sento
languido, languido.

20 PANTALONE Che cerotto?

TOGRUL Eh nulla. Andiamo, Pantalone, andiamo. (*entra*)

PANTALONE La se retira drio quell'àrzere, che son con ella. Disé Tartaglia; no
hallo dito che ghe xe anca Brighella qua? Dove xello?

TARTAGLIA Sì certo; sarà qui d'intorno.

PANTALONE Mo i tòtani! Se el prencipe lo vede, la fortaglia xe fatta. Che
secreti ga el visir, caro fradello?

25 TARTAGLIA Oh, son belli ve'; senti. (*gli parla all'orecchio*)

PANTALONE Minchionazzi! Sior sì che se pol sperar. Fé una cossa. Scondeve
in qualche logo qua intorno. Se vedé el prencipe, no ve lassé véder. Se vedé
Brighella, per carità, se mai podé, feghe de moto che nol se lassa véder e che nol
diga gnente e po vegnì drio a quell'àrzere. Oh, el cielo voglia che el prencipe no
l'abbia visto e che podemo cavarlo da sta miseria. (*entra*)

TARTAGLIA Ei, ei, Pantalone; e mangiare? Oh, bella! mi lasciano qui col
cerotto sullo stomaco. Questo aveva la virtù di tenere sazi mesi due. Sono passati
cinquantanove giorni e cinque ore; per poche ore potrò ancora resistere, ma poi
cascherò morto. Bella virtù è però quella di questo cerotto! A quante povere
genti sarebbe necessario! I padri giugnerebbero col cerotto in scarsella,
troverebbero le loro famiglie affamate a piangere e tàffete, un pezzo di cerotto
sullo stomaco a tutti; rimedierebbero a quella miseria, in cui sono abbandonati.
A quanti comici, a quanti poeti sarebbe una manna! Oh, se 'l Masgomieri avesse
questo cerotto, farebbe certo più fortuna che col suo balsamo greco e col suo
tacomatto del cavalier Burri per le sciatiche e per l'inappetenza e per l'
indigestione. Qui bisogna nascondersi per non essere scoperto; ma io mi sento
venire una fame che divorerei un bue. (*si nasconde*)

SCENA V.

FARRUSCAD, TARTAGLIA *nascosto* e UNA VOCE DI DONNA.

- 1 FARRUSCAD (*uscendo smanioso*) Ah, invan la cerco, invano ansante corro pel deserto dolente, che la troppo sdegnata mia Cherestani crudele sorda è al dolor, che mi strugge il core. Io fui disubbidiente; ma ti chiedo umil perdon. Cherestani, mia sposa... Cherestani... per un momento solo lasciati riveder. Lascia, che un bacio agli amati miei figli ancora imprima; toglimi poi la vita, io mi contento.
- TARTAGLIA (*da sé indietro*) Quello è il principe Farruscad... è lui senza dubbio. Uh che allegrezza! ... Io non mi posso trattenere... Voglio abbracciarlo. (*fa qualche passo con trasporto, poi si ferma*) Ma, Tartaglia, che fai? Crepa per l'amore, ma non alterare gli ordini, che ti furono dati. (*si nasconde di nuovo*)

Qui apparirà una picciola mensa imbandita di vivande.

- FARRUSCAD (*osservando la mensa*) No che cibo non prendo. Io vo' morire d'inedia e di dolor. Qual tirannia è questa, di voler che in vita io resti, perch'io mora d'angoscia ogni momento, e non morendo mille morti io soffra?
- TARTAGLIA (*indietro*) Quella mensa non c'era. Chi l'ha portata? mi sento morire di fame. Se potessi di nascosto prendere qualche cibo. (*si va avvicinando con timore alla mensa di nascosto*)
- 5 UNA VOCE DI DENTRO Farruscad, cibo prendi e ti nodrisci.
- TARTAGLIA (*spaventato*) Che voce è questa! Dove diavolo m'hanno lasciato? (*corre a nascondersi dall'altra parte*)
- FARRUSCAD Voce, tu non sei già della consorte. Voce crudele, ho di morir risolto, se i figli miei, se la mia sposa amata più non deggio veder.
- VOCE No, non morrai.
- Disubbidiente, impara, quanto costi il trasgredir della tua sposa i cenni.

Tartaglia di nuovo s'avvicina di nascosto alla mensa per prendere qualche cibo. La mensa sparisce. Tartaglia, spaventato fugge a nascondersi dall'altra parte.

- FARRUSCAD (*alla voce*) Dimmi, che far degg'io per porre in calma Cherestani, che offesi? Io farò tutto. (*fa pausa per udire la voce, che non risponde; egli segue*)
- Tu non rispondi! Dimmi almeno, dimmi, se mai non vedrò più la dolce sposa, se abbraccerò i miei figli, il sangue mio? (*fa pausa e come sopra*)
- Ah, più non mi risponde! indegno sono,

abbandonato, disperato, solo
qui senz'alcun compagno, ognun mi lascia,
ed i ministri miei tra i cibi e 'l vino
allegri goderan. Sol Farruscad
inquieto, rabbioso, in mille angosce
si flagella, si strugge... Ah, ingiusto sono
a condannar chi passion non sente.
Io solo vo' perir, cibi non voglio.
Sien questi sassi letto alle mie membra
omai stanche, languenti e presso a morte.
(siede sopra un sasso e appoggia il viso ad una mano in atto di dormire e s'addormenta)

10 TARTAGLIA *(esce indietro)* Mi gira il capo, come una ruota di fochi artificiali.
Ho vedute e udite le gran cose! Mi sembra che 'l principe dorma.

SCENA VI.

TRUFFALDINO e BRIGHELLA, con vari cibi e TARTAGLIA.

1 TRUFFALDINO *si fa sentir di dentro con voce alta, chiedendo a Brighella, dove sieno Togrul e Tartaglia.*
TARTAGLIA *disperato fa cenni a quella parte, che si deva tacere e passar per il fondo del teatro indietro.*

Escono Truffaldino e Brighella.

BRIGHELLA *mostra a Truffaldino Tartaglia.*

TRUFFALDINO *allegro alza la voce.*

5 TARTAGLIA *si dispera. Mostra il principe, che dorme. Si guardano l'un l'altro incantati e dopo breve scena di lazzi muti, di monosillabi e di stupori, ridicola, via tutti tre per mangiare.*

SCENA VII.

PANTALONE e FARRUSCAD.

Pantalone uscirà senza la solita sua maschera, ma ingombrato il viso da gran basette e gran barba bianca. Sotto questa avrà nascosta la consueta sua barba. Abbia una gran mitra sacerdotale. Sotto a questa sia nascosta la sua maschera di Pantalone, a tale che possa cadergli sul viso allo sparir della mitra. Abbia una veste sacerdotale; sotto a questa la sua sottana e le brache da Pantalone. Sia accomodato in modo che possa trasformarsi dalla figura di sacerdote, in quella di Pantalone. Si avverte che 'l Pantalone accomodato da sacerdote non dovrà avere nessun segno, per cui gli spettatori possano riconoscerlo. Dovrà egli accompagnar con gesti proporzionati ciò che un altro di dentro dirà per lui, sino al punto della trasformazione e 'l gesto dovrà esser grave e decente ad un vecchio sacerdote.

1 PANTALONE (*uscendo indietro, accompagnando col gesto la voce, che parlerà per lui*) Farruscad, ti risveglia.
 FARRUSCAD (*levandosi*) Oimè! qual voce è questa mai?
 PANTALONE È di Checsaia voce, del sacerdote solitario, a cui dona il cielo alti lumi e grazia somma di veder tutto, di soccorrere quelli che ubbidiscono al ciel, non all'inferno.
 FARRUSCAD Checsaia, al ciel diletto! Io ben conosco, che sei Checsaia in questa parte giunto per mio soccorso. Dimmi, sacerdote, che tutto vedi: per pietà m'insegna, dove sieno i miei figli, ove s'asconda Cherestani, la mia compagna.

5 PANTALONE Taci, empio, non nominar chi è in odio al cielo, d'un'abborribil sozza maga il nome. Io vengo a liberarti: sì, qui vengo a trarti dalle man d'una novella Circe barbara, iniqua. Ah, quanto!... ah, quanto dovrai patir, stolto garzon, che cieco a lei ti desti in preda, a ripurgare la colpa tua d'esserti a lei congiunto!
 FARRUSCAD Come! Checsaia... Che mai narri!... No, non è possibil quanto narri...
 PANTALONE Taci, belva e non uomo. Sappi che imminente è la sciagura tua. Tutte le fiere, e gli alberi, che vedi e i duri sassi, che miri in questa erema valle, furo uomini, come tu. L'ingorda maga, lasciva, infame, poiché amanti gli ebbe, che saziare ha l'aveide sue brame, l'un dopo l'altro in fiera, in pianta, in sasso gli ha trasformati e gemono rinchiusi.
 FARRUSCAD (*spaventato*) Oh, Dio! che sento mai!
 PANTALONE (*come sopra*) Ti scuoti folle. Il tuo destino in poco d'ora è questo. La forma d'uomo in spaventevol drago sarà cambiata e fuor dagli occhi fiamme, e dall'orrida bocca schifa bava velenosa spargendo e strascinando squamoso ventre, sucido e deforme, andrai per il deserto, inaridendo, ovunque passerai, l'erbe e 'l terreno, con urla orrende e a te stesso spavento invan ti lagnerai di tua sventura.

10 FARRUSCAD (*più spaventato*) Misero! che far deggio?
 PANTALONE (*come sopra*) Seguitarmi

dei senz'alcun ritardo.

FARRUSCAD Oimè! Checsaia,
deggio lasciare i figli miei perduti?

No, non ho cor.

PANTALONE (*come sopra*) Vergognati. Mi segui.

Perdi omai la memoria di tai figli,

figli di sozzo amor, figli d'abisso.

Dammi la destra tua.

FARRUSCAD Sì, sacro lume,
ti seguirò; ma qui 'l mio cor rimane...

Mi raccomando a te.

Porge la mano al sacerdote, il quale si trasforma rimanendo nella figura di Pantalone, che senz'avvedersi di essersi trasformato segue con la propria sua voce.

15 PANTALONE Così mi piaci.

Ubbidente, Farruscad, ti mostra.

Saggi riflessi e salutar bevanda,

che di Cherestani scordar ti faccia,

e de' tuoi figli, abbominevol frutti,

non mancheranno a me.

FARRUSCAD (*dopo gesti di sorpresa sulla trasformazione*) Come! Che vedo!

(*s'allontana alquanto: da sé*) Chi Checsaia mi parve è Pantalone?

PANTALONE (*segue, come sopra*) Che! stolto, ti pentisti?

FARRUSCAD

Temerario,

col tuo signor tant'osi? Di qua parti,

levamiti dinanzi, audace, indegno.

PANTALONE (*guardandosi intorno*) Oimè!... Oimè!... Ah, che l'ho dito, che co
tutti i bei secreti no lo despettolevimo più da sta striga scarabazza. (*entra
fuggendo*)

20 FARRUSCAD (*in trasporto*) Cherestani, tu m'ami ancora e vuoi,

ch'io qui t'attenda... Ma che vidi mai!

Qual meraviglia!

SCENA VIII.

TOGRUL e FARRUSCAD.

Togrul uscirà trasformato in un vecchio re, vestito riccamente e in figura di Atalmuc, padre di Farruscad. Una voce di dentro parlerà per Togrul; egli l'accompagnerà co' gesti sino al punto della trasformazione, che dovrà seguire. Si segua l'ordine della scena precedente. Togrul uscirà dalla parte opposta a quella, dov'è entrato Pantalone.

1 TOGRUL È meraviglia, sì.

Questa esecranda maga ha tanta forza

da render vano ogni pietoso uffizio,

e sin di far cambiar i sacerdoti

in ministri sospetti. Io tutto vidi.

Farruscad vedendo la figura del padre rimarrà estatico, ed immobile. Togrul si avvanza e segue.

A me nulla è nascosto. Sappi, figlio,
che colui, che a te parve Pantalone,
Checsaia è, il sacerdote. Non t'abbagli
il cambiamento suo, la fuga sua,
ch'opra della tua maga è quanto apparve.
FARRUSCAD (*confuso*) Padre... mio genitor... come voi qui...!
Come in questo deserto...! Ah, caro padre... (*corre per abbracciarlo*)
TOGRUL Scostati. Io fui tuo padre, or di tuo padre
sono lo spirito, ed impalpabil ombra.
(*con voce piangente*) Tale m'ha reso il duol d'aver perduto
miseramente un figlio. Ott'anni piansi,
ed alle angosce mie cessero alfine
le stanche membra, or mute in breve fossa
cener freddo ridotte. È tua l'impresa.
FARRUSCAD Ah, caro genitore. Io dunque fui
morte del padre mio! Cielo, che sento! (*piange*)
Qual vi rivedo qui! Fu la più bella
donna, ch'unqua mortale occhio vedesse,
che qui mi tenne. Ella è consorte mia.
Due figli ebbi di lei. Padre, tre giorni
son, che disparve, e...

5 TOGRUL Non mi dir più oltre.
Abborrirti dovrei. Cherestani,
lorda maga, ti tenne. In cerva apparve,
e tu folle... arrossisco a dire il resto
di quanto è a me palese... inorridisco.
Se del tuo genitor dramma, scintilla
di rispetto e d'amor più senti al core,
seguì almen l'ombra sua, dirigi i passi
dietro alla traccia mia; staccati, figlio,
da questo asilo d'ogni scelleraggine,
di bruttura e di vizio.

FARRUSCAD Padre mio...
Quanto sento dolor d'aver perduto
un padre, come voi! Se v'adorai,
se rispettar so l'ombra vostra, è questo
il segno, ch'io vi do. Dove a voi piace,
pien di rimorsi, di dolor, confuso,
seguirò 'l padre mio. Cherestani,
rimanti. Oh, Dio! qual forza a Farruscad
è necessaria, il sai.

TOGRUL Figlio, ti lodo.
Io ti precederò; segui i miei passi.

È per inviarsi, nasce la trasformazione di Atalmuc in Togrul.

FARRUSCAD (*attonito*) Togrul, visir! in questo loco! in forma del padre mio!

TOGRUL (*con la propria voce, altero*) Principe, troppa forza ha questa maga e indarno opre fedeli uso e sento dolore estremo invano.

10

FARRUSCAD Qual stravaganza e qual temeritate!

TOGRUL (*con grandezza*) Sieno le stravaganze di chi sono.

Qui con l'aiuto di Geonca venni,
l'amico negromante e sperai trarvi
dalla miseria vostra. Ah, ben mi disse
che invan m'affannerei. Ma, se fur vane
le virtù di Geonca, alfin vi mova
la verità, ch'io son per dirvi. Morto
è l'infelice padre vostro. Il regno
dal re moro, Morgone, inesorabile,
è assalito, distrutto. Le campagne,
gli alberghi, i tempi sacri saccheggiate
sono e scorre per tutto il ferro e 'l foco.
Stupri, pianti, rovine e sangue sparso,
che de' sudditi vostri allaga il piano,
sono i trofei d'un principe accecato,
che in lunga inerzia, in scellerate trame
d'una vil maga, in odio a' numi eterni,
vive sepolto, sozzo e al cielo a schifo.

FARRUSCAD Più non dirmi, Togrul; basta; ti ferma.

TOGRUL (*ardito*) Di chi degg'io temer? D'un, che s'è reso
inutile a se stesso? Che abbandona
i sudditi vilmente? i suoi più cari
sotto a barbare stragi? Ah, Farruscad,
Teflis, la capital città del regno
fors'ora è presa e a ferro e a foco posta.
Canzade, valorosa principessa,
il sangue vostro, la sorella vostra,
l'unico affetto mio, fors'ora è preda
del barbaro Morgon, colma d'angoscia,
svergognata vilmente. Io solo... io solo
posso far cor di seguitar gli avvisi
di Geonca fedel, che mi promise
che all'apparir di Farruscad nel regno,
per non intese vie salvo fia 'l regno.
Io solo... io solo abbandonar l'amante
alla testa di pochi sbigottiti,
in periglio evidente, io sol potea,
per salvare il mio re, serbargli il regno.

Ma qual regno! qual re! L'un forse d'altri,
l'altro suddito inetto, anzi in catene
di abbominevol femmina somnesso,
che di padre defunto, di sorella,
di trucidati sudditi, di regno
più non si cura e del suo mal si pasce.
Farruscad, io la via so di qui trarvi.
Se le miserie altrui, se 'l vostro stato
non vi move e giustizia, i numi irati
temete un giorno, e, se non puossi alfine
nulla ottener da voi, perdono almeno
un ministro fedel, da zelo mosso,
che troppo ardi nel favellarvi, ottenga. (*s'inginocchia*)
FARRUSCAD Togrul, non mi dir più! Parti, ritirati
colà ne' padiglioni e ti riposa.
Già la notte è avanzata. Io vo' star solo
qualche momento ancor. Lascia ch'io pensi
sulla sventura mia. Io ti prometto
alla nuov'alba d'esser teco, e, dove
vorrai, ti seguirò.

- 15 TOGRUL Deh non perdiamo,
signor, più tempo.
FARRUSCAD Lasciami. Riposa.
Giuro che fra poche ore io sarò teco.
TOGRUL V'ubbidisco, signor. (*entra*)

SCENA IX.

FARRUSCAD *solo*.

- 1 FARRUSCAD Oh, qual tormento!...
Oh, qual mente agitata! Dovrò dunque
allontanarmi, perdere i miei figli,
la mia consorte! Ah, qual consorte e quali
figli abbandonano alfin? Meglio è ch'io fugga
senza rifletter più. M'inorridiscono
mille sospetti, mille angosce, mille
passioni d'amor. Qui fosti, oh, cara
Cherestani, qui t'ho disubbidita,
qui sparisti co' figli e coll'albergo
di delizie, di gioia. Ah, quai delizie?
Quai gioie mai? Diaboliche illusioni.
Padre, regno, miei sudditi perduti,
dolce sorella mia, Canzade amata,
voi si soccorra e s'abbandoni questo
duro asilo infernale, aspro ed atroce. (*è in atto di partire*)
Ma qual fiacchezza e qual sonno improvviso
m'assale e mi trattien! Non so partire...
Non so fermarmi... e vorrei pur... né posso... (*siede sopra un sasso*)

L'inaspettato... prodigioso sonno...
Qualcosa vuol da me. (*s'addormenta*)

SCENA X.

FARRUSCAD, CHERESTANÌ *e seguito di damigelle.*

Mentre Farruscad dorme, s'andrà il deserto trasformando in un giardino. Il prospetto, che sarà di macigni, si cambierà in un palagio risplendente. Tutto ciò succederà al suono d'una sinfonia soave, che terminerà sonora e strepitosa. Allo strepito Farruscad si risveglierà attonito.

1 FARRUSCAD (*mirando intorno*) Come! ove sono!
Qual dolce suono!... (*vede il palagio; si rizza con impeto*)
Ah, che l'albergo è questo
dell'amata mia sposa. Oh, dolce sogno!...
Se pur sei sogno, non finir giammai.

Corre verso il palagio, dal quale uscirà Cherestani, vestita riccamente e con tutta la maestà. Sarà seguita da damigelle. Farruscad con tutto il trasporto segue.

Cherestani... Cherestani...
CHERESTANÌ (*con nobile mestizia*) Crudele!
Tu volevi partir; dimenticarti
della tua sposa.

FARRUSCAD Ah, sappi... i miei ministri...
CHERESTANÌ Sì, giunti son per torti all'amor mio
con arti portentose e fatte vane
dal mio poter.

5 FARRUSCAD Ma sappi... il padre mio...
CHERESTANÌ Sì, morto è per dolor d'aver perduto
Farruscad, il suo figlio.
FARRUSCAD Il regno mio...
CHERESTANÌ Scorre di sangue, a foco e ferro posto.
Tua sorella è in periglio. Ah, Farruscad,
tu m'amasti, io t'amai; so, quanto io t'amo,
so quanto grande è 'l mio dolor, ch'io sono
cagion di tante stragi. Ma le stelle,
il destin mio crudel così comanda.
Sforzata sono a comparir tiranna
per eccesso d'amor. Son condannata
a farmi sospettar maga, deforme,
sotto a finte bellezze e tutto è amore,
e 'l più fervido amor, che a te mi stringe. (*piange*)
FARRUSCAD Non pianger, per pietà. Se tanto m'ami,
perché m'abbandonasti?

10 CHERESTANÌ Perché fosti
disubbidiente e vuoi saper, chi io sia.

FARRUSCAD Da tanto amor non posso ottener grazia
di saper, chi tu sia? di chi figliuola?
D'ond'esci? di qual clima? Dillo.

CHERESTANÌ Barbaro!

Non te lo posso dir. Quanto m'affligge
la tua curiosità! Cieco abbastanza
non è '1 tuo amor per me. So che sospetti;
che ti lasci destar sospetti ognora
in discapito mio, per non sapere
chi io mi sia, d'onde venga e di chi nata.
Di tanto è offeso l'amor mio. Crudele!
La curiosità, tiranna tua,
purtroppo al nuovo di sarà appagata,
che la sentenza mia, da me voluta
per eccesso d'amor per Farruscad,
si compie al nuovo di. So che non hai
tanta costanza in cor da sofferire
quanto nascer vedrai nel vicin giorno;
e perirà, Cherestani, tua sposa.
Sorgerà '1 nuovo sol sanguigno in vista,
l'aere fia tetro, tremerà '1 terreno,
questo non fia per Farruscad più asilo,
egli saprà, chi sono; indi pentito
piangerà la miseria della sposa
inutilmente e solo mio fia '1 danno. (*piange*)

FARRUSCAD No, amato ben, non piangere... Ah, ministri,
vedeste almen tanta bellezza afflitta,
per scusar l'amor mio. Cherestani,
qual destin!... qual decreto!... oh, stella!... dimmi...
m'ha condannato... te condanna... Oh misero!
Dimmi più oltre per pietà.

CHERESTANÌ Non posso
più oltre ragionar. Per troppo amore
sono a te di tormento, a me d'angoscia.
Farruscad, io ti prego, al nuovo giorno,
giorno per me terribile, con pace
soffri quanto vedrai. Non aver brama
di saper la ragion di quanto vedi;
non la chieder giammai. Credi; ogni cosa
nascerà con ragion. Ma soprattutto,
per quanto nascer vedi, mai non esca
dalla tua bocca verso la tua sposa
la maladizion. Ahi so, ch'io chiedo
l'impossibile a te. (*piange*)

15 FARRUSCAD (*agitato*) Di quanti arcani,
e di quanti spaventati mi riempi!

Non ho più lume... un disperato io sono.

CHERESTANÌ (*pigliandolo per una mano con isvisceratezza*)
Deh dimmi, al nuovo giorno, soffrirai
quanto nascer dovrà?

FARRUSCAD Soffrirò tutto
a costo della vita.
CHERESTANÌ Ah, no, m'inganni;
so che nol soffrirai. Deh dimmi... dimmi...
A quanto nascerà, t'indurrai, crudo,
a maladirmi?
FARRUSCAD In questo seno un ferro
prima mi pianterò.
20 CHERESTANÌ (*con impeto*) Giuralo... (*con agitazione*) Ah, no,
nol giurar, Farruscad; sarai spergiuoro;
e 'l giuramento tuo per me è fatale.
FARRUSCAD A' più sacri del ciel numi lo giuro.
CHERESTANÌ (*staccandosi agitatissima*) Barbaro!... Oh, Dio!... Fatale
giuramento,
io pur trarti dovea da quelle labbra...
Compiuta è la sentenza, il rio destino.
Farruscad, l'esser mio tutto dipende
dalla costanza tua, dal tuo coraggio:
io già perduta son; che l'amor tuo
non giugne a vendicarmi. (*ripigliandolo per la mano*) Amato sposo,
io ti deggio lasciar.
FARRUSCAD No... perché ingrata?...
Deh non abbandonarmi. I figli miei,
dimmi, ove sono?
CHERESTANÌ Al vicin giorno i figli
vedrai, non dubitare. Oh, fosti cieco
per non vederli !
25 FARRUSCAD Cieco ! Come !... Oh, Dio !

SCENA XI.

FARZANA, *seguito di damigelle*, FARRUSCAD e CHERESTANÌ.

1 FARZANA Cherestani...
CHERESTANÌ Sì, morto è 'l padre mio;
di qua principio hanno le mie sventure.
Misero padre!... (*piange*)
FARZANA Omai del vostro nome
suona ogni lido. Il popolo affollato
chiama Cherestani, Cherestani.
Voi sua regina vuole. Il regno, il trono
per voi sta pronto. I sudditi in affanno
chiedon Cherestani; più non tardate.
CHERESTANÌ Farruscad, io ti lascio. In parte udisti,
chi mi sia, ma non tutto. È ignoto al mondo
il regno mio; ma di più doppi avanza
il regno tuo di Teflis. Va, riposa,
se 'l puoi, sino al novello giorno e poi
abbi costanza e cor. Ah, non avanzano

le angosce tue della tua sposa i mali. (*entra nel palagio con le damigelle e Farzana*)

5 FARRUSCAD (*seguendola*) Io vengo... io vengo... morir teco io voglio...
Non mi fuggir.

Mentre è per entrare nel palagio odonsi tuoni, fulmini e terremoto. Sparisce il palagio e 'l giardino, rimane il primo deserto in somma oscurità. Farruscad disperato colle mani spinte innanzi segue.

Misero me! che pena!
Qual doglia è questa! Oimè, ministri, oh, Dio,
Cherestani è regina, è d'uom mortale
nata: Deh udite meraviglie, udite. (*entra*)

ATTO SECONDO

Il teatro rappresenta il solito deserto.

SCENA I.

BRIGHELLA e TRUFFALDINO.

- 1 TRUFFALDINO *diceva a Brighella d'aver udita una gran confusione quella notte tra la vigilia e 'l sonno; chiedeva, s'egli aveva udito nulla.*
BRIGHELLA *che 'l cibo e i vini perfetti l'avevano fatto dormire profondamente; benediceva il punto del suo arrivo in quel luogo, dove si trovava tanta abbondanza. Rifletteva che, se anche i cibi erano infernali, il loro sapore era delicato a segno, che non si curava.*
TRUFFALDINO *aggiungeva che in quel deserto si stava assai meglio che nelle città. Faceva una satira sui disturbi e sui costumi delle città, massime sulla corte e specialmente sulla penosa vita de'servi.*
BRIGHELLA *accresceva sopra questo proposito.*
- 5 TRUFFALDINO *adduceva il gran disturbo de'servi nelle commedie, che piacevano a' padroni e a' servi no. A lui piaceva l'Arlecchino, a' padroni no. Lo faceva ridere; i padroni dicevano che il ridere delle buffonate di quel personaggio era una scioccheria. Se dovesse ficcarsi degli aghi nelle natiche per non ridere a ciò che lo faceva ridere.*
BRIGHELLA *che certo quello era un gran disturbo. Che quando le maschere dicevano nella commedia delle cose che lo facevano ridere, conveniva per la vergogna, ch'egli ridesse sotto al tabarro.*
TRUFFALDINO *ch'egli aveva vedute moltissime dame e moltissimi cavalieri ridere senza vergognarsi; che tuttavia è contento d'esser partito da un mondo, che sosteneva un'incomoda serietà in apparenza e in sostanza era assai ridicolo. Quella solitudine gli piaceva, ecc. Proponevano di fare una collezione, perché l'aere era perfetto e gli aveva fatti digerire. Contrastavano sulla qualità de'cibi che si dovevano chiedere al diavolo.*
BRIGHELLA *voleva una merenda polita con salse ecc.*
TRUFFALDINO *voleva una merenda da veneto cortigiano, ecc.*

Entravano alquanto discordi sopra questo punto.

SCENA II.

PANTALONE e TARTAGLIA.

Questi due personaggi uscivano spaventati per il tremuoto udito quella notte.

- 1 TARTAGLIA *aveva udito piovere; aveva posta una mano fuori del padiglione e dalle gocce si era avveduto che la pioggia era d'inchiostro; mostrava i segni.*
PANTALONE *faceva delle osservazioni, confermava un tal'accidente; si spaventava.*
TARTAGLIA *aveva udito tutta la notte civette ululare.*
PANTALONE *aveva uditi cani ad urlare.*
- 5 TARTAGLIA *ch'era da consolarsi, perché Togrul, visir, lo aveva accertato che al levar del sole il principe era disposto a partire da quel diabolico paese.*
PANTALONE *guardava l'oriente; vedeva sorgere il sole come sanguinoso; si spaventava.*
TARTAGLIA *accresceva gli spaventi scorgendo alberi seccati, montagne cambiate di luogo, ruscelli scorrere d'acque pavonazze ed altri segni di spaventevoli auguri. Volevano fuggire, non volevano abbandonare il principe.*

SCENA III.

FARRUSCAD, TOGRUL e detti.

- 1 TOGRUL *Nulla, signor, di quanto mi narraste la risoluzione vostra infiacchir deve, anzi accrescer de' fretta alla partenza.*
FARRUSCAD *Togrul, turbato son sì crudelmente, che vigore non ho. Soggetto sono a imminenti sventure; io vo' soffrirle.*
Sorgerà il nuovo sol sanguigno in vista: sì mi diss'ella, ed ecco il sol sanguigno. L'aere fia tetro, tremerà 'l terreno.
Tremò 'l terreno e l'aere è oscuro e tetro. Questo non fia per Farruscad più asilo: so, che non mancherà; dovrò seguirti.
Ma, soprattutto... orribili parole, strazio al mio core! Odile ancora: udite: Tu saprai, ch'io mi sono e poi pentito piangerai la miseria della sposa inutilmente e solo mio fia 'l danno.
TOGRUL *Arti d'inferno, crudeltadi, inganni da fuggir tosto. Di partir giuraste, vi risovvenga. Questa incantatrice il re moro, Morgone favorisce.*

Per le più strane vie cerca la strage
del vostro regno e vostra. Vi scuotete.

PANTALONE (*a Tartaglia*) Mi son contaminà a veder sto povero putto
redotto una spezie de stolido. Assistilo vu; che mi son tanto flosso, che no
son bon da altro che da pianzer.

5 TARTAGLIA (*a Pantalone*) Siamo qui tre, Truffaldino e Brighella
doverbbero essere qui d'intorno. In cinque potressimo legarlo e portarlo
via.

FARRUSCAD (*da sé*) *Farruscad, io ti prego al nuovo giorno
soffri quanto vedrai! Non aver brama
di saper la ragion di quanto vedi,
non la chieder giammai! Credi; ogni cosa
nascerà con ragion. Al nuovo giorno
i figli rivedrai, ma oh, fosti cieco
per non vederli! (con entusiasmo agli astanti)*
Amici... Amici... Oh, Dio!
Chi mi sa dir ciò che dovrò soffrire?

SCENA IV.

Dopo un lampo ed un tuono strepitoso.

BEDREDIN, REZIA *fanciulli e detti.*

1 PANTALONE (*allegro*) Soffrir! Soffrir! cossa? Véli qua le mie raise, i
mii còcoli. (*corre ad abbracciarli*) Còcoli, còcoli, còcoli, no me scamperé
miga più, vedé, scagazzeri.

FARRUSCAD Figli miei, cari figli! Ah, ben mi disse
la madre vostra ch'io vi rivedrei.

Bedredino e Rezia baciano le mani a Farruscad.

TOGRUL (*a Tartaglia*) Che avvenenti fanciulli! Quai portenti!
Son fuor di me.

TARTAGLIA Io sono di stucco! Come diavolo sono giunti qui questi belli
piscia a letto?

5 FARRUSCAD Rezia, mia figlia, di, dov'è la madre?

REZIA Padre, la genitrice... Bedredino,
sai tu, dov'ella fosse?

BEDEDRINO Ell'era, padre,
in un palagio luminoso e grande,
coronata regina, in mezzo al suono
di ben mille strumenti e tante grida
di voci allegre, che m'aveano fatto
tanto di testa. Ma non saprei dirvi,
qual città fosse quella.

REZIA Eravam, padre,
io e Bedredino in una bella stanza
con cento servi... Oh, se veduto aveste!

- FARRUSCAD Come giugneste qui?
 10 BEDEDRINO Rezia lo sai?
 REZIA Lo so, come 'l sai tu. Credo che un vento
 sia quel che ci ha portati in un baleno.
 PANTALONE (*a Togrul e a Tartaglia*) Sentiu, che negozi!
 Un vento, un vento.
 FARRUSCAD Che vi disse la madre? Che diceva
 pria del vostro partir?
 REZIA La madre venne
 a ritrovarci nella stanza nostra.
 Ci guardò fisi e sospirò. S'assise
 sopr'una sedia; e poi si mise a piangere
 dirottamente. Noi corremmo a lei,
 le prendemmo le man, gliele bacciammo.
 Ella accrebbe il suo pianto. Un braccio al collo
 pose di Bedredin, l'altro sul mio.
 Colla bocca or al viso del fratello,
 ora sul mio s'abbandonava. Oh, Dio,
 quanto piangeva mai! Tutti eravamo
 di lagrime bagnati. Io fui la prima,
 e piansi anch'io con lei, poi Bedredino
 pianse anch'ei, non è ver? Piangemmo tutti
 senza saper perché.
- 15 FARRUSCAD Ciel! che avverrà!
 Quai parole vi disse?
 BEDEDRINO Spaventose.
 Ite al padre, ci disse, ah, miserabili!...
 Io mi sento morir. Figli infelici,
 oh, non v'avessi partoriti! Oh, quanto
 soffrir dovrete! Oh, quanto vostra madre
 crudel sarà con voi! Con se medesima
 quanto cruda sarà! Mi precedete;
 ite allo sposo, al padre vostro; ch'io
 fra poco giugnerò. Ditegli, quanto
 piansi sopra di voi. Ciò detto, ignota
 forza in aere ci spinse e qui giugnemmo
 ripieni di spavento. (*piange*)
 REZIA Ah, Bedredino;
 tu piangi e sei cagion che pianga anch'io:
 non mi posso tener. Deh, caro padre,
 salvaci per pietà della miseria,
 che ci sta sopra. (*piange*)
 TOGRUL Farruscad, Signore,
 a che tardar? Che attendere? Si salvino
 le vostre carni e usciam da quest'averno.
 FARRUSCAD Qui attender vo' la mia disgrazia fermo.
 La sposa mia disubbidir non voglio.
- 20 PANTALONE (*risoluto*) Tartaglia, deghe man a quel puttello; mi custodirò
 sta nònola. Sì, minchionazzi, sémio indormenzài qua? (*va per pigliare
 Rezia*)

TARTAGLIA Pantalone, si rompa il collo chi si pente. (*va per pigliar Bedredino*)

Odesi tremuoto e dopo alcun prodigio apparisce Cherestani, coronata regina con seguito di damigelle e di guardie. Tutti si spaventano.

SCENA V.

CHERESTANÌ, *seguito e detti.*

- 1 PANTALONE Véla qua, véla qua, per Diana, sta striga; no semo più a tempo (*si ritira al suo posto*)
TARTAGLIA Rompiti 'l collo, che sei pentito prima di me. (*si ritira al suo posto*)
CHERESTANÌ Fermatevi. Non puossi a' grand' arcani della nascita lor tor que' due figli.
TOGRUL (*da sé*) Quanta bellezza! Quanta maestade!
Io scuso il mio Signor.
- 5 CHERESTANÌ Miei cari figli,
care viscere mie. (*piange*)
REZIA (*pigliandola per una mano supplichevole*) Che mai t' affanna, a che piangi, a che piangi?
CHERESTANÌ (*piangendo sempre*) Anime mie... ciò che non voglio... voglio...
Deggio voler... ciò che voler non posso...
Piango per voi... per me... pel padre vostro. (*gli abbraccia e bacia piangendo*)
FARRUSCAD Non mi tener, Cherestani, più oppresso.
Quai lagrime son queste? A che soggetti vanno i miei figli? A un colpo sol mi leva almen la vita; più non tormentarmi.
- 10 TARTAGLIA (*basso*) Che arcani son questi, Pantalone?
PANTALONE Arcani, che, se no schioppo ancuo, no moro mai più.
CHERESTANÌ Farruscad, ti sovvenga il giuramento.
Tu cominci a mancar. Non chieder mai ragion di quanto vedi. Taci sempre.
Deh non mi maladir. Se in questo giorno avrai costanza, avrai coraggio, credi, sarai contento appien. Per amor tuo nasce ciò che vedrai. Di più non posso dirti. Ammutisci. Guarda. Soffri tutto.
Credi, ch'io sia tiranna a me medesima
Più, che non sono a te. Di qua comincia il crudo punto. (*smaniosa e piangente*) Oimè dolente! Ahi figli!

Apparirà nel fondo al teatro una voragine, da cui uscirà una grandissima fiamma di fuoco.

Cherestani volta a' suoi soldati seguirà con impero

Soldati, entro all'ardente orrida fiamma
que' figli miei senza pietà scagliate. (*si copre la faccia per non mirar lo spettacolo*)

REZIA Aiuto, padre.

BEDEDRINO Padre, padre... Oh, Dio.

I due fanciulli fuggono dentro, due soldati gl'inseguono.

TOGRUL Qual crudeltà! non si permetta questo. (*trae la spada; rimane incantato*)

15 PANTALONE Per amor tuo nasce ciò che vedrai! Fermeve, fermeve, fermeve, cagadonai (*sfodera l'arma, rimane incantato*)

TARTAGLIA Lascia fare a me, Pantalone. (*rimane, come gli altri*)

Escono i due soldati, i quali avranno due bambocci, simili ai due ragazzi, gli scaglieranno nella voragine di fuoco. Udransi le strida de' ragazzi di dentro. Si chiuderà la voragine.

PANTALONE Oh, squartada, squartada! Oh, che mare! Povere le mie raise! (*piange*)

TARTAGLIA Oh, saette, saette, arrostate anche la madre stregona, friggetela, friggetela.

TOGRUL Son fuor di me. Deh per pietà fuggiamo.

20 FARRUSCAD (*a Cherestani*) Crudel...

CHERESTANÌ Taci, non più, deh ti ricorda

del giuramento tuo. Perdono io chiedo

delle mie tirannie. Già s'avvicina

al punto più crudel la tua consorte.

Farruscad, di qui parti. In queste piagge

più albergo non avrai. Vanne al tuo regno.

Sappi ch'egli è nell'ultima sciagura.

La tua presenza è necessaria in quello.

Verso quel poggio co' seguaci tuoi

veloce il passo movi. Ignota forza

vi leverà, né paventar di nulla.

Gravi sventure troverai; ma sappi,

che le sventure mie saran più gravi.

Ci rivedremo ancor, ma forse... barbaro,

per tua cagion vedrai l'ultima volta

in aspetto a te grato la tua sposa.

Mi mancherai d'amor, di fé, spergiuro;

per viltà estrema tua sarò a me stessa

per il corso de' secoli e a' viventi,

miserabile oggetto, orrido e schifo.

Con prodigiosi lampi e tuoni sparisce Cherestani e 'l suo seguito. Rimangono gli altri spaventati, ed attoniti.

PANTALONE Ghe ne vorla de più? Se férmela a aspettar, che i ghe brusa el cesto anca a ella?

TARTAGLIA Se non mi tagliano le gambe, io non mi fermo più certo.
TOGRUL Scuotetevi, oh, Signore; a che tardate?
25 FARRUSCAD (*scuotendosi*) Oh, infernal piaggia! Oh, figli miei perduti!
Dolor, che non m'uccidi? Amici, al poggio.
Me maladico, non la sposa mia.
Fuggiam di qua: soccorso: al poggio, al poggio. (*entra con Togrul, che lo segue*)
TARTAGLIA Al poggio. Corri, Pantalone, che ecco la strega. (*entra*)
PANTALONE Ma no la me toccherà miga le tavernelle, vedé. (*entra*)

SCENA VI.

TRUFFALDINO e BRIGHELLA.

Escono inorriditi. Hanno chiesto de'soliti cibi e sono loro comparsi rospi, scorpioni, serpenti, ecc. Riflettono che 'l paese si è cambiato. Non vedono i compagni. Gli scoprono in lontano. Con grida gli seguono.

SCENA VII.

Il teatro cambia e vedesi una sala della reggia in Teflis.

SMERALDINA e CANZADE sono armate e vestite da amazzoni.

1 SMERALDINA (*colla scimitarra alla mano*)
Mi trema il cor. Parmi di aver ancora
que'diavoli alle spalle. Io credo certo
d'averne uccisi almeno cinquecento;
ma sono un mare. Oh Dio, la mia padrona
non vedo comparir. Canzade mia,
principessa adorata. Ah, voi voleste
a troppo esporvi. Sempre fiera, sempre
por la vita a periglio. Figurarsi,
con mille soli assalir tutto il campo
di centomila e più soldati mori,
che non hanno pietà! Chi sa, qual strage
della misera han fatto! Se Morgone
l'ha fatta prigioniera, addio Canzade.
Un gigantaccio egli è, che con la testa
spezzerebbe un pilastro. Figurarsi,
se Canzade sta fresca!

SCENA VIII.

CANZADE e SMERALDINA.

- 1 CANZADE (*colla scimitarra ignuda*) Ah, Smeraldina!
Siamo perdute.
SMERALDINA Oh, cara figlia mia...
Ciel vi ringrazio!... Come vi salvaste?
Che vi successe al campo? Ove scorreste?
CANZADE Rabbia, furor, disperazion mi spinse.
Tanto il destrier spronai, che giunsi al centro
delle truppe nimiche, con la spada
facendomi la via, spingendo a terra
cavalli e cavalier morti e feriti.
Qui cieca d'ira con la voce altera
del barbaro Morgon chiamava il nome,
sol per morire, o per troncar dal busto
l'orrida testa, d'ogni mal cagione.
Vidi 'l gigante e disdegnosamente
or a fianchi, or a fronte, di fendenti,
di punte, di rovesci e mandiritti
caricai quel feroce. Ei colpi vani
della ferrata mazza disperato
menava all'aria. Il mio destrier veloce
saltar facendo, a vuoto egli ferìa.
Già di più piaghe sanguinoso, irato
ruggìa, come leon. Quando un torrente
de' suoi sopra mi furo e tante spade,
e tanti dardi ebbero d'intorno e in capo,
che morta mi credei. Morgone amante,
benché irato e ferito, minacciava
chiunque mi ferìa, che prigioniera,
e in vita mi voleva. Allor ben vidi,
che follemente era trascorsa e invano.
Spinsi 'l destriero e insuperabil cerchio
di soldati spezzai. Gli spron battendo,
e col ferro fischiando, al ponte giunsi.
Innumerabil torma di nimici
confusamente sopra 'l ponte arriva,
e cadérmì 'l destrier tagliato l'anche
mi sento indietro. Disperata il brando
contro al ponte rivolgo e con più colpi,
dal grave pondo di destrieri e mori
aiutati, le travi crepitando.
Cavalli, cavalieri e travi, ed asse
furon nel fiume, ed io ghermii ben forte
del ponte una catena, indi soccorsa
da' miei soldati a salvamento giunsi.
SMERALDINA Voi mi fate tremare. Io più sollecita
vulli salvar la vita, e, come morta,
vi piangeva qui sola. Il ciel ringrazio
di vedervi ancora viva.
- 5 CANZADE Ah, ancor per poco

viva mi vederai. Morgon sdegnato
sta preparando il campo e vuol che in oggi
presa sia la città. Non v'è speranza
di difendersi più. L'amante mio,
Togrul, più non si vede. Mio fratello
già perduto sarà. Preda fra poco
di quel barbaro moro, orrido, atroce,
sarà Canzade e prima d'esser sua
con un pugnol trapasserommi il seno.
SMERALDINA (*guardando dentro*) Signora... Ah, che mai vedo! Ecco il
fratello
Ecco il visir Togrul. E viva e viva!

SCENA IX.

FARRUSCAD, TOGRUL *e dette*.

- 1 CANZADE Farruscad, visir, qual man celeste
v'ha qui condotti? Ah, tardi siete giunti (*piange*)
TOGRUL Vi rallegrate, principessa.
FARRUSCAD Suora,
non accrescete al mio dolor col pianto
crudi rimorsi. Ah, queste soglie... Tutto
mi risveglia alla mente il padre mio,
per mia colpa già estinto e mi rimprovera.
Io mi sento morir. (*piange*)
SMERALDINA Signor, Togrul:
ch'è di Tartaglia? Di Brighella? Il vecchio
Pantalon, Truffaldino, sono morti?
- 5 TOGRUL No, vivi sono e son nell'altre stanze,
che narrano a' ministri i nuovi casi
de' lor viaggi.
SMERALDINA Oh, vo' sentirli anch'io.
Truffaldin vivo! Uh che allegrezza è questa! (*entra*)

SCENA X.

FARRUSCAD, CANZADE *e TOGRUL*.

- 1 TOGRUL Farruscad, principessa, in pianti vani
non vi perdetevi. Al minor mal si pensi.
FARRUSCAD Dimmi, sorella mia, Canzade amata,
dimmi, in qual stato è la città; mi narra.
CANZADE Perduta è la città. Già s'apparecchia
l'ultimo assalto da Morgon feroce.
Più difesa non v'è. Morti i soldati
son quasi tutti. Per l'assedio crudo
d'inedia e fame mezzi i cittadini

languendo estinti son. Mancati i cibi,
i destrier furon cibo, indi ogni cane
ogni animal domestico fu cibo.
Che più? M'inorridisco. Uomini morti
cibo furo a' viventi e padri a' figli,
e figli a' padri, ed alle mogli furo
delle ingorde e per fame empie mascelle,
abbominevol pasto, orrido e fiero.
Pianti, ululati e maladizioni.
Pe' desolati alberghi e per le vie
s'odon reitarar sopr'al tuo capo.
Conta la vita tua, la vita mia,
de' pochi tuoi fedeli, che respirano
per poco ancora e poi tutto è perduto.
TOGRUL Farruscad, che vi dissi?

- 5 FARRUSCAD Ah, taci, taci;
non caricarmi di maggiore angoscia;
sento ch'io mi distruggo. Miei fedeli
sudditi, padre mio, non dimandate
altra vendetta al ciel, ch'io son punito. (*piange*)
CANZADE Fratel, non soffro di vederti in tutto
disperato, ed afflitto. Una speranza
sola ci resta ancor. Badur, ministro,
mi promise soccorso alla cittade.
Per incognite vie lungi è più miglia
ito per provveder di vettovaglia
all'oppressa città. Forse ristoro
recherà a' cittadini. Ancor potremo
colla tua forza e con Togrul amico
rispinger questi mori. Può star poco
Badur a ritornar. Oh, voglia il cielo,
che salvo arrivi e vettovaglia porti.
TOGRUL Io non dispero ancor. So che Geonca,
il negromante, certo mi promise,
che all'arrivar di Farruscad nel regno,
per non intese vie salvo fia '1 regno.
La non intesa via forse fia questa.
FARRUSCAD (*guardando dentro*) Non è questi Badur! Ben lo ravviso.
Badur... Badur... di, rechi morte, o vita?

SCENA XI.

BADUR, *due soldati e detti.*

I due soldati avranno sopra due bacili parecchie bottiglie di liquori.

- 1 BADUR (*con sorpresa*) Voi qui, signor!
FARRUSCAD Sì; non mi chieder questo.
Narrami pur, se rechi alcun ristoro,
o se uccider mi deggio. Dimmi... dimmi...

BADUR Nuove di morte e d'inauditi casi
solo posso recar.

CANZADE Oimè, che fia!
Dì; vettovaglia non recasti in Teflis?

5 BADUR Io la recava già; ma, oh, ciel, che vidi!
A me impossibil par ciò, che m'avvenne.
TOGRUL Narralo, a che tardar?
FARRUSCAD Via dì; finisci
di troncar questa vita.

BADUR A salvamento,
di carnami, di biade e vini, copia
di carriaggi io conduceva in Teflis.
Di Cur, il fiume, lungo alla riviera
chetamente venia, quando assalito
da immensa schiera di soldati io fui.
Non eran di Morgon, ma gente indomita,
da me non conosciuta, in ricche vesti
d'oro e gemme splendenti, ed alla testa
una regina avea, che di bellezza
avanzava ogni donna. Ella gridando
a'suoi: su, miei soldati, si distrugga
tutta la vettovaglia e chi s'opponne,
perché non sia distrutta. In un momento
fummo assaliti e i pochi miei poterono
poca difesa far. Quella crudele
nel fiume Cur fece scagliar carnami,
biade, vin, pane e tutto ciò che aveva
con tanta pena quasi in porto tratto.
Dopo innanzi mi venne e fiera in vista
mi disse: A Farruscad, ch'è mio consorte,
porta la nuova e dì, che l'opra è mia;
indi è co'suoi, come balen, sparita.
Meco avea cento e novant'otto furo
trucidati a furor. Con questi due
potei salvarmi appena e della tanta
vettovaglia, signor, potei salvare
quel solo avanzo di liquor, (*mostra la bottiglia*) che puote
darvi alquanto vigor; perduto è '1 resto.

TOGRUL Barbara incantatrice! Ogni speranza,
di vita e regno ella v'ha tolto. Ah, '1 dissi,
che quella maga infame il re Morgone
favoria con gl'incanti e che gli arcani
avrieno fin col torvi il padre, il regno,
i sudditi, ogni asilo e alfin la vita.

10 CANZADE Qual sposa!... Qual barbarie! Ah, ma che sento!
Morti siamo, fratel.
FARRUSCAD (*disperato*) Tacete tutti.
Più non mi tormentate. Or apro gli occhi,
e tardi gli apro; che non v'è più scampo.

Qui m'invio quella spietata e volle,
 ch'io nell'ultima strage immerso, afflitto,
 con gli occhi propri la miseria mia
 mirassi e sotto al peso disperato
 spirassi l'alma dalla rabbia oppresso.
 Cieco son dal furor. Perduto ho 'l padre...
 Perduti ho i figli... e in qual atroce forma!
 Perdo il regno, la vita e per mia colpa
 periscono gl'innocenti. Oh, cielo... come!...
 Come comporti tante scelleraggini?
E soffri e taci e mai non maladirmi?
 Che mi resta a soffrir, femmina iniqua?
 Sia maledetto il punto, in cui ti vidi,
 ti maladico, infernal maga infame.
 Ti maledico sì... Ma inutil sfogo
 è questo al mio dolor di maladirti.

SCENA XII.

Dopo alcuni lampi e tuoni, ed un tremuoto.

CHERESTANÌ e detti.

- 1 CHERESTANÌ (*uscendo furiosa*) Empio... Oh, Dio! che facesti!... Io son
 perduta (*piange*)
 CANZADE Che vidi!
 TOGRUL (*a Canzade*) Questa è quella maga iniqua,
 sposa al fratel, cagion delle miserie.
 BADUR Signor, questa è colei, che m'ha assalito.
- 5 FARRUSCAD (*con impeto*) Rendimi il padre mio, rendimi il regno,
 Rendimi i figli, scellerata maga;
 risarcisci de'sudditi le stragi.
 Gli arcani tuoi, crudel, tutto m'han tolto,
 e mi torranno in breve anche la vita.
 CHERESTANÌ Spergiuro!... ingrato!... affetto mio tradito!
 Un punto sol mancava a sofferire,
 poi tutto era compiuto, eri felice.
 Sappi, crudele... Oh, Dio! dammi tu forza,
 ch'io lo faccia pentir... Dammi un momento
 di tempo ancor, sicch'io dichiarar possa
 quanto tacqui sinor, la mia innocenza,
 il memorando amor, né mi sia tolto
 modo di favellare; e al mio destino
 poi, maladendo me medesima, io cedo. (*piange*)
 FARRUSCAD Soliti arcani; iniqua, che dirai?
 CHERESTANÌ Sappi, spergiuro, d'uom mortale io nacqui,
 e di fata immortal. Per esser sempre
 immortal nacqui e fata. Di Eldorado
 è il regno mio felice, ignoto al mondo.

Mal sofferia l'esser di fata; ed aspra
 m'era la legge, che noi fate cambia
 spesso e per alcun tempo, in animale,
 per non morir giammai, soggette sempre
 a sventure crudeli infra i mortali,
 e al terminar de' secoli a infinite.
 M'innamorai di te... fatal momento!
 Sposo mio t' accettai. Crebbe in me brama
 d'esser mortale, come tu, di correre
 la stessa sorte tua, d'esserti unita,
 e di teco morir, per poi seguirti
 dopo la morte ancor. Chiesi tal grazia,
 (che lo poteva) al re, monarca nostro.
 Irato, bestemmiando, mi concesse
 quanto chiede, ma sotto aspro decreto.
 Va, mi diss'egli, tu mortal sarai,
 se per ott'anni e un dì, lo sposo tuo
 non ti maladirà. Ma ti condanno
 a usar l'ultimo giorno in apparenza
 opre atroci così, che Farruscad
 posto al cimento sia di maladirti.
 Se maledetta sei, d'orride squame
 ti copri tosto e 'l tuo corpo divenga
 mostruoso serpente. In quella scaglia
 rinchiusa per due secoli starai.
 Barbaro... iniquo... mi maledicesti!
 Sento vicino il cambiamento mio.
 Più non ci rivedremo. (*piange*)
 FARRUSCAD In apparenza?
 Perduto ho 'l regno. Io son vicino a morte.
 Ogni soccorso tu m'hai tolto. Cruda!
 Apparenze son queste?
 10 CHERESTANÌ Non temere
 del regno tuo, della tua vita. Io tutto
 con ragion feci e pur tel dissi e invano.
 (*verso Badur*) È questi un traditor. Le vettovaglie
 erano avvelenate. Egli è in accordo
 col tuo nimico assediator. Distrussi
 le vettovaglie. La ragione or sai.
 BADUR (*sbigottito, a parte*) Ahi, son perduto. (*a Cherestani*) Incantatrice
 iniqua...
 (*a Farruscad*) Signor, no, non è ver...
 CHERESTANÌ Traditor, taci.
 Bevi di quelli avanzi, scellerato,
 che qui recasti. Verità si scopra.
 BADUR (*disperato*) Signor... vero è purtroppo... Io son scoperto...
 Da quel velen... da ignominiosa morte
 tormi saprò colla mia stessa mano.
 (*trae un pugnale, si ferisce e cade entro alle quinte*)
 CANZADE Quai cose vedo! Deh, Togrul, mi narra...

- 15 TOGRUL Io son fuori di me. Veggiam che nasce.
 FARRUSCAD (*smanioso*) Ah, non vorrei... Togrul... Canzade... io tremo...
 Dimmi, Cherestani; degli arsi figli
 fu apparenza, o fu ver?
 CHERESTANÌ Doveano i figli
 dalla nascita lor l'ardenti fiamme,
 che tu vedesti, ripurgar, per farli
 interamente tuoi, perché corressero
 teco la stessa sorte. (*guarda dentro*) Ecco i tuoi figli,
 fatti mortali e tuoi. Perfido, io sola
 miseramente abandonar ti deggio,
 cambiar l'aspetto in orrido serpente,
 perder i figli e più non esser tua. (*piange dirottamente*)

SCENA XIII.

BEDREDINO, REZIA, *condotti da due soldati e detti.*

- 1 FARRUSCAD (*in trasporto*) Figli... miei figli... Ah, non s'avveri il resto...
 Cherestani... mia sposa... oh, qual miseria
 saria questa per me!
 CANZADE Visir!
 TOGRUL Canzade!
 CHERESTANÌ (*agitatissima*) Ecco, mi sento... Oh, ciel!...
 barbaro! Io sento...
 Freddo gelo per l'ossa... Oh, Dio... mi cambio...
 Oh, qual ribrezzo!... qual orror!... qual pena!...
 Farruscad, io ti lascio. Tu potresti
 oggi ancor liberarmi. Ah, non lo spero...
 troppa forza ti vuol... No, non esporre
 per me quella tua vita. Ella è a me cara
 anche lungi da me. Pochi prodigi
 oggi ancor posso far. Questi disposti
 sieno per te, per il tuo regno. Accetta
 dell'amor mio gli ultimi pegni. Oh, Dio...
 Visir... Canzade... figli... nascondetevi...
 Deh, la miseria della madre vostra
 non mirate... fuggite. Io mi vergogno,
 che voi la rimirate. (*a Farruscad*) Tu, crudele,
 mirala sol, tu sol la tua consorte
 volesti serpe... eccola serpe e godi.
- Si trasforma in un orrido e lungo serpente dal collo in giù, cadendo protesa a terra.*
- 5 BEDREDINO Madre mia... Madre mia...
 REZIA Dov'è mia madre!

FARRUSCAD Fermati... Oh, Dio!... perdon... deh, sposa mia... (*corre per abbracciarla*)
CHERESTANÌ Più tua non son. Fuggi da me, spergiuro. (*si sprofonda sotto al teatro*)
CANZADE Fratel!...
10 TOGRUL Signor...
BEDREDINO Mio padre...
REZIA Caro padre...
FARRUSCAD (*disperato*) Scostatevi da me. Non sia nessuno, che s'avvicini a un disperato. Terra, che l'amata mia sposa in sen nascondi, ricevi Farruscad, spergiuro, ed empio. (*entra furioso*)
CANZADE (*pigliando i fanciulli per mano*) Visir, nipoti miei, seguiamo il padre. (*entrano*)

ATTO TERZO

Il teatro non cambia.

SCENA I.

FARRUSCAD e PANTALONE.

Farruscad uscirà, come fuggendo da tutti quelli che vogliono consolarlo.

- 1 FARRUSCAD Via da me, traditori, della mia
insofferibil doglia, de' miei falli
causa maggior, che co' sospetti vostri
mi suscitaste, m'accendeste il core,
e cader mi faceste negli eccessi,
onde rovina di sì amabil sposa
sono e di me medesmo. Ite, toglietevi
dalla mia vista, orridi mostri infami;
venga la morte, io bramo morte solo.

PANTALONE Maestà, el cielo sa, quanto rimorso, quanto strazzamento
de cuor che provo. Sì, la ga rason, la ga rason. Ma cosa vorla far?
finalmente ghe resta i so fioli. El re Morgon ha scomenzà un fiero assalto
alla città. La deve procurar in coscienza de preservar el so stato alle so
creature. El visir Togrul, so sorella, poveretti, se va preparando alla
defesa, ma afflitti, ma desanemài per no véder la so presenza. La fazza
cuor, la se fazza véder sulle mure. La vederà, quanto coraggio se
accenderà in petto ai so' boni servitori alla so comparsa. Uno valerà per
cento e daremo la cazza a sti cagadonai de mori. Da galantomio che ghe
demo una battaglia alle baròcole, che i se dà alla fuga spaventai, come un
chiappo de cocalette.

SCENA II.

TARTAGLIA *e detti.*

- 1 TARTAGLIA (*allegro*) Maestà, maestà, una gran cosa, un gran prodigio.
In un momento, non si sa come, tutte le botteghe, tutte le osterie, tutte le
beccherie della città si sono empiute di carnami, di pane, di vino, d'olio,
di minestre, di butirro, di formaggio, di frutta e sino di allodole e di
beccafichi.

PANTALONE Parléu sul sodo, Tartaglia?

TARTAGLIA Certo, che verrò a contare delle tue fanfaluche a sua
maestà.

FARRUSCAD Nuovo dolor, nuovi rimorsi all'alma.
Ecco l'effetto degli estremi detti
nella miseria sua. *Pochi prodigi
oggi ancor posso far. Questi disposti
sieno per te, per il tuo regno. Accetta
dell'amor mio gli ultimi pegni. Oh, Dio!*
Rimembranza crudel...! Fuggite... andate.

- 5 TARTAGLIA (*basso a Pantalone*) Pantalone, la lontananza ogni gran piaga salda. Si calmerà. Non abbandoniamo la principessa e Togrul, che s'apparecchiano alla difesa della città.
PANTALONE Infatti, la xe una viltà a star qua a grattarse la panza in tempo che tutti xe sulle arme. No la xe azion da bon venezian. Ghe manderemo qua dei servitori, che ghe tegna drio, perché no vorria qualche sproposito e andemo a tagiar cinquanta teste de sti sfondradoni de mori. Semo pochetti, ah, Tartaglia?
TARTAGLIA Oh, dieci contro diecimila; ma non mi importa; mi sento uno spirito superiore. È meglio morire ammazzato in una battaglia che dalla fame. (*entrano*)

SCENA III.

FARRUSCAD e FARZANA, *fata indietro*.

- 1 FARRUSCAD (*da sé*) Ella mi disse pure: *Tu potresti oggi ancor liberarmi. Ah, non lo spero; troppa forza ti vuol. No, non esporre per me quella tua vita. Ella è a me cara anche lungi da me.* Detti soavi, che mi stracciano il cor. Cherestani, Cherestani, come poss'io salvarti? Non curar questa vita. È assai più dolce morte, che questa vita. Ah, se tu puoi, se del tutto non m'odi, dammi segno, com'esper questa vita in tuo soccorso possa, o morir; pietà di me ti mova. (*piange*)
FARZANA (*da sé*) Si conduca alla morte, onde periglio non vi sia più, che un tempo alcun soccorso abbia per liberarla e torla a noi. Or che tutte le genti alla battaglia stanno occupate, ed è qui solo, venga invisibile meco a certa morte. (*si fa innanzi*)
Tu liberar la sposa? Non hai core; sei troppo vile.
FARRUSCAD Ombra diletta... spirito... Ah, ti conosco ben, che ancor ti vidi compagna alla mia sposa. Ah, dov'è mai? Dimmi, che degg'io far per liberarla?

FARZANA Tu liberarla? uomo incostante, donna
molle più, ch' uom? Tanta bellezza, tanti
benefizi perduti per viltade!...
Tu hai cor per liberarla? Altro ci vuole,
che 'l tuo braccio e 'l tuo cor per liberarla.
5 FARRUSCAD Non m' offender di più; ponmi al cimento.
Volentier corro a morte; a che tardare?
FARZANA Dammi la destra tua.
FARRUSCAD La mano è questa.
Dove vuoi, mi conduci, io teco sono.

*Porge la destra a Farzana e con un prodigioso lampeggiare nell'aere
sprofondano tutti due.*

SCENA IV.

PANTALONE e TARTAGLIA.
Questi due personaggi escono frettolosi.

1 PANTALONE Maestà... Maestà... un gran prodigio... allegri... Ma dove
xelo?
TARTAGLIA Doverebb'esser qui. L'abbiamo lasciato che non è molto in
questa stanza.
PANTALONE Ah, che l'ho dito mi, che no se doveva lassarlo solo.
Adesso che xe el tempo dell'allegrezza, sté a veder, Tartaglia, che ghe xe
qualche gran disgrazia. El gera fora de lu, invasà per so muger serpente;
l'ha fatto qualche bestialità de suicidio, sicuro.
TARTAGLIA Che bestialità? Ho anch'io una moglie serpente e la soffro.
5 PANTALONE Oh, giusto questo xe tempo da barzelette.
TARTAGLIA Andiamo a cercar di lui, Pantalone. Questo palagio è
lungo un miglio. Si sarà cacciato in queste stanze verso scirocco. *(entra)*
PANTALONE Andemo pur verso scirocco; ma mi ho paura che el sia
andà colla testa in zo da una fenestra in ponente. *(entra)*

SCENA V.

TRUFFALDINO *con un tabarro corto e lacero, un cappello tignoso e un
mazzo di relazioni a stampa nelle mani, indi* BRIGHELLA.

1 TRUFFALDINO *(imitando i venditori delle relazioni, verrà gridando il
seguito compendio spropositato)* Nuova, distinta e autintica relazion,
che ve describe e ve dichiara del gran sanguinoso combattimento seguito
a di ecc. del mese di ecc. sotto l'alma città di Teflis. Sentir, come el
tremendo gigante Morgone diede l'assalto con due milioni di mori alla
città di Teflis. Sentir, come bravamente e valorosamente la città e
fortezza con quattrocento soldadi soli se difese e la gran strage, che si
fece di quei barbari cani. Sentir, come se trovava in spaventoso pericolo
la città e fortezza medesima. Sentir, come inaspettatamente e

prodigiosamente con permissione del cielo se innalzette il fiume, chiamato Cur, ecc. ha inondato tutto il campo di quei barbari cani. Sentir la tremenda strage e come li ha negati tutti, col numero delle persone, che sono restate morte. Chi avesse caro di legger la autintica e distinta relazion, si spende la vil moneta di un soldo. Nuova e distinta relazion, ecc.

BRIGHELLA *l'interrompe e chiede, che vada gridando per la reggia.*

TRUFFALDINO *la relazione della battaglia e del prodigio, ecc.*

BRIGHELLA *come si possa scrivere e stampare un fatto successo, che non è un'ora.*

5 TRUFFALDINO *che gli scrittori e gli stampatori, quando si tratta di guadagnare, sono saette.*

BRIGHELLA *che in quella città venderà poche relazioni alle genti già tutte informate del successo. Lo consiglia ad andare a Venezia ad intruonar con le grida il capo a chi passa, che venderà molte relazioni.*

TRUFFALDINO *che per venderle a Venezia converrebbe aggiungere alla relazione trenta volte il doppio di successi.*

BRIGHELLA *ch'è matto. Chiede dove sia il principe.*

SCENA VI.

TARTAGLIA, PANTALONE *e detti.*

TARTAGLIA e PANTALONE *escono disperati. Chiedon, se abbiano veduto il principe.*

BRIGHELLA *che non sa nulla.*

TRUFFALDINO *rinnova le sue grida sulla relazione.*

Fanno tutti una scena di confusione e di strepiti.

SCENA VII.

CANZADE, TOGRUL, SMERALDINA *e detti.*

1 CANZADE *Dov'è '1 fratello mio?*

TARTAGLIA *Principessa cara, una gran disgrazia. Era in questa stanza. Noi siamo venuti alla battaglia; e non c'è più. L'abbiamo cercato in scirocco e non si ritrova.*

PANTALONE *Ma la xe cusì. El gera desperà e i desperai fa delle brutte burle.*

CANZADE *Che mi narrate!*

Oh, me infelice!

5 TOGRUL *Che mai sento!*

Tutti appariscono disperati.

SMERALDINA *Oh, Dio!*

SCENA VIII.

VOCE DI GEONCA *e detti.*

- 1 VOCE Miseri! a che tardate? Deh, s'ascolti
la voce di Geonca e l'ubbidite.
Togrul, Canzade, servi, è Farruscad
presso al monte vicin. Nimica fata
ivi l'ha tratto per condurlo a morte.
Recate i figli suoi, deh procurate
d'intenerirlo, ond'abbandoni il fiero
cimento, in cui si trova di sé fuori.
Ah, tardo forse il vostro aiuto fia.
La voce mia prima di voi soccorra,
per quanto puote, il principe in periglio.
CANZADE Visir, udisti?
TOGRUL S' eseguisca tosto
quanto l'amica voce ci comanda (*entra con Canzade*)
SMERALDINA Corro a prendere i figli e vengo anch'io. (*entra*)
5 PANTALONE Per carità aiutemo sto povero mal maridà. Putti, Tartaglia,
vegnime drio. (*entra*)
TARTAGLIA Spero che mi verrai dietro tu; ch'io non ho le tue magagne
occulte, vecchio catarroso. (*entra*)
BRIGHELLA Sospension de allegrezze. Andemo a veder, come finisce sta
catastrofe spaventosa. (*entra*)
TRUFFALDINO Chi va lontan dalla sua patria, vede
cose, da quel, che si credea, lontane.
Nuova, autintica e distinta relazion, che ve describe e ve dichiara, ecc.
(*entra gridando la relazione*)

SCENA IX.

Apresi 'l teatro con un luogo campestre. Vedesi nel fondo sotto una montagna un sepolcro, da una parte una colonna, alla quale sarà attaccato un timpano, od altro simile strumento, che battuto rimbombi; appresso a quello sarà attaccata una mazza.

FARRUSCAD *e FARZANA.*

Farruscad sarà in abito leggiero, con uno scudo, ed una spada, apparecchiato a combattere.

- 1 FARZANA È questo il loco. Or vederemo, quanto
della tua lingua i detti ai sentimenti
somigliano del core.
FARRUSCAD A che molesti
un disperato ancora? Mille vite
aver vorrei, sacrificarle tutte

per la consorte mia. Ma che far deggio
in questo campo? Un sol sepolcro io miro.
Degg'io co'morti aver battaglia? Ah, dimmi,
come possa morir; più non tenermi,
Farzana, in un inferno.

FARZANA (*a parte*) (Non s'indugi
alla sua distruzion). Se tanta brama
hai di morir, con quella mazza picchia
sopra quell'istrumento. Al suo rimbombo
consolato sarai. Quella tua vita
conta per poco; ma, se vincitore,
liberata sarà, mortale e tua. (*entra*)

FARRUSCAD Picchiar sol deggio lo strumento! Or via,
che più attendo? Si picchi e morte giunga.

*Picchia con la mazza lo strumento, il rimbombo del quale viene
accompagnato da un rimbombo di sonori tuoni e da uno splendore di
lampi. La scena s'oscura. Farruscad segue.*

Tremi 'l terren, s'oscuri il sol, dal cielo
caggiano in coppia i fulmini; non temo.

SCENA X.

*Esce un toro furioso, che getta fuoco dalla bocca, dalle corna e dalla
coda e che assale Farruscad.*

FARRUSCAD, *indi la voce di GEONCA.*

- 1 FARRUSCAD Fiero animal, se sbigottirmi sperì,
di gran lunga t'inganni.

*Si rischiara la scena, segue un lungo combattimento. Il toro carica di
fiamme Farruscad.*

Ah, impenetrabile

è la fera crudel.

VOCE Non sbigottirti,
Farruscad e fa core. All'animale
tenta staccare il destro corno, o invano
col ferro lo combatti.

FARRUSCAD Amica voce,
io ti ringrazio e ad ubbidir m'accingo
l'avviso tuo.

*Lotta coll'animale: gli stacca il destro corno; il toro con muggiti
sprofonda e sparisce.*

Che a vincere or mi resta?
Pietosa voce, dì, chi sei? Deh dimmi,
per liberar la dolce mia consorte
che più far deggio?

VOCE Io son Geonca. Poco
vincesti ancor. Datti coraggio. Sappi,
che se perdi coraggio, a inevitabile
morte soggetto sei. Fa cor, resisti,
difendi la tua vita.

SCENA XI.

FARZANA e FARRUSCAD.

1 FARZANA (*uscendo*) Che m'avviene!
Chi soccorre costui?

FARRUSCAD Farzana, or dimmi,
che resta a far, perch'io riveder possa
nel suo stato primier Cherestani,
possederla, abbracciarla?

FARZANA Lascia, lascia
di sperar ciò. Nulla facesti ancora.
Batti di nuovo lo strumento e vinci
l'oggetto, che uscirà. Poco avrai fatto
ancor, se 'l vinci. Giovine meschino,
non avrai cor di terminar l'impresa. (*entra*)

FARRUSCAD Se occorre animo sol, mal si sospetta,
che 'l cor mi manchi. Esca l'inferno tutto. (*corre e picchia di nuovo*)

S'oscura la scena, odesi tremuoto.

Terreno, trema pur. Ciel, tuona pure;
di qua non fuggirò.

Si rischiara la scena.

SCENA XII.

UN GIGANTE *mostruoso, con la spada in mano*, FARRUSCAD e LA
VOCE DI GEONCA.

1 GIGANTE Non fuggirai,
no, che la testa lascerai sul campo,
presso alla testa tua rimarrà 'l corpo,
pasto delle cornacchie e delle fere. (*si prepara a combattere*)

FARRUSCAD Avverrà forse a te ciò che minacci,
e in te averanno i corvi maggior cibo,
uomo crudo e deforme. Ciel, m'assisti.

Segue combattimento; dopo vari colpi Farruscad taglia un braccio al gigante, il qual braccio caderà in terra colla spada. Farruscad segue.

Combatti ora, se puoi. La vita salva,
ch'altro da te non voglio.

Il gigante si china, raccoglie il braccio, lo rimette al suo luogo e s'apparecchia di nuovo a combattere.

GIGANTE Altro non vuoi?
Ben io voglio da te nuova battaglia. (*assalta Farruscad fieramente*)
FARRUSCAD Qual nuovo caso! Ah, non si perda il core.

Segue un combattimento. Dopo vari colpi taglia una gamba al gigante.

5 GIGANTE Oh, me infelice! tu vincesti... io muoio.
FARRUSCAD Precipita, crudel; svenato muori.

Il gigante raccoglie e si rimette la gamba.

GIGANTE Misero pazzarello! Muori! Muori!
Fanciullesche lusinghe! Tu morrai. (*s'apparecchia ad un nuovo assalto*)
FARRUSCAD Qual strana impresa è questa! Deh, Geonca,
come resister posso? Ahi, non risponde.
Lena, non mi mancar, ch'io son perduto.

Segue nuovo e fiero combattimento. Farruscad taglia la testa al gigante.

Or qui finisci, infernal mostro orrendo;
va nell'abisso, d'onde uscito sei.

Il gigante brancoloni raccoglie la testa e se la rimette.

10 GIGANTE (*ridendo*) Ah, ah, ah, ah, folle, ci sei pur giunto.
FARRUSCAD Misero! che farò? Geonca... amico,
lena mi manca e alfin vinto rimango.

S'apparecchiano ad un nuovo assalto.

VOCE Se puoi, spiccagli '1 capo. Il manco orecchio
tronca da quello e libero sarai.

GIGANTE (*assalendo Farruscad*) Mori, incauto, ch'è tempo.
FARRUSCAD Forze mie,
aderite alla voce di Geonca,
resistete a costui. (*getta lo scudo e combatte disperatamente colla spada a due mani; tronca di nuovo il capo al gigante e lo raccoglie*)

Mentre Farruscad cerca di tagliare il manco orecchio alla testa, il gigante brancoloni la va cercando. Tagliata l'orecchia, il corpo del gigante cade e sprofonda sotterra.

(gettando la testa dentro) Rimettila or, se puoi, ritorna in vita.
Quant'obbligo, oh, Geonca! Io qui dovea
certo perir, se tu m'abbandonavi.

Tutte le scene di mirabile e d'illusione di questo popolare atto terzo furono eccellentemente eseguite dalla truppa comica del Sacchi.

SCENA XIII.

FARZANA, FARRUSCAD e VOCE DI GEONCA.

- 1 FARZANA (*da sé*) Ancora vive! Ed il gigante è vinto!
Chi lo soccorre mai? Ah, certamente
qui celato è Geonca. Ben mi disse
Zemina, ch'io 'l temessi. Mia diletta
Cherestani, noi ti perdiam per sempre,
Farruscad ti discioglie e ti fa sua.
Tentisi allontanarlo.
FARRUSCAD Or via, Farzana,
dov'è Cherestani? che far più deggio?
FARZANA Valoroso campion, quanta pietade
sento per te! Deh, Farruscad, tralascia
di seguir quest'impresa. È quasi un nulla
ciò che sinor facesti. Al mio sincero
favellar credi. Di qua parti e salvati.
FARRUSCAD Come! partir di qua! L'impegno mio
è di lasciar la vita, o di condanna
liberar la mia sposa. Tu mantieni
la tua promessa. O morte fa, ch'io m'abbia,
o la consorte mia libera resti.
Che manca al mio dover?
- 5 FARZANA Manca un'impresa,
troppo grande per te. Parti; ciò basti.
Non voler cimentarti maggiormente.
FARRUSCAD Farzana, le parole al vento spargi.
Finir voglio l'impresa, o qui morire.
FARZANA Temerario, su dunque. Or non occorre
più l'arme usar; ma vederem, se vinci
ciò che ancor vincer dei. Su quel sepolcro
(accenna il sepolcro nel fondo al teatro)
metti una man. Giura pel tuo profeta,
che in bocca bacierai qualunque oggetto
all'aprir del sepolcro entro vedrai.

FARRUSCAD (*corre e con nobile franchezza mettendo la mano sul sepolcro*)

Ecco la mano. A Macometto io giuro,
che con le labbra mie bacierò in bocca,
qualunque oggetto che 'l sepolcro chiuda.

FARZANA Folle! Prendi la mazza e lo strumento
nuovamente percuoti.

10 FARRUSCAD Altro non vuoi?
Ecco ch'io lo percuoto. (*picchia con la mazza*)

S'oscura la scena e come sopra. S'apre il coperchio del sepolcro. Si rischiara la scena.

FARZANA T'avvicina
a quel sepolcro e colle labbra imprimi
all'oggetto che vedi, un bacio in bocca.

FARRUSCAD Degg'io temer per liberar la sposa
a por le labbra in sulle labbra fredde
d'un cadavere schifo? Altro ci vuole
a sbigottire un disperato amante.

Debile impresa è questa. Or lo vedrai. (*corre al sepolcro, avvicina il viso per dare il bacio promesso*)

Esce dal sepolcro fino al petto un serpente con un'orrida testa; apre la bocca facendo vedere denti lunghissimi; avvicinasì al viso di Farruscad, il quale spaventato salterà indietro e mettendo la mano sulla spada.

Oimè!... misero me!... qual tradimento!... (*vuol ferire il serpente*)

Il serpente si ritira nel sepolcro.

FARZANA Empio, che fai? Sinora con la spada
vincer dovevi e lo facesti; ed ora
che co' baci esser deve la battaglia,
ti manca il cor? Non tel diss'io, che 'l fine
era più malagevole? Eseguisce
il giuramento tuo, se ti dà 'l core.

(*a parte*) Timor, lo prendi sì, che 'l core gli manchi

FARRUSCAD Sì, mi dà 'l cor . Ribrezzo, m'abbandona. (*corre nuovamente al sepolcro risoluto; s'avvicina col viso*)

Esce il serpente; se gli appressa coll'orrida bocca aprendola. Farruscad rincula. Il serpente si nasconde. Farruscad sforza se stesso per baciare il serpente, il quale sempre maggiormente battendo i denti con fierezza lo farà rinculare.

Oh, Dio! qual freddo gelo mi trattiene!
Qual diabolica impresa! Ah, non è serpe
fatta la mia consorte? Non può forse

esser Cherestani quel mostro orrendo?
Vile, che ti trattien? (*s'avvia e si ferma*)

Ma forse ancora

questa fata m'inganna e vuol, ch'esponga
all'orride mascelle il capo mio,
che schiacciato rimanga e dopo tante
battaglie vinte, senza far difesa,
miseramente in braccio a morte io corra.

Qual nuova forma di battaglia è questa! (*resta in pensiero*)

15 FARZANA (*a parte*) Timor, segui ad opprimerlo, sicch'egli
di qua sen fuga e questa impresa lasci.

FARRUSCAD (*risoluto*) Eh, si mora alla fin. Forse un tal bacio,
ch'io sì abborrisco, scioglièr dee l'incanto. (*s'avvicina al sepolcro*)

*Il serpente con maggior fierezza s'avventa al suo viso. Farruscad
ritrocede, il serpente si nasconde.*

Oh, fortuna crudel! tu non potevi
espormi ad un più barbaro cimento.

Oh, voce di Geonca, a che non suoni?

Che non m'aiuti in tanta estremitade?

Ah, questa spada alfin, che tutto vinse,
spezzi ancor quel sepolcro e 'l serpe uccida. (*in atto di colpire il sepolcro*)

VOCE Fermati, incauto, o piangerai per sempre.

Farzana, omai sperar non ti bisogna
d'aver Cherestani. Va al tuo congresso;
di che mortale è a Farruscad rimasta.

Figlio, non t'avvilir; bacia il serpente.

Egli è la sposa tua, baciala in bocca.

Non temere i suoi morsi, è tal l'incanto.

Ricordati di me; l'opra è compiuta.

FARZANA (*disperata*) Ahi, crudel fato. Ahi, maladetta voce!

Compagne mie, Cherestani è perduta. (*fugge piangendo*)

Odoni molti ululati di donne.

FARRUSCAD Chiudansi gli occhi. Vincasi 'l ribrezzo.

Dolce Cherestani, più non pavento.

Invan, mia cara, impaurirmi tenti. (*s'avvicina impetuoso al sepolcro*)

*Esce il serpente, come sopra. Dopo alquanti gesti di ribrezzo e di
risoluzione, Farruscad bacia il serpente. S'oscura la scena, seguono i
soliti lampi e tuoni con tremuoto. Cambiasi 'l sepolcro in magnifico
carro trionfale, sopra cui vedesi Cherestani, riccamente, come regina,
vestita. Si rischiara.*

SCENA XIV.

CHERESTANÌ e FARRUSCAD.

1 CHERESTANÌ (*abbracciando Farruscad*) Farruscad, sposo mio, quanta allegrezza!
Quanto ti deggio mai!
FARRUSCAD Cara, or sei mia;
più non ti perderò. Pagai la pena,
ti so dir, de' miei falli.

SCENA ULTIMA.

CANZADE, REZIA, BEDEDRINO, TOGRUL, PANTALONE,
TARTAGLIA, BRIGHELLA, TRUFFALDINO, SMERALDINA *e detti*.

1 CANZADE Eccoci tutti,
fratello, in tua difesa. Ma che vedo!
FARRUSCAD Questa è la sposa mia. Sorella, abbraccia
la tua cognata. Figli miei... miei figli...
Quanta allegrezza ho al cor! Tutti contenti
oggi voglio che siate.

Tutti con atti di stupore vanno abbracciandosi ecc.

TOGRUL Mio signore,
deh, mi narrate...
FARRUSCAD Non è tempo adesso;
tutto narrerò poi. Cherestani,
più non ho mente. L'allegrezza toglie
in me discernimento. Tu disponi,
onde ognun sia contento e allegro viva.
5 CHERESTANÌ Sì, disporrò. Tu meco co' miei figli
nel vasto regno d'Eldorado, occulto
al mondo tutto e mio, regnar possiamo.
Togrul sposo a Canzade, in Teflis regni.
Con noi Tartaglia e Pantalón verranno.
Di Truffaldino Smeraldina sia.
Brighella abbia altra sposa e ricchi doni.
Ma chi m'additerà, come si possa
dispor l'alme cortesi a tanta noia
delle favole nostre fanciullesche
a compatirci, ed a dispor le mani
a qualche segno di perdon, di festa?

4. Commento

Prefazione

1: *il mio nuovo genere... mie prefazioni*: il concetto di novità della categoria di “fiaba teatrale” è già stato preso in esame nell’*Introduzione*. Qui ci limitiamo a segnalare come nella *Più lunga lettera di risposta*, Gozzi, per la “commedia allegorica”, abbia retrospettivamente legittimato la sua scelta individuando nella storia della drammaturgia una linea - di cui egli sarebbe il punto di arrivo - che parte dalla tradizione comica greca, passa per Dante, Ariosto e Tasso, toccando perfino Shakespeare («Il mio nominare gl’immortali Menandro, Aristofane, Omero, Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare sul proposito delle mie arditezze allegoriche sceniche, mi fa comparire malgrado mio, a’ vostri, ed a’ miei, più fanatici traviati, che ragionevoli critici dileggiatori, quell’ambizioso, e quel presuntuoso, che certamente non sono. Il demonio dell’ambizione non potè mai adularmi, né fare che per il buon effetto che fecero resistenza in sul teatro le mie allegoriche rappresentazioni dovessi cadere nell’ebbrezza di considerarle ottime e degne di immortalità. Difendo il genere allegorico, e non difendo i generi miei», C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 12). Dopo l’elenco di questi nomi illustri – alcuni dei quali, peraltro, oggetto della *reprobatio* di Elisabetta Caminer (*Prefazione*, in *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Savioni, 1774-1776, vol. III, pp. 3-4: «non dev’essere però gran fatto difficile il comporne [commedie] un numero così prodigioso a chi può farle durare quanti anni vuole, a chi può balzare da un paese all’altro con un tratto di penna [...]. L’assurdo una volta introdotto era passato in legge; il popolo spagnolo voleva essere scosso con un falso meraviglioso, e Lope de Vega avea bisogno di pane, com’hanno fatto felicemente quasi tutti i poeti [...]. Shakespeare fu al medesimo caso; egli era un comico, voleva veder il teatro ripieno, e il popolo è dappertutto lo stesso») – Gozzi passa a difendere più esplicitamente il proprio modello fiabesco: «ho fatto talora favellare gli animali, i mostri, i simulacri, ed altri corpi insensati nelle mie allegoriche

Favole, ma non mai senza ragione, e senza significato. Credei sempre, che la satira sul costume, fosse più urbana, e avesse maggior creanza vestita col velo del senso allegorico, della satira ignuda, e sfacciata che spesso giunge ad essere libello detestabile» (C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta*, cit., p. 37). Nelle *Fiabe* gozziane si può scorgere «il primo vistoso ritorno in sede letteraria di un immaginario proprio in quanto riconosciuto come *falso*, dove alle *larve* e ai *mostri* ripudiati, alle metamorfosi, ai prodigi, alle fosche previsioni, viene riconosciuto ciò che non è possibile a un discorso ideologico diretto: la rappresentazione delle *alte dottrine* abolite» (PIERMARIO VESCOVO, *Per una lettura non evasiva delle Fiabe. Preliminari*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., p. 138). È bene precisare che il lemma “allegoria” è, invece, un *hapax* all’interno delle *Fiabe*: infatti esso compare solo una volta in una battuta di Zelou, il genio del *Mostro turchino*: ZELOU Son l’ombre, i mostri, i cambiamenti e l’Idre, / i flagelli, le morti e le vittorie, / che voi vedeste in questo vostro regno, / alte dottrine, allegorie, che un giorno / molto avean pregio, or disprezzate sono / da moderni scrittor, né recar noia dessi a svelarle (V.6). Nelle *Prefazioni* alle fiabe precedenti – stese, conviene ricordare, per l’edizione Colombani, quindi a distanza di una decina d’anni dall’esordio sul palcoscenico – il drammaturgo non solo ricostruisce il successo del loro debutto, ma constata anche la loro permanenza sulle scene teatrali coeve.

3: *Un tal genere... dette regolate e dotte*: Gozzi riprende in questo punto le stesse parole utilizzate nella *Prefazione* al *Re cervo*, nella quale riconosce la difficoltà iniziale di catturare il pubblico abituato, appunto, alle opere di Chiari e di Goldoni («era difficile il vincere il grosso popolo, avvezzo, e addormentato sulle rappresentazioni, dette regolate, e dotte, de’ signori Chiari e Goldoni, e troppo persuaso, ch’elleno fossero veramente dotte, e regolate, con un genere tanto diverso, e coperto da un titolo così puerile»). *Diversione*: voce dotta per svago. *Pubblico decide delle perdite e delle vittorie*: è il pubblico, pagante, che determina il successo di un’opera o meglio l’esito favorevole, in termini economici, per la compagnia che la rappresenta, perciò Gozzi, anche negli scritti teorici, si dilunga spesso sulla necessità di non fare annoiare gli spettatori, come asserisce anche Farzana: «convien non recar noia a chi ci ascolta / poiché d’essi il miglior saria perduto» (I.1.18). Un parere molto prossimo a quello gozziano era stato espresso da Chiari, nelle *Osservazioni critiche sopra le Sorelle rivali*:

«quando la commedia piace, c'è sempre stile e teatro; ma non c'è teatro né stile quando ella non piace, se fosse ancora composta dal più accreditato maestro dell'arte. Ecco l'unica, e più sicura regola per decidere sanamente in somiglianti materie» (in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, appresso Giuseppe Bettinelli, 1756-1774, vol. III, p. 185). Curioso notare che lo stesso Chiari, circa vent'anni prima, aveva imputato ad altri fattori il successo di un'opera teatrale: «Al buon esito di una Commedia non basta mai che sia scritta secondo i precetti dell'arte; perocchè ci vuol sempre mettere una delle dita ancor la Fortuna. I componimenti di questa sorta, sottratti finalmente alla Lima, e alla Pomice del più diligente Poeta, non sono fatti che per metà; e l'altra metà ne dipende dalla rappresentazione degli Attori, del tempo, dalla Prevenzione, dal Genio e da tutte in somma quelle vicende stranissime cui sempre soggetto furono in ogni età i popolari spettacoli» (*Degli abusi de' teatri antichi e moderni*, in *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite scritte ad una dama di qualità dall'abate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1752, vol. III, p. 236).

4: *forti*: si intende nel senso di circostanze potentemente drammatiche e coinvolgenti; nella *Prefazione* alla *Turandot*, per esempio, si accenna all'«intrinseca forza» del *Corvo*, mentre in quella di *Zeim re de' geni* si legge che «le circostanze forti» costituiscono uno dei principali ingredienti per conseguire il plauso dei «saggi».

5: *picciolo*: il vocabolo non può non rimandare al «picciol legno» di una delle due ottave del *Morgante* riproposte da Gozzi in apertura dell'*Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*. *'l mirabile... comiche truppe*: il drammaturgo esplicita qui un principio economico che governa la scelta del repertorio da proporre nei teatri: il *mirabile*, attraendo più pubblico, diventa una fonte di reddito per la *troupe* e, quindi, è *utile* alle compagnie. Un analogo discorso, relativo però alla commedia all'improvviso che riempie i teatri, è presente nel *Ragionamento ingenuo*: «la commedia improvvisa, detta commedia dell'arte fu sempre la più utile alle comiche italiane compagnie [...] il teatro della commedia dell'arte si affolla più degli altri» (p. 47); e, ancora, «utile a' proprietari de' Teatri, a' Commedianti» è proprio il «genere drammatico allegorico» menzionato nella *Più lunga lettera di risposta* (p. 149). La capacità gozziana di penetrare nei meccanismi economici-imprenditoriali delle compagnie, o comunque di

individuarli chiaramente - acume che fa del drammaturgo un uomo di teatro davvero *tout court* - emerge anche dalla *pièce* metateatrale *Le convulsioni*, conservata nel Fondo e recentemente pubblicata da Piermario Vescovo (in C. GOZZI, *Commedie in commedia*, cit.) nella quale il celebre Brighella, Atanasio Zannoni, sta conversando con il capocomico Antonio Sacchi sulla possibilità di inserire nel repertorio drammi seri. Gozzi mette in bocca al più famoso Truffaldino - forse riconoscendogli implicitamente proprio il merito della buona gestione della compagnia, merito che gli attribuirà più esplicitamente nella *Prefazione al Fajel* (1772) - questa dichiarazione programmatica: «SACCHI E mi son persuaso che ghe sia bisogno de romper sto giazzo, de sfadigarse e de procurar a poco alla volta de entrar in grazia del pubblico anca colle cose serie per tegnir in decoro el teatro e la compagnia. Sempre le maschere, sempre le maschere, le povere maschere se stracca, al pubblico riveritissimo le ghe anderà zó dei calcagni, e po festa. Bisogna intramezzar, tegnir duro, studiar, esercitarse insin che la ghe se catta anca colle opere serie e che se entra in concetto» (scena 1). La *varietas* nel repertorio, dunque, come mezzo per non stancare il pubblico e per la quale è necessario avvalersi di attori molto versatili e pronti a dismettere le parti abituali. D'altronde il pubblico veneziano era molto esigente e particolare, come esemplificano le parole dello spagnolo Leandro Fernández de Moratín, che aveva assistito nell'autunno 1794 al teatro San Benedetto alla rappresentazione *Oro non compra amore*, ritenuta la migliore *pièce* vista durante il suo soggiorno veneziano, ma poco applaudita dagli spettatori: «Ma il pubblico di questa città è troppo capriccioso, incostante e incoerente in queste materie: quando arriva ad esser alla moda l'andare in un teatro, tutti gli altri restano deserti, anche se vi rappresentassero delle cose meravigliose» (*Il drammaturgo del Settecento Leandro Fernández de Moratín*, in *Quattro spagnoli in Venezia: Leandro Fernández de Moratín, Antonio Pedro de Alarcon, Angel Sanchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, a cura di ANGELA MARIUTTI, Venezia, F. Ongania, 1957, p. 189). Si veda anche l'analogo giudizio sul pubblico veneziano esposto da Giuseppe Baretti: «i volubili Veneziani dimenticarono immediatamente le altre acclamazioni con le quali avevano accolto la maggior parte delle commedie del Goldoni e del Chiari, risero clamorosamente alle spalle di entrambi, ed applaudirono *i Tre Aranci* nel modo più forsennato» (G. BARETTI, *Dei modi e*

costumi d'Italia [*An Account of the Manners and Customs of Italy*, 1768], cit., p. 141).

7: *quinta mia fola scenica*: sicuramente quinta in ordine di rappresentazione vera e propria, non è altrettanto certo che lo sia per quel che concerne la sua elaborazione. Per tale questione mi permetto di rinviare a quanto scritto nel paragrafo sulla datazione delle *Fiabe. truppa Sacchi*: trattasi della compagnia di Antonio Sacchi con cui Gozzi lavorò a stretto contatto per circa una ventina d'anni. Sulla composizione dell'organico alla data di questa 'prima' rimandiamo alla *Nota alla fortuna. tra l'autunno... recite*: una data di queste repliche è testimoniata dai *Notatori* di Pietro Gradenigo (Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia, Archivio Gradenigo-Dolfin, 67) che il 4 dicembre 1762 recano la seguente testimonianza: «Sabato 4 dicembre 1762: Nel Teatro di Sant'Angelo fu recitata, e replicata con applauso una comedia intitolata *La Donna serpente*».

9: *Essendo questa rappresentazione... avvenimenti mirabili*: Gozzi imputa alla necessità di risparmiare la ragione della comparsa in scena di Truffaldino venditore di *gazzette*, scena in cui erano compendiate degli avvenimenti catastrofici che non sarebbe stato possibile rappresentare senza una spesa eccessiva. Anche il fratello Gasparo era intervenuto sulla questione del costo di alcuni apparati scenici: «Non sapendo oggimai sul Parnaso qual'altra cosa più inventare, destammo un capriccioso ingegno a ridurre in rappresentazioni da scena quelle favole che si narrano a' fanciulli; ed egli seguì la nostra volontà per modo, che gli spettatori rimasero in tal novità grandemente appagati [...]. Guai a' recitanti, poiché per gareggiare teatro con teatro, saranno obbligati a fare gravissime spese di trasformazioni e apparenze; e la maggiore squisitezza e sottigliezza richiederà sempre dispendio più grande. La mano di Giove scagliafolgori entrerà nella cassetta dell'entrata, e tutti i danari disperderà in trovatori di ordigni per far volare uomini e fiumi. Entrerà la mano di Giove nella cassetta, entrerà e sarà utile per li recitanti la concorrenza de' popoli. Verrà il legnaiolo, e dirà: ecco la polizza mia; assi e travicelli ho tagliati, chiodi comperati, lavorato di notte io e i compagni miei. E la mano di Giove caverà della cassetta, e salderà la polizza al legnaiolo. Verrà il pittore, e dirà: ecco la polizza mia. Fronteggiano quegli'imitati alberi per mia cagione. E quel cartone sembra sasso altrui per averlo io colorito. Per opera mia vestito è quel monte di alberi ed erbe. E la mano di Giove caverà della cassetta, e salderà la polizza al pittore. Uomini trasportati da'

diavoli in aria; giganti, dragoni, centauri e chimere metteranno innanzi agli occhi le polizze, e saranno saldati» (*Pronostico del velluto intorno a' teatri*, in *Opere del conte Gasparo Gozzi*, Padova, Tipografia e fonderia della Minerva, 1819, vol. III, pp. 203-204. Il *Pronostico del Velluto intorno a' teatri* comparve nell'«Osservatore veneto» del 17 febbraio 1762). *feci uscire... spropositi*: per la disamina di questa scena, anche prendendo in considerazione quella cassata che il Fondo ci ha fortunatamente restituito, rimandiamo al relativo commento.

10: *birbanti... per un soldo*: manifesta è l'opinione negativa di Gozzi verso questo genere testuale, disseminata anche in altre sue opere: basti ricordare, oltre al tono canzonatorio e parodistico del *Manifesto del conte Carlo Gozzi, dedicato a' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, e Fogli volanti d'Adria*, la durissima *reprobatio* nel *Processo a difesa, ad offesa e storia della commedia intitolata: Amore assottiglia il cervello*: «Il fanatismo, la cecità, i ratti de' cervelli, i puntigli per le proprie opinioni, l'aura di giudicatura, le adulazioni, le detrazioni, i maneggi, l'impostura, l'interesse, la superficialità predicata per profondità, coltivate da' nostri Giornali, e da' nostri Fogli periodici, che si protestano imparzialissimi, hanno stabilite tra noi tante false immagini, e tante contraddizioni, che non possono più mancare assolutamente oggetti ricreatori alla mia giovialità osservatrice, gratissima verso a' coltivatori di sì belle cagioni» (in C. GOZZI, *Opere edite ed inedite*, cit. t. XIII, p. 160). Ancora, nella *Marfisa bizzarra* si legge: «a Venezia vivono molti oziosi scioperati della plebaglia vendendo relazioni a stampa, vere, inventate o false [...] gridando con voci fastidiose e correndo per tutta la città» (nota all'ottava XII, 56). Si confronti anche la più moderata opinione espressa dal fratello Gasparo nel manifesto con cui viene annunciata la pubblicazione della «Gazzetta veneta», *A chi ama i fatti suoi*: «Voi dite bene il vero – ripigliava il poeta - e vedete che continuamente escono i postiglioni, le novelle e le gazzette che ci empiono gli orecchi di cose lontane da noi, e non ci fruttano altro, che l'udire in tutti i lati della città i nomi di assedii, di trinceramenti e di altro di questo genere. Corrono le genti a comperare quei fogli in calca: di che si conosce che la curiosità è, come dire, un'anima seconda dell'uomo; e tuttavia non vi ha alcuno che la faccia servire a pro di chi l'ha, e si empiono tutti i cervelli e il cuore di ognuno di novità che non hanno importanza che giovi» (GASPARO GOZZI, *Scritti scelti di Gasparo Gozzi*, a cura di NICOLA MANGINI, Torino, Utet, 1967, p. 294). Le pagine delle

gazzette traboccavano di annotazioni sulle guerre straniere, come ci illumina anche una frase muratoriana: «Quali miserie poi tragga seco la guerra, convien chiederlo a chi ne ha fatta la pruova e non già a chi solamente ne ha conoscenza per le gazzette» (L. A. MURATORI, *Della pubblica felicità*, cit., vol. II, p. 1718). Sulla differenza tra gazzetta e giornale si è scelto di riportare le due seguenti precisazioni: «occorre però subito differenziare l'una dall'altra queste due qualifiche [il gazzettiere e il giornalista], riprendendo una distinzione che è ben presente nella coscienza dei contemporanei e che già il Piccioni aveva posto in rilievo: il primo è un raccoglitore di notizie politiche, è un coordinatore di avvisi che diffonde a scopo di lucro, così che spesso questa sua attività bene si concilia con la professione del libraio o dello stampatore; il secondo è invece un uomo di cultura che, con intenti di volta in volta diversi, presiede alla vita di un giornale, ora per comunicare ai dotti le novelle letterarie, ora per raccogliere nel foglio le dissertazioni e le operette che egli ed i suoi corrispondenti ed amici vengono elaborando» (*Introduzione*, in *Giornali veneziani*, cit., p. IX) e, ancora: «Il Settecento distinse la *gazzetta* dal *giornale*, il *gazzettante*, compilatore di notizie cittadine e politiche, dal *giornalista*, compilatore di notizie letterarie: mestierante il primo, letterato, o *savant*, dotto di scienze e lettere, il secondo» (GIULIO NATALI, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1936, p. 39). Una critica mordace verso i novellisti era stata espressa, circa due decenni prima, anche da un altro intellettuale del tempo, Giuseppe Antonio Costantini che, in una lettera datata 25 febbraio 1743, li aveva definiti «una razza di matti percossi da una frenesia, forse non meno perniciosa alla società, ed a propri privatj interessi, di quello che sia ogn'altra natura di umor frenetico» (*Lettere critiche giocose, morali, scientifiche ed erudite, alla moda, ed al gusto del secolo presente del conte Agostino Santi Pupieni ossia dell'avvocato Giuseppe Antonio Costantini*, Napoli, per Giuseppe de Bonis, 1754, vol. III, p. 117). Costantini riteneva che i novellisti fossero inaffidabili sia perché potevano mentire su quello che avevano osservato, sia perché potevano accogliere notizie fasulle riportate da altri («dunque le novelle possono esser vere, false, alterate e diminuite; per conseguenza non è possibile assicurarsi del vero. [...] peggio ancora; la fama, cioè la pazia del volgo *crescit eundo*; gli uni accrescono, gli altri aggiungono ancora; e non finisce, che dieci diventano mille. Al contrario uno diminuisce, gli altri riducono al nulla; ed il fine di tutte queste cose si è, che mai si può sapere il

vero» (*ibidem*); inoltre egli criticava anche i lettori di questi testi perché perdevano tempo e venivano distolti dal loro lavoro (cfr. *ivi*, pp. 118-120). Sulle lettere di quest'autore si veda ILARIA CROTTI, *Il romanzo italiano del Settecento*, in *Il mondo vivo*, cit., pp. 15-18.

11: *un intero tumulto... la relazione*: questo tipo di comportamento del pubblico non era desueto per l'epoca e soprattutto nei teatri veneziani. Sull'argomento si leggano, per esempio, REMO GIAZOTTO, *La guerra dei palchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2-3, 1967, pp. 245-286 e 465-508 e GERARDO GUCCINI, *Introduzione*, in *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 18-32. *accidenti popolari... rappresentazione*: un caso analogo in cui una rappresentazione del drammaturgo scosse l'intera città è quello delle *Droghe d'amore* che, proprio per le chiacchiere suscitate, aveva richiamato sempre più pubblico (il racconto minuzioso degli avvenimenti gravitanti intorno a questa pièce si trova nelle *Memorie inutili*, l'autobiografia gozziana).

14: *s'ella sia dilettevole... utile*: con le stesse parole di stampo oraziano - «utile grande» per i comici e «sommo diletto» per gli spettatori - si era espresso anche Francesco Bartoli, attore della compagnia Sacchi (oltre che celeberrimo biografo dei comici italiani) nella *Prefazione all'Innocenza trionfante, ovvero Fiorlinda principessa di Gaeta, azione scenica scritta in versi da Francesco Bartoli comico* (Venezia, Fenzo, 1772): «non ometterò gli argomenti di quelle commedie, che chiamansi di magia adorne di apparenze, e di trasformazioni, perché esse in questi tempi sono all'arte comica necessarie a chi vuole massimamente ne' giorni festivi attuar al teatro un numeroso concorso. So benissimo che un tal genere di commedia è stato felicemente adoperato con somma fortuna dal valoroso Sig. conte Carlo Gozzi in tante sue produzioni che pel merito della novità, e di altre lor doti, si rendono pregiatissime, ed apportano ai comici che le rappresentano utile grande, agli spettatori, che le gustano con sommo diletto, ed al nobil Autor suo credito, e onore» (*ivi*, p. 5).

15: *si replica ogn'anno*: per le repliche si rimanda alla *Nota alla fortuna*.

Personaggi

Farruscad: il nome, come quello della protagonista, deriva dall'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* contenuta nella raccolta di favole *Les Mille et Un Jours* che, vedremo nel dettaglio, costituisce certamente la tela di fondo della trama della fiaba gozziana, almeno fino a un certo punto dello svolgimento.

Canzade: si ricordi, oltre a rimandare al paragrafo sull'onomastica del presente lavoro, anche quanto espresso da Gérard Luciani a proposito dell'onomastica delle *Fiabe* gozziane: «mais le plus grand nombre est emprunté à un fonds commun, sans correspondance précise avec tel ou tel texte pris en particulier. On voit apparaître Canzade, Zobeide, noms de femmes communs dans les contes orientaux» (G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., t. II, p. 507).

Togrul: il nome si rintraccia anche nell'*Histoire du roi Togrul bey et de ses enfants*, contenuta nella raccolta *Les mille et Un Jours*.

Badur: è la forma contratta di Badr-ad-Din (cfr. G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., t. II, p. 507).

Teflis: la città esiste veramente come attesta la *Bibliothèque orientale* in cui si legge, alla voce Teflis: «ville du la Province de Schirvan, ou plutôt de Gurgistan, que nous appellons la Georgie». Anche Serandib, Namkink e Balsora – altri toponimi fiabeschi, rispettivamente impiegati nel *Re cervo*, *Il mostro turchino* e *Zeim re de' geni* – sono qui attestati.

Atto primo

1.1: *bosco corto*: è un'indicazione scenografica secondo cui il bosco deve essere approntato nella parte più prossima al proscenio in modo tale che nel fondo si possa già allestire la scena seguente. Gozzi usa spesso questa dicitura nelle *Fiabe*, per esempio nei manoscritti del Fondo riguardanti *L'Augellino belverde* si legge: «qui bosco corto se occorre per preparare l'ultima scena tra Renzo e Truffaldino che vanno all'acquisto dell'acqua e del pomo ad arbitrio» (Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*, c. 17v); quindi la scenografia boschereccia doveva essere “accorciata”, in senso di profondità, per permettere di preparare dietro di essa la scena successiva.

I.1.3: *figlia di Abdelazin... fata Zebdon*: La protagonista è, dunque, figlia di un uomo mortale e di una fata, della quale si intuisce la sua natura immortale, anche se di fatto, alla morte del re, non è lei a succedergli ma la figlia, Cherestani appunto. *Demogorgone*: su questa divinità si veda lo studio di Mussini. Demogorgone, all'inizio della tradizione post-classica, è associato alle forze primigenie del mondo e, infatti, Boccaccio nelle *Genealogiae deorum gentilium*, lo colloca al principio della creazione; esso ricompare poi in Boiardo in qualità di essere superiore alle fate contro le quali volentieri e spesso si scaglia punendole in vari modi (si rimanda all'*Introduzione*), mentre più sobria e moderata è la sua presentazione nei *Cinque Canti* di Ariosto «Quivi Demogorgon, che frena e regge / le Fate, e dà lor forza e le ne priva, / per osservata usanza e antica legge, / sempre ch'al lustro ogni quint'anno arriva, / tutte chiama a consiglio, e da l'estreme / parti del mondo le raguna insieme» (4, II). Demogorgone si rintraccia anche in alcuni testi di Folengo: nell'*Orlandino* è marito di Pandora, la fata più bella e si trova «sopra le fate e fatasone» (cap. V), nell'*Umanità del Figliuolo di Dio* esso è colto nell'atto di «batter con coda e transmutarle [le donne matte] in gatte» (edizione a cura di UMBERTO RENDA, Bari, 1912, VI, 114, 7-8); dalle rappresentazioni folenghiane ha tratto poi spunto Rabelais (*Tiers Livre*, cap. XXII) per lo studio del quale si rinvia a CARLO CORDIÈ, *Alla ricerca di Demogorgone*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, I, pp. 1158-1184. Interessante è l'annotazione secondo cui le figlie di Demogorgone sarebbero le tre Parche, discendenza riportata anche nel commento alla stanza C del sesto cantare del *Malmantile racquistato* (L. LIPPI, *Il Malmantile racquistato*, cit., p. 316: «La Gentilità stimava, che queste [Parche] fussero Figliuole dell'Erebo, e della Notte, secondo *Cic. De Natura Deor.* E secondo altri, che fussero Figlie di Demogorgone»). In questa sede – visto il capillare dialogo con le fonti francesi intrattenuto da Gozzi - ci pare utile ricordare che Demogorgone aveva fatto capolino anche nella letteratura d'oltralpe in alcuni misteri (si legga Gustave Charlier, *L'éclipse de Démogorgon*, in *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, 1950, pp. 105-108) e, addirittura, aveva dato il titolo al *Ballet du grand Démogorgon* composto da César de Grand-Pré nel 1633, riportato integralmente alla fine del saggio di Cordiè e, a proposito del nostro, si legge: «Entrée de Demogorgon, le plus grand

de tous les dieux, que les poètes ont nommé Dieu des peuples, ou première cause qui a produit tout ce qu’il y a dans l’Univers» (C. CORDIÈ, *Alla ricerca di Demogorgone*, cit., p. 179). Per completezza, ricordiamo anche che la divinità aveva trovato spazio nell’immaginario, più contemporaneo, di Shelley, D’Annunzio e Carducci (cfr. MARIA PIA MUSSINI SACCHI, *Per la fortuna del Demogorgone in età umanistica*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXIV, 1991, pp. 300-301). Percorrendo il sentiero cronologico in maniera inversa si arriva, invece, alle glosse di Lattanzio Placido a Stazio nelle quali il demiurgo neoplatonico si trasforma – per nome e per sembianze – nel Demogorgone a noi noto (per quest’operazione filologica si legga CARLO LANDI, *Demogorgone. Con saggio di nuova edizione delle “Genologie Deorum Gentilium” del Boccaccio e silloge dei Frammenti di Teodonzio*, Sandron, Palermo, 1930). L’aspetto di questa divinità si dimostra sempre nei secoli assai sfuggente e, infatti, nello “zibaldone” di immagini più importante del XVI secolo, *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi di Cartari*, rinveniamo l’ammissione: «benche il Boccaccio ove racconta la genealogia de i Dei, dica che la [Eternità] diedero gli antichi per compagna à Demagorgone solamente, quale ci mette che fosse il primo di tutti i Dei, e che habitasse nel mezo della terra tutto pallido, e circondato di scurissima nebbia, coperto di certa humidità lanuginosa, come sono apunto quelle cose che stanno in luoco humido. Ma io non ho trovato anchora mai, ne visto scrittore antico che parli di costui» (*Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, a cura di CATERINA VOLPI, Edizioni De Luca, Roma, 1996, p. 33). Forse con un po’ di azzardo, si potrebbe congetturare che la trasformazione delle fate in animali, per lo più serpentiformi, sia una lontana eco della punizione a cui la Sibilla, insieme alla sua corte, era condannata per scontare i peccati commessi; pittorica e pittoresca è, in questo senso, l’immagine offerta nel *Guerrin meschino*: «come la messa del papa de’ Cristiani fia detta, subito tutti quelli che sono in questa magione della Sibilla per divino ordine cambieranno figura, maschi e femmine, e tutti diventeremo brutti vermini: quale serpe, quale drago, quale scorpione, chi uno vermine e cchi uno altro, secondo il peccato che lo condusse in questo lato» (*Come la corte della Sibilla si tramuta, per virtù divina, di figura umana in brutti vermini, ella e tutta sua compagnia, e fanno così dal sabato a mattina insino al lunedì, dette lee messe*, pp. 356-360). Gozzi nomina questa divinità anche nel *Re cervo*: perfino il mago Durandarte si trasforma in pappagallo per cinque anni per

volere di Demogorgone, «dio delle fate» (I.1). Anche nella fiaba *Anguilette* di Madame de Murat si afferma che le fate sono costrette per alcuni giorni del mese ad assumere l'aspetto di un animale terrestre, acquatico o del cielo.

I.1.4: *canicular secondo giorno*: 'la canicola è il maggiore calore estivo, quando il sole è nella costellazione del Cane maggiore, dal 24 luglio al 26 agosto' (GDLI); quindi il secondo giorno corrisponde al 25 luglio. *che mortal diverrà...così vuole*: sia nei racconti melusiniani sia in quelli morganiani (cfr. *Introduzione*) la fata conserva sempre la sua natura immortale perciò, in questo senso, Cherestani non è riconducibile a nessuna delle due tipologie.

I.1.6: *fatal giorno*: il sintagma è impiegato spesso nei testi tragici, laddove l'intera vicenda, dovendo svolgersi entro i limiti temporali del "giro di sole" aristotelico, inizia proprio nel "giorno fatale"; lo stesso binomio terminologico si rintraccia anche in *Zeim re de' geni* (I.V).

I.1.13: *che cambierà... la maledice?* già in questo prologo - definito 'celeste' perché vi agiscono due entità sovranaturali in contrapposizione alla scena seguente, il prologo 'terrestre' in cui, invece, i fatti vengono narrati dalle maschere della commedia all'improvviso - lo spettatore/lettore viene messo a conoscenza della condanna che grava sulla protagonista: se il marito non manterrà il proprio giuramento, Cherestani sarà trasformata in un serpente; con ciò la suspense viene meno, quasi che a Gozzi interessasse spostare l'attenzione del pubblico in modo che non fosse il finale, bensì il dipanarsi della vicenda il punto cardine della rappresentazione.

I.1.14: *dugent'anni*: mentre la trasformazione delle fate in serpi o in altri animali è rintracciabile in vari testi, la sua durata temporale è un dato nuovo, certamente legato alla dimensione fiabesca in cui si colloca. *folle richiesta*: l'aggettivo è di importanza fondamentale se si pensa che Gozzi aveva proprio la volontà di portare sul palcoscenico una tipologia amorosa diversa da quella proposta dal teatro goldoniano: è, infatti, un amore folle, cioè non comune e capace di affrontare qualsiasi prova e di superare ogni impedimento - che sempre è, si rifletta, di tipo materiale e non di ordine morale - il motore delle vicende fiabesche, davanti al quale gli altri personaggi restano sbigottiti o esprimono la loro totale alienità rispetto a questo sentimento. Nella *Donna serpente* si possono cogliere tre piani attraverso cui passa e viene letta la *fabula*: Cherestani e Farruscad in alto, Togrul e Canzade in mezzo (anche il ministro, infatti, rimane

affascinato e colpito dalla straordinaria bellezza della fata e, seppure per un attimo, comprende la scelta del suo sovrano) e, infine, in basso, si trovano le maschere – soprattutto Pantalone, espressione del buon senso - alle quali non rimane altro che diventare, anch'esse, spettatrici degli 'arcani' e commentare il comportamento, assolutamente inaccettabile, dei protagonisti. Scrive Beniscelli a questo proposito: «la funzione che il drammaturgo [Gozzi] affida a Pantalone, agevolata dai guizzi laterali degli zanni, risponde all'esigenza di risospingere in alto quella verifica delle passioni che le contemporanee riletture "comiche" avevano fatto slittare in prossimità del pubblico e della sua sensibilità; consiste nello sbalzare, per opposizione, una dimensione eroica che andava indicata agli spettatori come ineguagliabile e perciò stesso esemplare. Una volta assolto il difficile compito di contrapporre ragione a "follia", a Pantalone (e agli straniati zanni) non resterà che prendere atto della propria sconfitta. E agli eroi, liberi di arrischiare l'intera voglia d'amore lontano dalla debole e corruttrice pratica quotidiana, svincolati da qualsivoglia compromissione con gli ultimi richiami della realtà, sarà consentito avviarsi verso un "altrove" radicalmente alternativo» (ALBERTO BENISCELLI, *Goldoni nello specchio di Gozzi: divergenze e incontri tra drammaturgia e scena*, in *La cultura fra Sei e Settecento*, cit., pp. 202-203).

I.I.16: *Sogni son questi*: in quest'affermazione è possibile cogliere un'eco della celeberrima pièce calderoniana *La vida es sueño*: «SEGISMUNDO que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son» (CALDERÓN DE LA BARCA, *La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*, edizione con testo a fronte a cura di LUISA ORIOLI, Milano, Adelphi, 1967, II.19). Calderón, a sua volta, rinarra e funzionalizza la struttura di una fiaba orientale contenuta nelle *Mille et Une Nuits* nella quale un califfo permette a un mendicante di regnare nel tempo che intercorre tra due sonni. Pur rimanendo nell'ambito della possibilità e muovendoci in un campo esteso e probabilistico, com'è quello dei richiami intertestuali, essendo ormai assodate la conoscenza e la lettura da parte di Gozzi dei testi spagnoli, riteniamo che la presenza di quest'opera sia riscontrabile anche in altri snodi della *Donna serpente*. Il rapporto con le fonti spagnole, già oggetto di numerosi studi e ricerche resta, comunque, un campo d'indagine aperto e affascinante, soprattutto per le possibili modalità con cui questo repertorio è giunto al drammaturgo: certamente la circolazione di libri spagnoli nella Venezia del Settecento non era un'eccezione, soprattutto per quel che riguarda i testi più

noti (si pensi alla diffusa e capillare menzione del *Cid* da parte dei letterati, e, per venire a esempi relativi alla ‘ricaduta’ drammaturgica della cultura iberica si può ricordare il fondo spagnolo - una novella contenuta nel quarto libro del romanzo *Gil Blas* di Lesage - da cui Goldoni aveva tratto l’argomento per la tragicommedia *Enrico*, e, ovviamente, i drammi ‘spagnoleschi’ del nostro). Oltre allo ‘stimolo’ libresco, nel caso gozziano sicuramente influirono almeno altre due componenti: la frequentazione con Giovan Battista Conti, uno dei più insigni ispanisti dell’epoca (su quest’intellettuale si legga VITTORIO CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Studi e ricerche*, Torino, S. Lattes, 1896; in particolare, sull’amicizia con Gozzi pp. 42-46) e la presenza nella compagnia Sacchi di Francesco Bartoli e dello stesso capocomico. Il celebre biografo scrive, infatti: «Nell’accennato 1773 scrissi in Parma a requisizione d’Antonio Sacco una Commedia tratta dallo Spagnuolo, che intitolai: *Il Finto Muto, ovvero il Mezzano de’ proprj affronti*, non per anche da me pubblicata», a dimostrazione della dimestichezza con il repertorio drammatico spagnolo ma, ancora più interessante, per questa questione, è la figura di Sacchi, che spesso, insieme al drammaturgo - e qui sopraggiunge il problema delle divisione dei compiti tra capocomico e autore - concerta la compagnia e incide nella scelta del repertorio. L’alfabetizzazione e la cultura del capocomico sono corroborati dalle parole di Bartoli e ad accreditare l’istruzione di Sacchi, certo non comune tra i comici, è il ritrovamento di una nota presente nella commedia *Offender colla finezza*, che si presenta come una «commedia spagnola di don Girolamo di Viglayzan tradotta in italiano dal signor Antonio Sacchi righe quaranta una, e mezza, ed il resto da Luigi Benedetti 19 marzo 1773» (Fondo Gozzi, 9.10, c. 9r). Pensiamo, poi, alle parole con cui lo scrittore motiva la scelta di proporre opere tratte dalla drammaturgia spagnola; certamente dietro quest’ammissione c’è un preciso disegno ideologico – nel senso di culturale – su cui Gozzi, infatti, tornerà ad esprimersi molto chiaramente nella *Più lunga lettera di risposta*, al termine, dunque, della sua carriera. La scelta di Gozzi di guardare sì oltre l’Italia ma non alla Francia, in polemica all’infranciosamento dei costumi dell’epoca, non può non essere dettata anche dalla naturale predilezione verso le commedie di magia di area spagnola cinque-seicentesche, in cui le trasformazioni, le apparizioni e una lunga serie di prodigi ne erano gli ingredienti principali:

ma questo tipo di teatro [le commedie di magia] ci offre anche rapporti più sottili, come quello che vincola l'attore alla scena e viceversa. Quando, secondo un'operazione magica non infrequente, un personaggio si trasforma in statua, non solo assistiamo al ripetersi del gioco delle apparenze [...] ma accade pure l'insolito fenomeno di un attante che entra a far parte della scenografia. Nel caso opposto, anche più frequente, delle statue che si animano, si verifica il fenomeno, altrettanto o forse anche più curioso, di un tratto di scena che assume funzioni di attante. È chiaro che, attraverso una siffatta osmosi, si viene a ottenere una compattezza spettacolare che la commedia di magia non condivide con nessun'altra opera "de teatro", dal momento che il motivo delle statue animate è esclusivamente suo [...]. Anche le comparse e scomparse improvvise dei personaggi rappresentano un modo di impiego totale delle possibilità della scena, oltre ad essere una forma rivoluzionaria di entrata e di uscita. Solitamente l'attore poteva entrare in scena o uscirne penetrando attraverso le quinte laterali o da aperture praticate nel fondale. Ma nelle commedie di magia gli si offrivano molte altre possibilità: poteva sprofondare o spuntare dal pavimento attraverso botole (*escotillones*), [...] o comparire improvvisamente e altrettanto improvvisamente scomparire in senso orizzontale grazie a una piattaforma girevole (*devanadera*). (ERMANN CALDERA, *Sulla "spettacolarità" delle commedie di magia*, in *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, rispettivamente p. 24 e p. 28).

I.1.18: *Andiam...perduto*: già all'inizio della *pièce* l'illusione teatrale viene spezzata: Farzana ammicca al pubblico, intimando il silenzio a Zemina affinché non sveli, subito, tutta la vicenda in modo che gli spettatori possano meravigliarsi per le «opre inaudite». Quest'apertura "metateatrale" corrobora quanto esposto in precedenza: il pubblico è chiamato più a guardare che a seguire lo svolgimento della vicenda e, infatti, sarà soprattutto la vista il senso più stimolato, con le frequenti scene di magia e di combattimenti. Un'analogia 'rottura' dello spazio dell'illusione teatrale si rintraccia nel *Corvo* laddove Arlecchino, mentre aspetta la nave del principe, rivolge il suo cannocchiale verso il pubblico e «scherzerà sopra gli oggetti, che vede, specialmente ne' palchetti» (II.4).

I.2.2: *si pianta... benedetto*: questa scena è simmetrica e speculare rispetto alla precedente e viene appunto definita come prologo terrestre: si assiste al racconto dell'antefatto dal punto di vista umano e non soprannaturale e divino, esattamente come nel *Corvo*, la prima scena del secondo atto è affidata a Truffaldino che tra sé e sé racconta, in chiave comica, la pazzia in cui è caduto il re Millo dopo il «corvicidio». La dimensione narrativa è qui estremamente sottolineata dall'autore che, quindi, recupera in questo tratto la dimensione propriamente favolistica: Truffaldino si posiziona «com'uno, che narra una fola ad un fanciullo», utilizza ripetizioni e un formulario classico del genere. Se da un lato in questa scena emerge la dimensione fiabesca in cui il racconto e l'oralità ne costituiscono lo scheletro, dall'altra Gozzi, scenicamente, si affida alle capacità affabulatorie di Truffaldino-Sacchi che prende quasi per mano lo

spettatore – il fanciullo – e gli racconta una storia. A questo proposito si legga quanto espresso da Lucia Cini: «da qui [il superamento dei generi] la scelta della struttura fiabesca, proprio perché schiudendo quel mondo incantato Gozzi scopre un affascinante universo tutto da indagare; basta lasciarsi andare e intrecciare, mescolare, accumulare infiniti materiali in forme a loro volta infinite, per rendere spettacolari le fiabe, giungendo in tal modo a fare teatro nel teatro. Le sue opere assumono così il valore di metafiabe: come *La donna serpente* dove la narrazione dei fatti accaduti precedentemente, rispetto alla rappresentazione, viene affidata a Truffaldino che “si pianta com’uno che narra una fola ad un fanciullo”, introducendo nel tempo presente la dimensione del passato» (LUCIA CINI, *Macchina scenica e utopia nelle “Fiabe” teatrali di Carlo Gozzi*, in «Quaderni di Teatro», 31, 1986, p. 135). *bosco*: il luogo per eccellenza in cui ci perde è, appunto, il bosco (cfr. VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di ALBERTO MARIO CIRESE, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, pp. 83-178) che compare sempre nelle fiabe come spazio in cui inizia l’avventura – e di solito la crescita e il percorso di formazione – del protagonista. *cerva bianca...tuppè*: l’incontro con un animale, dietro le cui sembianze spesso si cela un essere sovranaturale, è un topos sia dei racconti melusiniani e morganiani, sia delle fiabe più arcaiche (ma ricordiamo anche la cerva che appare a Iulio nelle *Stanze per la giostra* di Poliziano). La valenza dell’animale traghettatore da un mondo all’altro, come ha ben individuato e descritto Carlo Donà è trasportata anche nell’esperienza religiosa e quindi nella letteratura che ne deriva laddove il cervo assume un’importanza simbolica rilevante fin dalla prima iconografia cristiana: proprio come la colomba, il pesce e l’agnello, è l’animale che ricorda Gesù perché, con le sue corna, è crocifero. Inoltre esso appare nei racconti agiografici come simbolo di conversione e di rinascita: per esempio, nella *Vita di Sant’Eustachio*, il cervo inseguito da un cacciatore, si ferma e domanda all’uomo il motivo per cui lo perseguita, provocandone poi la conversione. Il riferimento più rilevante proviene dall’*Estoire del Saint Graal*: Josephè, figlio di Giuseppe d’Arimatea, dovendo attraversare un fiume particolarmente pericoloso, si mette a pregare per ottenere un aiuto, che si materializza in un cervo bianco (il colore indica la purezza e la castità), con una catena d’oro al collo (simbolo di umiltà), accompagnato da quattro leoni, gli evangelisti (l’informazione è tratta dall’*Estoire del Saint Graal*,

cit. in CARLO DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 320). Per la definizione di "animale traghettatore" si veda il capitolo dal titolo omonimo in CECLIA GATTO TROCCHI, *La fiaba italiana di magia. Ipotesi di ricerca semiologica*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 157-175). Per il tema della cerva bianca in letteratura si veda anche ANTONIO FILEREMO FREGOSO, *Cerva bianca*, in IDEM, *Opere*, a cura di GIORGIO DILEMMI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976, pp. 143-262. Ricordiamo qui che nella fonte francese la cerva, pure bianca, era a macchie blu e nere, aveva anelli d'oro ai piedi e sulla schiena una fodera di raso giallo. *tuppè*: dal francese *toupet*, parrucca femminile; il vocabolo, storpiato nella stessa maniera sempre da Truffaldino, ricorre anche nel *Corvo* a proposito della capigliatura di Armilla (III.7). *fiume*: anche il corso d'acqua è un elemento caratteristico dei riti di iniziazione, rito che costituisce proprio la base più antica del racconto di fate secondo Propp. Inoltre, era opinione dello studioso russo che «nell'invio del bambino verso una presunta morte e nella sua educazione lontano dai genitori è facile riconoscere le tracce del rito iniziatici [...]; il passaggio attraverso l'acqua non è soltanto l'inizio del cammino regale, ma è anche la condizione dell'ascesa al trono» (*Edipo alla luce del folklore*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 103-104). Sull'argomento, traslato nel genere fiabesco, si veda anche G. COCCHIARA, *Il paese di Cuccagna*, cit., pp. 126-158. È significativo che Farruscad cada completamente nel torrente: nell'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany*, la versione orientale della fiaba, che costituisce la fonte primaria a cui Gozzi attinse, il protagonista aspetta che la cerva ricompaia nei pressi di un pozzo e giunge nel mondo della fata non attraverso l'acqua, bensì mediante un sonno magico. Il suo servitore Muezim, non trovandolo, si ricorda di averlo visto addormentato sopra una sedia la sera prima - scena che ricorda molto da vicino la posa di Farruscad nel *Serpente* - e teme che si trovi nell'isola della fata. Nel complesso non si deve dimenticare che immagini e situazioni simili a quelle appena narrate da Truffaldino popolano anche i poemi cavallereschi tanto cari a Gozzi: nell'*Orlando innamorato* si rintraccia un cervo bianco fatato dalle corna d'oro (I, XXII, 57 e I, XXV, 11), l'episodio in cui Orlando e Aridano si gettano nel lago abitato, nel fondo, da Morgana (II, VIII, 4-5) e, ancora, la descrizione del palazzo di Morgana (II, VIII, 13). *trovò nel fondo...* *damigelle*: la tradizione medievale è ricca di donne fatate che vivono in

magnifici palazzi sotto l'acqua: si pensi soprattutto alla Dama del Lago del ciclo bretone e all'evoluzione graduale delle ninfe delle acque, le sylvaticae, in fate, che conservano però questo legame con l'acqua (anguane, ondine, sirene). Per la definizione di aquane/anquane si vedano MARIO ALINEI, *Naquane nella Valcamonica nei suoi rapporti con le Aquane, esseri mitologici della Alpi centro-orientali*, in «Quaderni di semantica», V, 1, 1984, DANIELA PERCO, *Le anguane*, in «La ricerca folklorica», 36, 1997, pp. 71-81 e TOBIA ZANON, *Un crocevia settecentesco: la Donna serpente di Carlo Gozzi*, in *Melusine*, Atti del convegno internazionale (Verona, 10-11 novembre 2006), a cura di ANNA MARIA BABBI, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, pp. 107-126. Questa tradizione diede vita alla proliferazione di numerosi racconti aventi come protagoniste le anguane, per ricordarne qualcuno citiamo RINO MECENERO, *Crespadoro. Brevi storie paesane*, introduzione di Neri Pozza, Neri Pozza Editore, 1979, pp. 195-206 e, ancora più interessante la raccolta di DINO COLTRO, *Leggende e racconti popolari del Veneto. Alla riscoperta di un mondo misterioso e suggestivo attraverso la voce della fantasia popolare in una terra ricca di tradizioni e di folklore* (Roma, Newton Compton, 1982) in cui è riportato il racconto dell' 'anguana madre' (pp. 86-87): una serva, che in realtà è un'anguana, sposa il suo padrone a condizione che non la tocchi mai con il rovescio della mano. I due vivono felici e hanno due figli ma, poi, il marito infrange il divieto e la donna scompare; tuttavia, la casa continua a essere sistemata e i bambini sono lavati e puliti. Incuriosito, il padre chiede ai figli chi sia la persona che si occupa di loro; saputo che si tratta della mamma che vive sotto una pietra, l'uomo uccide la serpe trovata sotto quel sasso e, da quel momento, nessuno si prende più cura della casa e dei bambini. Per una ricca casistica di "funzioni" del serpente, spesso associato all'acqua, si rimanda a VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di ALBERTO MARIO CIRESE, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, pp. 343-446). *palazzo... d'oro*: la descrizione del palazzo è in linea con l'ambientazione fiabesca (cfr. anche V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 447-474) e più in generale con il 'paese di cuccagna', ma anche con il *Candide* con cui, come si esaminerà meglio, *La donna serpente* condivide la famosa leggendaria terra di Eldorado. In questa sede ricordiamo, tra i numerosi testi in cui compaiono descrizioni simili di opulenza, quello di ZACCARIA SERIMAN, *I viaggi di Enrico Wanton*, a cura di

GILBERTO PIZZAMIGLIO, Milano, Marzorati, 1977, vol. II, pp. 399-400: «terminata la cena, la pastorella [...] propose al consorte di farci i consueti ospitali doni, per non dipartirsi dalle leggi sacre del poema epico. Il pastore acconsentì di buona voglia alla proposizione, e rivolto a me mi descrisse un palazzo le cui mura eran d'argento, le colonne d'oro, le porte e le finestre di diamante. Passò poi a numerare le damigelle, pronte ad ogni ordine del padrone, le bellezze delle quali superavano le defformità di tutte le scimie». *Pantalone era sempre afflitto*: Pantalone, come altrove nelle *Fiabe*, è sempre legato alla sua terra e alla sua città per le quali prova un sentimento malinconico; si legga, per esempio, quest'espressione di tristezza a cui si abbandona nei *Pitocchi fortunati* a proposito della costrizione di aver dovuto lasciare Venezia «mia patria, che no posso mai recordarme senza lagreme, e senza sospiri» (I.6). Proprio a partire dalla *Donna serpente* Pantalone assume tratti del personaggio di molte *pièces* goldoniane e ancora una volta ci troviamo di fronte a un'impossibile decifrazione di quanto attore e drammaturgo abbiano influito su quest'evoluzione: è infatti difficile stabilire la misura con cui la bravura e l'estrema versatilità dell'attore che interpretava Pantalone, Cesare Darbes, (che aveva recitato anche senza maschera nell'*Uomo prudente* di Goldoni, ruolo per cui venne elogiato dallo stesso drammaturgo) abbiano ispirato e 'indirizzato' la scrittura drammaturgica gozziana o quanto, viceversa, l'autore abbia condizionato la recitazione del comico. Questa progressiva perdita dei tratti più comici di Pantalone si ripercuote sulle altre maschere: da una parte 'innalza' Tartaglia che si appropria, a volte, anche di registri alti e diventa l'interlocutore preferito di Pantalone (dato manifesto nella *Donna serpente*) e dall'altra riduce gli spazi di Truffaldino che, invece, esagera e calca solo gli aspetti ludici delle vicende (cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Goldoni nello specchio di Gozzi: divergenze e incontri tra drammaturgia e scena*, in *La cultura fra Sei e Settecento*, cit., pp. 199-200). *'l principe curioso... disobbedienza*: la punizione in seguito al peccato della *curiositas* non può non richiamare il mito di Eros e Psiche, con il quale *La donna serpente* condivide anche la differenza della condizione dei due protagonisti, un essere divino e una mortale. Scrive Ulrike Kindl : «se il sacro mistero richiede assoluta 'pietas' è chiaro che la violazione più grave del divieto è la curiosità, il voler scrutare e sapere. Voler conoscere la vera entità della divinità è, sotto questo aspetto, il peccato originale e causa infatti l'immediata

perdita dello stato di grazia in cui l'uomo mortale si trovava prima: la divinità sconosciuta si ritira e priva il colpevole della sua benedizione» (*Melusina. Il mito medioevale della donna serpente*, in *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente*, Roma, Utopia, 1986, p. 42). Sulla diffusione della novella apuleiana nel corso del Sette-Ottocento si veda SONIA CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002, in particolare il capitolo *Fra Parigi e Roma: il grande 'revival' della favola al termine del Settecento*, pp. 171-206.

I.2.7: *Morgone, brutto re moro*: si noti la cacofonia del sintagma. *grotta di Geonca*: anche la grotta, associata alla dimora di un essere sovranaturale, è un topos ricorrente nelle fiabe così come nell'immaginario teatrale 'classico': si pensi, per esempio, allo shakespeariano Prospero in *The tempest* ma anche al mago Alcandre nell'*Illusion comique*. *monte Olimpo*: in questo contesto non si tratta del vero monte Olimpo e la scelta onomastica sembra più un omaggio alla tradizione, oltre che essere un modo per evocare immediatamente negli spettatori un impalpabile e sfumato contesto divino; ma è un'aggiunta in tutti i sensi perché nel manoscritto preparatorio serbato nel Fondo non era specificato il nome del monte. La prassi di recarsi su un'altura per accedere a un colloquio con un negromante è attestata anche nel *Guerrin meschino* in cui il protagonista sale sul monte Cinna per parlare con un indovino di nome Galgabac (*Come Guerrino andò a uno indovino a monte Cinna chiamato Galgabac che li disse ch'egli passasse in Italia alla Sibilla; e passati in Cicilia, e vennono a Seragusa, dove era una nave de' pellegrini ch'andavano al Santo Sepolcro*, in *Il guerrin meschino*, pp. 329-330). *scaglioni*: 'scalino, gradino di una scala o di un basamento' (GDLI).

I.2.11: *bronchi*: 'tronco, sterpo grosso'; è un termine che appartiene alla tradizione "alta" - si pensi all'*Inferno* dantesco (XIII, 26) - che immediatamente riconduce a un immaginario di desolazione.

I.2.12: *si mangia... da chi*: anche la mensa magicamente imbandita appartiene alla tradizione favolistica (sull'abbondanza e moltiplicazione del cibo nell'Ade si legga CARLA MAINOLDI, *I morti a banchetto*, in *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, a cura di Diego Lanza e Oddone Longo, Firenze, Olschki, 1989, pp. 249-266) ma si rintraccia pure nella produzione francese: si pensi alla famosa tavola incantata, frutto della maestranza e maestria di Torelli, che si

sottraeva continuamente alla bocca di Scaramouche in *Rosaiïre impératrice de Constantinople* rappresentata al Petit Bourbon nel 1658 (si legga RENZO GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 335 e segg.) e all'*Orphée ou Arlequin aux Enfers* di Louis Fuzelier (cfr. ivi, pp. 135-142) in cui «Pluton et Proserpine font apporter une table bien servie pour régaler le Chinois; ils se mettent à table, Arlequin et Scaramouche aussi. Lorsqu'ils sont prêts à manger, la table s'enlève et il paraît plusieurs monstres affreux qui épouvantent Arlequin et Scaramouche» (ivi, p. 142). L'intera scena seconda della *Donna serpente* costituisce il racconto dell'antefatto ed è proposto dalle maschere come una vera e propria fiaba.

I.3. FARRUSCAD e PANTALONE: la prima parte del dialogo tra Farruscad e Pantalone sembra composta dalla sovrapposizione di due monologhi: il principe parla ad alta voce della sua sposa dipingendola secondo i topoi femminili della letteratura "alta" - e, in particolare abbondano i riferimenti tassiani e metastasiani - mentre Pantalone espleta la funzione di contraltare comico, nel senso di "basso", a questa descrizione. Il commento parodico che si viene così a creare può ricordare il duetto amoroso di Tito e Lesbia inframmezzato dagli "a parte" di Fenocchio nella *Lugrezia romana violata da Sesto Tarquinio, con la saggia pazzia di Bruto liberator della patria, opera tragica dell'Eccl.mo Signor Dott. Giovanni Bonicelli*, Venezia, Pittoni, 1692. Il richiamo a quest'autore non è ozioso perchè proprio il Pantalone della stessa opera «è già infatti il servo-ministro (una finzione su cui giocherà ampiamente Carlo Gozzi nelle *Fiabe*), addetto a reintegrare nell'astratta cornice regale qualche elemento di quotidianità, a partire da una contrapposizione di registri» (PIERMARIO VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni veneti», 5, 1987, p. 47).

I.3.1: *vani sono i miei passi*: per citare almeno la tradizione cavalleresca, il sintagma ricorre anche nell'*Orlando furioso* (XXXV, 54) e nella *Secchia rapita* (VIII, 60).

I.3.2: *solane*: 'caldo, dicono i veterinari al riscaldamento di testa, che soffrono talora le pecore a motivo di lunga esposizione al sole, o per troppo calore nelle stalle'

(Boerio). *petecchie*: ‘certe macchie rosse, che vengono sulla cute nelle febbri maligne’ (Boerio). *ceruseghi*: ‘chirurghi’ (Boerio).

I.3.5: *alma grande*: si tratta di un sintagma usato spesso da Metastasio e ripreso da Gozzi anche altrove nelle *Fiabe*: nella *Turandot* (I.4), nel *Mostro turchino* (II.10; III.6; IV.5) e in *Zeim re de’ geni* (I.5; III.6).

I.3.6: *tavarnelle*: ‘gergale. Natica, per lo più usato in contesti metaforici e scherzevoli’ (GDLI). *anello incantà de Angelica*: il riferimento è all’anello magico di Angelica in grado di spezzare gli incantesimi, oltre che di rendere invisibile chi lo indossa (*Orlando furioso*, III, 69). *Ti che... deformità*: l’episodio è narrato nell’*Orlando furioso* (VII, 64-67). Il romanzo cavalleresco quattrocentesco costituisce una nerbatura robusta nell’impianto drammaturgico delle *Fiabe*: ad esso rimandano immagini e situazioni, ma anche citazioni dirette che si ritrovano nei testi o negli appunti manoscritti. Solo per limitarci al caso della *Donna serpente* si reperiscono nomi propri che rinviano immediatamente alle fonti (Angelica, Ruggero e Alcina), circostanze tipiche (duelli - nella fattispecie proprio con un gigante e un toro - e apparizioni magiche) e, nei manoscritti preparatori contenuti nel Fondo Gozzi, a margine della versificazione, la citazione della celebre ottava tassiana «Vidi e conobbi anch’io le inique corti» (sull’utilizzo delle fonti cavalleresche si legga ALBERTO BENISCELLI, *Tra narrazione e teatro: il riuso di alcune fonti ‘romanzesche’ nelle Fiabe gozziane*, in *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca*, cit., pp. 69-79; mentre più in generale sul rapporto tra fiaba e romanzo cavalleresco MARIO PETRINI, *Elementi di fiaba nei romanzi cavallereschi*, in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, pp. 132-146). Si deve ricordare inoltre che il poema tassiano compare nell’inventario della biblioteca di Carlo Gozzi stilato alla sua morte dall’amico e notaio Raffaele Todeschini (l’inventario, che fa parte del testamento, è stato rintracciato da Marta Vanore e sarà oggetto di una prossima pubblicazione a cura della Vanore e mia). *Redodese*: ‘befana’ (Boerio).

I.3.7: *belle chiome*: da questa battuta in avanti inizia l’evocazione delle donna che avviene per topoi classici: i bei capelli, gli occhi brillanti, la bocca rossa, le guance rose e delicate e il seno delizioso.

I.3.8: *tegna*: ‘tigna, ulcere sulla cotenna del capo, ond’esce viscosa materia’ (Boerio).

I.3.10: *cavallo del Gonella*: Pietro Gonella, buffone della corte ferrarese di Obizzo III d'Este, signore di Ferrara a cavallo del Trecento, si ritrova come personaggio delle novelle di Sacchetti e di Bandello ed è menzionato anche nel *Baldo* (T. FOLENGO, *Il Baldo*, cit., p. 167: «quell'uomo di garbo che aveva lanciato la moglie brutta in mare [...] aveva nome Bocalo e non c'era un altro più bravo nell'arte del buffonate tra i Gonnella»); tuttavia il riferimento testuale a cui Gozzi allude è il vecchio e malato cavallo del Gonnella, già citato nel *Don Chisciotte*; *sgargagi*: 'cisposi'.

I.3.14: *ganasse*: 'guance' (Boerio). *barambagole rapae*: 'grinze, crespe, carne floscia che pende dal mento e dalle guance'; 'piene di rughe' (Boerio).

I.3.15: *latte rappreso*: rispetto alle descrizioni classiche, più inusuale è il riferimento al latte rappreso, la cui immagine ricorre nel *Ragionamento* dell'Aretino: «NANNA [...] scorgo a gambe alte due sorelline grassettine, frescoline, con quattro coscette bianche e tonde che pareano di latte rappreso [...]» (*Ragionamento. Dialogo*, introduzione di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, Milano, Rizzoli, 1988, giornata I, p. 95) e nell'*Adone* di Marino, a proposito di un cervo bianco «canuto qual cigno e 'l pelo ha bianco / più che latte rappreso o neve alpina» (*L'Adone*, a cura di GIOVANNI POZZI, Milano, Adelphi, 1988, V, 50).

I.3.16: *o borse... luganegher*: 'sacchetti sporchi di pelle di capre selvatiche, pantaloni dei venditori di salsicce' (Boerio). *Dilnovaz*: la storia della regina Dilnouaze è l'*Histoire du jeune roi du Thibet*, la novella "a incastro" che si trova all'interno dell'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany*: un racconto dentro a un racconto, esattamente come in questo caso, in cui anche la fiaba della *Donna serpente* accoglie il germe - qui attraverso la citazione - di un'altra fiaba (sulla confluenza delle due novelle orientali nella *Donna serpente* si legga G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., pp. 513-514, pagine in cui lo studioso afferma che lo scarto tra la fiaba gozziana e l'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany* è da imputarsi anche «pour des raisons de vraisemblance théâtrale, sinon de respect de l'unité de temps»).

I.3.18: *Alle quante la vustu*: 'maniera che si ha per derivata e corrotta dall'avverbio latino *Aliquando*): finalmente, alla fin fine? (Boerio). *sablada*: 'da sabala, sciabola' (Boerio). *carampia*: 'dicesi per disprezzo di una vecchia' (Boerio). *grespe*: 'crespe, grinze, rughe' (Boerio). *No le xe miga fiabe... puttelli*: è una sorta di battuta "metateatrale" perché quella che si è appena narrata e quella

che si sta svolgendo sono, in realtà, proprio fiabe. *Io son moglie... chi sono:* queste parole, definite da Pantalone ‘famose’, sono la traduzione di alcune righe dell’*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheristany*: dopo il primo incontro con la fata, il principe, malinconico per la lontananza, abbandona il trono e attraversa il suo regno; sotto un albero trova una fanciulla sprofondata nel sonno, triste, dalle vesti stracciate alla quale il giovane offre aiuto. La donna, appunto, gli risponde: «je suis fille et femme de roi, et cependant je ne suis point ce que je dis; je suis princesse, et je ne suis point ce que je suis» e gli racconta la propria storia, ovvero l’*Histoire du jeune roi du Thibet*, già citata. Questo esempio ci permette di osservare le modalità con cui Gozzi rielaborasse ciò che aveva letto, ossia contaminando la storia principale con inserti provenienti da altre vicende – nello specifico caso - fiabesche. *A vu canella*: ‘espressione di meraviglia famigliarissima, vi corrisponde capperi’ (Boerio).

I.3.20: *cara culia*: ‘maniera vezzeggiativa molto usata dai veneziani nel parlar familiare, detta ancora talvolta per apostrofe, cara colei! Espressione di affetto e di tenerezza verso persona che si ama e che non è presente’ (Boerio).

I.3.22: *striga... saetta*: il climax di Pantalone, che passa in rassegna i classici personaggi delle fiabe – strega, diavolo, orco – ci porta a considerare il termine «saetta» come ‘donna non invecchiata, ma brutta o imperfetta di corpo, che voglia comparire’ (Boerio).

I.4.5: *m’ingosso*: ‘ingozzar: intasarsi, annodarsi’ (Boerio).

I.4.15: *aseo!*: ‘modo ammir. Zucche fritte! Affogaggine!’ (Boerio).

I.4.18: *torna a mea*: ritorna qui.

I.4.19: *cerotto*: preparato medico di uso esterno, costituito da una pasta fortemente adesiva (a base di resine, grassi e sapone di piombo), contenente sostanze medicamentose, spalmata, in uno strato sottilissimo e da una parte sola, su nastri o pezzi di tela da applicarsi sulla zona malata (GDLI). Nella *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico* (Padova, Conzatti, 1789), il famoso Brighella della compagnia Sacchi scrive a proposito del «Cerotto magico burlesco, che messo sullo stomaco fa star senza fame: se invocan le deità infernali, e po se metton insieme alcune cose che sazian, e altrettante che annoian. Quelle che sazian, trippe, midolla, lasagne, e pan mal levado. Quelle che annoian, correzzion longhe de padri de fameja, smorfie

amoroze de vecchia de settanta anni, sinfonia de violinista principiante, e presenza de creditor» (ivi, pp. 18-19). Il ricorso a una spiegazione ‘razionale’ per giustificare una magia – in questo caso la mancata morte per fame, visto il prolungato digiuno – si ritrova anche nell’*Amore delle tre melarance*, laddove Gozzi spiega che il principe Tartaglia si era potuto spostare velocemente dal suo palazzo a quello di Creonta perché un diavolo gli aveva soffiato dietro con un mantice. Al di là del mezzo magico, è opportuno ricordare in questa sede che nella *Pharmacopée universelle* di Nicolas Lemery (1697) è contenuta una lunga lista di funzioni curative a cui i cerotti possono assolvere (la fortuna editoriale di quest’opera è ragguardevole se pensiamo che solo a Venezia venne tradotta e ristampata sei volte nel corso del Settecento con il titolo *Farmacopea universale che contiene tutte le composizioni di farmacia le quali sono in uso nella medicina tanto in Francia, quanto per tutta l’Europa, le loro virtù, dose, e maniere di mettere in pratica le piu semplici e le migliori; e di più un vocabolario farmaceutico, molte nuove osservazioni, ed alcuni ragionamenti sopra ogni operazione*). La messa in campo di questo volume, che appartiene ad un genere tanto lontano dai noti interessi gozziani, non è però così insolita come può apparire: infatti nell’inventario dei libri di Carlo, compreso nel suo testamento, ci si imbatte in titoli scientifici, come *Il modo di ridurre il mele in zucchero*, *La vera ricchezza delle campagne ossia corso d’agricoltura* di Saverio Scrofani e *Dei morbi dei denti* di Joseph Jacob Von Plenck. L’espedito del cerotto potrebbe essere la traslazione del divieto di non mangiare, che spesso si ritrova nelle fiabe: l’eroe, una volta sceso sottoterra, non deve nutrirsi del cibo ctonio, pena il rischio di restare in quel mondo, come dimostra anche il mito di Proserpina, condannata a non poter abbandonare il regno di Plutone per aver ingoiato chicco di melograno. Proprio a questo mito, collegato all’oltretomba, potrebbero rinviare i «torchi accesi» di cui parla Brighella, gli stessi cioè utilizzati da Demetra per ricercare la figlia Proserpina.

I.4.24: *totani*: ‘testicoli’ (Boerio). *fortagia*: ‘frittata’ (Boerio).

I.4.27: *bella virtù...manna*: Tartaglia, per un attimo, apre a una riflessione morale e dipinge l’utopia di una società nella quale un cerotto, appunto, potrebbe essere dato dai padri ai loro figli per sfamarli, poi piega sul mestiere del teatrante e del poeta, anch’essi bisognosi di quella cura magica. *Masgomieri...balsamo greco*: nella *Marfisa bizzarra*, a proposito di questo personaggio, si legge: «fu noto

ciarlatano, venditor di balsami e tacomacchi in Venezia» (nota autografa all'ottava 63, canto IX). Il tacomaco era una 'sorta di gomma o resina di colore giallo tendente al verde, di odore piacevole proveniente dalle Indie e andava applicata sopra le contusioni' (Boerio). Anche Pompeo Molmenti nomina Masgomieri tra gli «altri spassi e variati spettacoli» che si tenevano lungo la riva degli Schiavoni popolata da «cerretani, tra cui notissimo il Masgumieri, che guariscono ogni male» (POMPEO MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica. III. Il decadimento*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908⁴, p. 254). Il personaggio Masgomieri non deve quindi essere confuso con Battista Masgomieri «veneziano capo d'istrioni» (ALMACHILDE PELLEGRINI, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, Lucca, tip. Giusti, 1914, parte 2, p. 181), menzionato anche da Benedetto Croce (*I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891, p. 390). *Cavalier Burri*: si tratta di un altro personaggio della Venezia dell'epoca, nominato da Gozzi per evocare un contesto noto e familiare agli spettatori. Arnaldo Momo, a proposito dei riferimenti veneziani disseminati nelle *Fiabe* e, più in generale nella produzione gozziana, riteneva fossero il veicolo attraverso cui marcava la propria presenza l'autore, «autore che in un Teatro drammatico dovrebbe restare *anonimo* per far credere all'oggettiva realtà della vicenda, con questi riferimenti a fatti, luoghi, personaggi reali, di comune conoscenza a lui e agli spettatori, svela la sua identità, si fa riconoscibile, prende posto fra il pubblico» e ribadiva che il dislocamento di un luogo vero nella fiaba rivelasse l'esistenza del «Gozzi narratore e non dell'ignoto autore drammatico» e questo nella *Donna serpente* è ottenuto grazie alle maschere di Brighella e Truffaldino (cfr. A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, cit., p. 286). Anche il più famoso Cigolotti, «notissimo in Venezia, d'una grottesca figura, solito formare de' rigoletti nella piazza di San Marco, e a narrare degli antichi romanzi, e de' negromanti, con una voce molto grossa» (*Prefazione del Re cervo*), rientra in questa prassi gozziana.

I.5.9: *di nuovo...sparisce*: l'apparizione e la sparizione di un lauto banchetto si rintracciano nella tradizione della commedia all'improvviso, nel romanzo cavalleresco (si pensi all'«altera mensa / e ricca di vivande elette e care» già menzionata, approntata da Armida (T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., X, 64) e, per spostarci in ambito francese, nell'*Isle des Amazones* di Lesage e d'Orneval.

I.5.10: *siede sopra... mano*: la stessa posa si ritrova nel *Metafisico*, ossia *L'amore e l'amicizia alla prova* «DON RAIMONDO siede, s'appoggia al tavolino colla fronte appoggiata alla palma, mostra agitazione, e dopo essersi asciugato gli occhi, con gravità e commozione» (C. GOZZI, *Il metafisico*, cit., III.11) e nel *Cavaliere amico o sia il trionfo dell'amicizia*: «Don Ramiro a sedere, appoggiato ad un tavolino con una mano alla guancia, in malinconia» (IDEM, *Il cavaliere amico*, cit., I.1). L'associazione di questa posizione a un sentimento malinconico è stratificata nella cultura: si pensi, per esempio, all'iconografia della Malinconia nell'*Iconologia* di Cesare Ripa: «è una donna vecchia con abiti dimessi starà a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, & gambe la mani sotto il mento, & vi sarà à canto un'albero senza fronde, & fra i sassi [...] il sasso medesimamente ove si posa, dimostra che il malinconico, è duro, sterile di parole & di opere, per se, & per gli altri, come il sasso, che non produce herba, ne lascia, che la produca la terra, che gli sta sotto» (*Iconologia*, a cura di PIERO BUSCAROLI, prefazione di MARIO PRAZ, Milano, TEA, 1992, pp. 261-262).

I.7: *Pantalone... sacerdote*: sull'importanza di questa didascalia e sulla sua maggior accuratezza testimoniata dai manoscritti del Fondo rimandiamo alla *Nota al testo*. Il travestimento proposto è in linea con i parametri più 'classici' delle rappresentazioni dei maghi nelle fiabe e nelle commedie all'improvviso - «i maghi, o negromanti possono farsi a capriccio, o toscani o in qualsiasi lingua con veste lunga, barba e capelliera lunga, imbrandendo una verga» scrive Andrea Perrucci (*Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 213) - ma, può anche evocare, di nuovo, il capolavoro spagnolo cervantesco laddove Don Chisciotte aveva prestato la propria voce narrante ad un vecchio dalla barba bianca, vestito con una lunga cappa ed una berretta nera (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición ALBERTO BLECUA y ANDRÉS POZO, Madrid, colección Austral, 2001⁵, II, 23: «Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese negra, y la barba, canísima, le pasaba de la

cintura; [...] el continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron»). Non si deve inoltre dimenticare l'abbondanza delle figure di maghi e negromanti, veri o imbroglioni e demistificatori, negli scheletri delle commedie all'improvviso; scrive, a questo proposito Roberto Tessari: «gli scenari plautini episodicamente attribuivano ai propri personaggi la maschera di un Truffaldino negromante, larghissima fortuna trovava negli intrecci cortesi la presenza di un mago effettivamente dotato di poteri soprannaturali, né la barocca sensibilità della Commedia dell'Arte poteva trascurare le problematiche implicazioni ed i trattati diabolici di questa presenza» (*La commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, p. 180). Si può asserire, tuttavia, che il concetto di magia espresso da Gozzi sembra diverso rispetto a quello proposto dalle commedie all'improvviso e che ha più punti di tangenza con quello presente e agente nel romanzo cavalleresco: i negromanti sono veramente dotati di poteri magici, ma non sono in grado di fare tutto perché anch'essi soggiacciono a una Legge suprema; d'altronde diverso era il clima culturale rispetto a quello del secolo precedente e, infatti, «nella figura del negromante benefico, pronubo e buontempone, la Commedia dell'Arte realizza una propria concezione della magia che non apre vertiginosi spazi soprannaturali, che non rientra nella casistica barocca dei fenomeni magici, ma piuttosto rivela la capacità del Seicento di esorcizzare le proprie inquietudini, affiancando, alla magia nera ed a quella bianca, una magia candida al pari di quella delle fiabe, ignara di pozioni tenebrose, di tecniche simpatiche e omeopatiche, solamente armata della fatidica bacchetta capace di trasformare la realtà in comico gioco polimorfico» (ivi, p. 188). È lo stesso Gozzi, nella *Prefazione al Corvo*, a sottolineare proprio la diversa natura del mago Norando rispetto agli altri che popolavano le scene coeve: «in Norando, negromante di questa fola, scorgerà il mio lettore in qual aspetto nobile, e differente da tutti gli altri goffi maghi delle consuete commedie dell'arte, io abbia voluto porre i negromanti, ch'entrano nelle mie fiabe» (*Prefazione al Corvo*). Questo e il successivo travestimento sono ben lontani da quelli presenti nel *Don Chisciotte* in cui servivano esclusivamente per prendere in giro il povero cavaliere (cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Carlo Gozzi tra romanzi "antichi" e "moderni"*, in *Letteratura e musica*, cit., pp. 21-23).

I.7.3: *Checsaia*: l'onomastica, ancora una volta, riporta alle due fonti più maneggiate e saccheggiate da Gozzi: il *Cabinet des Feés* e il *Théâtre de la Foire* (rispettivamente Khasayas si rintraccia nell'*Histoire de deux hiboux* contenuta nella raccolta *Les Mille et Un Jours* e Kèsaia è un nome che compare nella *pièce* di Alain-René Lesage, *Arlequin roi de Serendib*).

I.7.5: l'intera battuta di Pantalone evoca le parole pronunciate da Ubaldo a Ruggiero, ridotto «egregio campion d'una fanciulla», Armida (T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., XVI, 32). *novella Circe*: ancora una volta si paragona Cherestani all'incantatrice per antonomasia, cioè a Circe, che trasformò i compagni di Ulisse in maiali.

I.8.19: *no lo despettolevimo...scarabazza*: non lo riusciremo a farlo uscire dall'impaccio di questa strega squaldrina.

I.8.11: *ferro e 'l foco*: è un sintagma impiegato spesso nei poemi cavallereschi, dall'*Orlando innamorato* (M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., II, XVII, 2: «Africa tuta vien di qua dal mare, / Sfavila tuto 'l mondo a gente armata; / Per ogni luoco, in ogni regione / È fero e foco e gran destrutione») all'*Orlando furioso* (Ariosto, XLVI, 112: «che, solo, [il pagan] a ferro e a fuoco una gran parte [di Parigi] / n'avea distrutta, e ancor vi rimanea, / e rimarrà per molti giorni il segno»). Questo binomio è impiegato anche nelle produzioni tragiche; si pensi, per esempio, al *Creso* di Giovanni Dolfìn in cui lo scenario prospettato è desolante: «CRESO i prati verdi / De'regni miei col sangue / Coloriscono i fiori, / E già purpuree in lor nascono l'erbe / Già nel fecondo suolo / Il ferro, e 'l fuoco ostil mieton le biade. / Già dentro a i Lidi fonti / Si bee l'acqua sanguigna; / E del Pattolo già le bionde arene / Si veggono vermiglie. / E mentre ei l'onde al mar porta in tributo, / Urta in monti d'estinti, e in dietro corre; / E nel mirar se stesso / Mutato in sangue, inorridisce, e geme. / Angusti sono i campi all'ossa, e poca / Per coprire i cadaveri è la terra, / Che i vomeri e gli aratri in van sospira» (*Creso*, in *Tragedie del cardinal Giovanni Dolfìn con dialogo sopra di esse*, Roma, presso Gio. Maria Salvioni, 1733, pp. 149-150, I.1). E, ancora, il binomio compare nel *Marco Polo* del fratello Gasparo: «MARCO POLO Oime! Che la cittade popolata di genti / cambierete in caverne e in nidi di serpenti, / coll'abbattere i tempj, le moli alte, superbe, / e col mandare i pianti e al ciel le strida acerbe; / vecchi, infermi, fanciulli mettendo a ferro e a foco, / e di sangue

coprendo l'eccelso invito loco» (*Marco Polo*, in *Opere del conte Gasparo Gozzi*, cit., 1820, vol. XI, p. 41, III.6). *Stupri, pianti, rovine, e sangue sparso*: i termini utilizzati per descrivere la devastazione del regno sono molto crudi e pregnanti, soprattutto la parola «stupri», che raramente fa capolino in letteratura. Questo termine compare, però, nell'*Orlando furioso*, a proposito della bestialità dei pagani («doveano allora aver gli eccessi loro / di Dio turbata la serena fronte / che scorse ogni lor luogo il Turco e 'l Moro / con stupri, uccision, rapine et onte» (XVII,6), in altre circostanze «vedete gli omicidii e le rapine / in ogni parte far Roma dolente; / e con incendi e stupri le divine / e le profane cose ire ugualmente» (XXXIII, 55) e, infine, nella descrizione della vittoria «i vincitor uscir de le funeste / porte vedeansi di gran preda onusti, [...] chi trae i figli, e chi le madri meste: / fur fatti stupri e mille altri atti ingiusti» (XL, 34). Sempre in riferimento ai pagani si reperisce, invece, il termine nella *Gerusalemme liberata*: «e saran di leggier tra le ruine, / tra gli stupri e le prede, oppressi e spenti» (XIX, 55). L'immagine devastante della guerra è ripresa anche in altre opere gozziane, che, seppure sotto forma di un veloce tratteggio, ne denunciano l'orrore; si ricordino, per esempio, le crude parole di Cimene Pardo nell'omonima *pièce*: «CIMENE Funesteran queste campagne ancora / della guerra i macelli? Questi campi / non biancheggiano ancor d'ossa abbastanza, / e non fa in essi ancor ribrezzo, e orrore / la rovesciata umanità giacente / ne' cadaveri schifi, alla cui vista / piange e freme natura? Alvaro Pardo / nato nel grembo alla pietà, che adora / chi amor, chi mansuetudine commette, / pace ricusa, suscita ne' petti / inutile furor cieco e dannoso, / argomenti di cruccio e di vendette, / spoglia d'agricoltor le terre, e chiama / tutti seco a morir, fiero e crudele / tanto sangue innocente a sparger forza? (C. GOZZI, *Cimene Pardo*, cit., II.9) o, ancora, quelle di ERNESTO «[...] ostinazion, furore, / confusione, sangue, orrida morte / scorre per tutto» (ivi, V.5). Possiamo individuare un'evoluzione del concetto di tragico – e delle sue rappresentazioni – nelle *Fiabe*: nel *Corvo* e nella *Turandot* esso si estrinseca visivamente e si 'incarna' in un'azione vera e propria (l'uccisione del cavallo e del falcone nella prima fiaba, i teschi dei pretendenti della principessa nella seconda), mentre, a cominciare proprio dalla *Donna serpente*, il senso tragico sembra appartenere più alle situazioni che ai fatti veri e propri e, in quest'ultima, serpeggia nelle descrizioni degli effetti della guerra. Con *Zobeide, Il mostro turchino* e *L'augellino belverde* esso si trasforma nel disfacimento della

società a causa della penetrante azione negativa dei nuovi valori: Zobeide ama un barbaro che opprime la sua famiglia, il genio Zelou per liberarsi dalla sua condanna coinvolge due giovani innocenti e Renzo e Barbarina rinnegano i propri genitori e, ancora, per citare un'altra traslazione del senso del tragico, nella *Marfisa bizzarra* si respira negli scenari della decadenza della classe nobiliare del tempo. Dalle immagini di rovine 'reali' – la città in guerra – passando per gli oggetti in disfacimento, si arriva alla disgregazione della società civile: con diverse modalità, dunque, tutte le *Fiabe* sono attraversate da questo senso del tragico e della decadenza che, evidentemente, Gozzi percepiva nella cultura del proprio tempo (su questo tema si legga P. VESCOVO, *Per una lettura non evasiva delle Fiabe. Preliminari*, cit., pp. 180-181).

I.8.13: *d'un che...posta*: la descrizione delle conseguenze dovute al completo abbandono del principe alla smania amorosa, senza curarsi del proprio regno, è molto simile a quella che si legge nell'*Orlando innamorato*: «poi tutto il regno come una facella / mena a roina e mette a foco ardente; / e tu combatti per una donzella, / né te muove pietà della tua gente, / che sol te aspetta e sol di te favella / e de altro aiuto non spera niente. / La tua patria gentil per tutto fuma, / il fer la strazia e il foco la consuma» (II, III, 10). *più non si cura...pasce*: non possiamo non ricordare i versi tassiani «e i famelici sguardi avidamente / in lei pascendo si consuma e strugge» (T.TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., XVI, 19) nei quali trova perfetta corrispondenza Farruscad che, come Ruggiero per Armida, aveva dismesso le proprie vesti di guerriero.

I.9.1: *inaspettato... prodigioso sonno*: nelle fiabe il canto o la melodia erano spesso elementi che preludevano al regno dei morti: l'eroe si addormentava in un bosco dopo aver sentito dolci suoni, esattamente quello che succede anche al Rinaldo tassiano che cade in un sonno profondo dopo aver udito il canto di Armida: «Sì canta l'empia [Armida], e 'l giovenetto al sonno / con note invoglia sì soavi è scorte. / Quel serpe a poco a poco e si fa donno / sopra i sensi di lui [Rinaldo] possente e forte: / né i tuoni omai destar, non ch'altri, il ponno / da quella queta imagine di morte» (T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., XIV, 65).

I.10: *Mentre... strepitosa*: il trasporto magico da un luogo all'altro, e, nello specifico, dalla selva al palazzo, si ritrova in molte commedie spagnole del Siglo

de oro, per esempio nella *pièce* di Calderón de la Barca, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, (cfr. E. CALDERA, *Teatro di magia*, cit., pp. 15-16). Nel *Serpente* si registra la precisazione della tipologia «a morso» degli strumenti che devono comporre questa sinfonia, dettaglio che, appunto, non si riscontra nella Colombani, in cui la didascalia si limita a riportare la qualità della melodia senza accennare ai mezzi per produrla.

I.10.1: *Oh dolce... giammai*: le parole potrebbero rinviare, nuovamente, al celeberrimo testo calderoniano: « SEGISMUNDO soñemos, alma, soñemos / otra vez; pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo» (Calderón, *La vida es sueño*, cit., III.3). Cfr. CARMELO ALBERTI, *Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di San Luca (1700-1733)*, in «Biblioteca Teatrale», 5-6, 1987, p. 183.

I.10.8: *il destin mio crudel*: Cherestani sottolinea la necessità di assoggettarsi al suo destino, un destino che, come si è già sottolineato, ella stessa sceglie, almeno in parte, nel momento in cui decide di unirsi a un mortale. In generale, sul concetto di Fato nel Settecento si può leggere FRANCO FIDO, *Tragedie «antiche» senza Fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in IDEM, *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 11-40.

I.10.12: *sorgerà... terreno*: le predizioni di Cherestani amplificano la dimensione tragica e oscura verso cui la vicenda sta piegando. Si tratta di segni convenzionali che annunciano un prossimo stravolgimento del normale corso degli eventi.

I.11.5: *mentre...oscurità*: l'uso di tuoni, lampi e fulmini in scena è frequente nelle *Fiabe* e, se da un parte assolve la funzione di meravigliare lo spettatore, dall'altra può contribuire, con il gioco di ombre e luci, a nascondere il cambio della scena, affinché non avvenga pienamente a vista. Certamente *La donna serpente* è una delle composizioni fiabesche con più effetti speciali (e, potremmo dire simile agli spettacoli di epoca barocca pensati per colpire i sensi degli spettatori). Scrive a questo proposito Giovanni Ziccardi: «le mutazioni e le rimutazioni, le apparizioni e le sparizioni, l'orrido e il bello sovranaturale, le scene, le controcene e i colpi di scena, il dialogo, la musica, le comparse di soldati e damigelle, da riempir i vuoti e far quadri, sono continui e successivi o coesistenti. L'azione drammatica tende a diventare, e spesso diventa, azione

mimica e scenica, e le persone tendono ad essere, e sovente paiono, mimi e comparse» (G. ZICCARDI, *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 27-28). Per quanto riguarda la tecnica di simulare lampi e saette Sebastiano Serlio annotava: «il lampo così si farà. Sarà uno dietro la scena in luogo alto, avendo nella mano una scatoletta, entro la quale vi sia polvere di vernice; e il coperchio sia pieno di busi: nel mezzo del coperchio sarà una candeletta accesa: e alzando in su la mano quella polvere salirà in alto, e percuoterà nella candela accesa. Di maniera che farà lampi assai bene. Circa al folgore, sarà tirato un filo di ferro lontano a traverso la scena, che discenda a basso, dentro del quale sarà acconcio un rocchetto, o raggio che si sia, ma questo sarà ornato di oro stridente: e mentre si farà lo tuono, nel finir di quello, sia scaricata una coda, e nel medesimo tempo dato il fuoco al folgore, e farà buono effetto» (cit. in NAZZARENO LUIGI TODARELLO, *Le arti della scena. Lo spettacolo in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure, Latorre, 2006, p. 350). Si legga anche quanto riportato da NICOLA SABBATTINI (*Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, a cura di ALBERTO PERRINI, Roma, Editori Associati, 1989, pp. 105-106) sotto la rubrica «come si possano fingere i lampi e i tuoni come si fingano», oltre al paragrafo intitolato «come si possa fare, che una persona si tramuti in sasso, o altro».

Atto secondo

II.1.1: *diceva*: preme sottolineare come, di nuovo, il dialogo tra le maschere, utilizzi il passato imperfetto. A nostro avviso, non si tratta solamente del modo con cui rendere le parti a soggetto per le quali si impiega, ovviamente, la terza persona, ma proprio della natura insita al racconto: Brighella e Truffaldino riportano il pubblico a un tempo passato – la notte appena trascorsa – e gli narrano cosa è avvenuto. È una spazio temporale - ma anche spaziale - altro rispetto allo svolgimento della vicenda. Si legga, a questo proposito, HARALD WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 2004, soprattutto pp. 56-73 in cui si ragiona intorno alla distinzione tra tempi commentativi (presente, passato prossimo e futuro) e tempi narrativi (condizionale, imperfetto, passato semplice).

II.1.3: *faceva una satira... corte*: la città/corte è oggetto di critica anche in *Zeim re de' geni*: Pantalone, che un tempo era funzionario alla corte del re Faruc, dopo la sua morte, vedendo il regno nelle mani del giovane vizioso e scialacquatore Suffar, ha deciso di ritirarsi in campagna, nel luogo edenico per eccellenza, lontano dalla corte e a contatto con la natura per tentare di allevare la figlia in maniera sana, figlia alla quale proibisce perfino di recarsi nel luogo in cui si concentrano i peggiori vizi e in cui si corrompe l'onestà umana, la città, che così viene descritta: «PANTALONE Siemile femene in cargadura. Vintimile paregini adulatori, che le fa deventar cattive, e più matte de quel, che le xe. Cinquecento marcanti, che pianze per no poder scoder el so sangue. Quarantamila persone, che se basa, e che se tradisce. Tremile ladri, che te roberia la camisa. Ottomile, che maledisce le forche, per no poder sassinar, conforme saria la so filosofica volontà. Cento poveri vecchi soli, che per esser savi, se fa ridicoli a predicar el timor del cielo, el giudizio, la verità, e a pianzer la desolazion delle sostanze, della reputazion delle famegie, de tutto. Questa xe una città, fia mia; vusto, che andemo a vederla?» (I.1). E, ancora, nella *Donna vendicativa*, primo dramma 'spagnolesco' del conte, Truffaldino, travestito da spirito, ragionando ad alta voce asserisce che «se fosse in una città, le persone farebbero paura a lui, perché le genti cittadine son divenite furbe; ma che tra i villani si può ancora vivere» (in C. GOZZI, *Opere edite ed inedite*, cit., t. V, V.1). Se in *Zeim re de' geni* la corte viene contrapposta alla semplice e virtuosa vita in campagna (quasi un'eco a Rousseau) nella *Donna serpente* la lente ingrandisce il luogo deputato e si focalizza sulla dura condizione dei servitori per poi passare ad esaminare i servitori nelle commedie, arrivando alle maschere di Truffaldino. La satira, stando agli appunti ritrovati nel Fondo, consisteva, fra l'altro, nella ripresa della celebre ottava tassiana «Vidi e conobbi anch'io le inique corti». *penosa vita de' servi*: rammentiamo le parole del "diretto interessato", Arlecchino, che nel *Poeta comico* così si lamentava: «FIAMMETTA [...] questo servire è duro. / ARLECCHINO Qua ghe saria da dir. / Mettelo a lessò o a rosto, za l'è tutto servir. / Mi servo un Patron solo, e vu un udiienza intiera; / Mi tutto el zorno servo, e vu servì la sera. / Un presto se contenta; per contentar affatto / Un miera de persone qualcun diventa matto. / Chi longhe le commedie, chi curte le vorrave, / Chi vol pianzer un poco, chi sempre riderave. / Chi vol l'intrezzo sliffo, e chi lo vol col rizzi, / A chi piase le torte, a chi piase i pastizzi. / Co de servir se tratta, chi

sta meglio de nu? / Mi andarò dal patron; e vu penseghe su» (*Il poeta comico*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano*, cit., vol. III, 1758, III.2).

II.1.5: *adduceva... ridere*: in un gioco di specchi metateatrali Antonio Sacchi, Truffaldino nella fiaba, può esprimere il suo giudizio positivo sulle maschere e, più in generale, sulla commedia all'improvviso di cui egli stesso era, nella realtà teatrale dell'epoca, un rappresentante insigne. Truffaldino-Sacchi - e si potrebbe in quest'ottica aggiungere Gozzi - difende il riso suscitato dalle maschere come 'naturale' e spontaneo tanto che per evitarlo bisognerebbe, asserisce il capocomico, infilarsi degli aghi nelle natiche, al contrario dei suoi padroni che, invece, giudicavano sciocco ridere per le buffonate. Questo dialogo potrebbe anche costituire l'ideale prolungamento del *Congedo della compagnia Sacchi* alla fine dell'anno comico 1760-1761 nel quale si prende di mira la scelta dell'abate Chiari di aver fatto parlare in versi le maschere: «bello è nel mestier nostro, quel faceto improvviso / sproposito che nasce, e fa nascere il riso / vuol la nostra Commedia improvvisando arditamente, / sciolta dir quanto un estro libero a dir l'invita; ed una nuova foggia di metrica favella, / la guasta e la distrugge, e non la rinovella. / Fra poco andran neglette, andran disusate / le Maschere, che furo per ridere inventate. / Non vi sarà chi in esse più si voglia erudire; / ed un piacer d'Italia dovrà con lor perire! / Non sono, non son queste, (che che talun diranne) / degl'Itali Teatri le mal nate tiranne: / sono nostre ingegnose del riso eccitatrici, / che non escludon l'altre Commedie più felici» (cit. in L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 239). Probabilmente proprio per mettere alla berlina questa prassi, Gozzi inserì nel *Corvo* la ridicola declamazione di Truffaldino - che infatti «dice di essere stanco di parlare in versi» (III.7) - espediente che sarà ripreso (ma poi espunto per l'edizione Colombani) nel *Serpente*. Non ci pare ozioso accostare, in questa sede, il giudizio positivo sul riso suscitato dalle maschere espresso - e non poteva essere altro - da uno straniero, il cavaliere Ernold nella *Pamela fanciulla*: «ERNOLD pregiudizio rimarcabile è l'ostentazione che alcuni fanno di una serietà rigorosa. [...] le commedie inglesi sono critiche, istruttive, ripiene di bei caratteri e di buoni sali, ma non fanno ridere. In Italia almeno si godono allegre e spiritose commedie. Oh se vedeste che bella maschera è l'Arlecchino! È un peccato, che in Londra non vogliano i nostri Inglesi soffrir la maschera sul teatro. Se si potesse introdurre nelle nostre commedie l'Arlecchino, sarebbe la cosa più piacevole di questo mondo. Costui rappresenta un servo goffo ed astuto

nel medesimo tempo. Ha una maschera assai ridicola, veste un abito di più colori, e fa smascellare dalle risa. Credetemi, amici, che se lo vedeste, con tutta la vostra serietà sareste sforzati a ridere. [...] BONFIL cavaliere, se ciò vi fa ridere, non so che pensare di voi. Non mi daretè ad intendere che in Italia gli uomini dotti, gli uomini di spirito, ridano di simili scioccherie. Il riso è proprio dell'uomo, ma tutti gli uomini non ridono per la stessa cagione. V'è il ridicolo nobile, che ha origine dal vezzo delle parole, dai sali arguti, dalle facezie spiritose e brillanti. Vi è il riso vile, che nasce dalla scurrilità, dalla scioccheria». (*Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di ILARIA CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995, I.16). E, ancora, ricordiamo nel romanzo di Antonio Piazza, le parole del Dottore a Rosa: «come mai il popolo oggi può godere e ridere a una commedia del Goldoni, ch'è un'immagine istruttiva della verità, e ridere egualmente domani a una fiaba puerile, a un pasticcio diabolico, a una comica stregheria» (ANTONIO PIAZZA, *L'attrice [Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere]*, a cura di ROBERTA TURCHI, Napoli, Guida Editori, 1984, p. 178). Forse più utile che ripercorrere la nota riforma goldoniana (per un sunto brillante della quale rinvio a SIRO FERRONE, *La «riforma» della commedia*, in IDEM, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 31-44), portavoce di un'esigenza condivisa anche da alcuni letterati, secondo la quale le maschere dovevano scomparire dalle commedie, è rammentare ciò che ancora si pensava, alla fine del secolo, sulla 'tipologia' più appropriata del riso nella commedia mediante le parole di Giovanni Gherardo de Rossi: «ma dirammi alcuno, le maschere fanno pur sempre ridere. Mi si dica però se eccitano quel riso, che deve eccitar la commedia? Quel riso dolce, che conduce all'utile?» (*Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti recitati nelle adunanze degli Arcadi da Giovanni Gherardo de Rossi*, Bassano, Remondini, 1794, p. 63). Non bisogna dimenticare quanto espresso da Chiari – ovviamente a suo vantaggio – nel *Filosofo veneziano*: «ZANETTO Per mi le xe cattive co rider le me fa. / Se vede dal far pianzer chi xe bravo scrittor; / el pianto è la più nobile passion del nostro cor. / Per rider ghe vol poco, se ride ancora un matto. / Ghe vol assae per pianzer, ghe vol un cor ben fatto» (cit. in GIORGIO PULLINI, *Il teatro in Italia. Settecento e Ottocento*, Roma, Studium, 1995, p. 110). E, ancora, nelle *Gare teatrali* Brighella, interrogato dal conte Barbino su quali fossero le sue scene preferite nella commedia, risponde adducendone due in cui si rideva in

maniera crassa (III.2). Un osservatore più acuto del mercato spettacolare e delle dinamiche ivi sottese era stato Pier Jacopo Martello che, nell'opera *Che bei pazzi*, aveva constatato il favore popolare verso le commedie all'improvviso: «quando cotesti artigianelli o barcaiuoli vanno al teatro per ridere, più tosto il Dottore, il Pantalone, ed Arlecchino, e Finocchio, che la *Lena*, il *Negromante*, i *Suppositi*, la *Cassaria*, e la *Scolastica* vorrebbero ritrovarvi: conciossiacosachè nessuna commedia ridevole, per savia, piccante, e costumate che siesi, può alla commedia istrionica italica resistere» (in *Teatro*, Roma-Bari, Laterza & Figli, vol. III, 1980, *All'eccellenza di Giovanbatista Recanati, nobile veneto fra gli Arcadi Teleste Ciparissiano l'Autore*, pp. 227-239, 235) e, infatti, proprio una parte cospicua degli spettatori si recava a teatro per il desiderio di vedere in azione le maschere (sulle aspettative del pubblico settecentesco che, in quanto pagante, doveva e voleva essere accontentato, si legga FRANCO FIDO, *Goldoni e il linguaggio teatrale del Settecento*, in *Il paradiso dei buoni compagni: capitoli di storia letteraria veneta. Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco, Baretti, Chiari, Casanova, Goldoni, Noventa, Marin, Giotti, Pasolini*, Padova, Antenore, 1988, pp. 147-194, in particolare pp. 149-150). Luciani, proprio riguardo questa scena, scriveva che si trattava del punto massimo in cui Gozzi «glorifie la Commedia dell'Arte» (G. LUCIANI, *Carlo Gozzi*, cit., t. II, p. 400).

II.1.7: *che tuttavia... ridicolo*: dietro la battuta si avverte l'amarezza di una constatazione veritiera; inoltre il mondo si presenta, in questo modo, l'esatto contrario della fiaba laddove essa è in apparenza ridicola, ma in sostanza seria.

II.1.8: *polita*: 'ben preparata, elegante, raffinata' (Boerio).

II.1.9: *da veneto cortigiano*: da uomo di mondo, pratico (cfr. *Prefazione all'Uomo di mondo di Goldoni*, appunto). *Entravano alquanto discordi sopra questo punto*: questa frase è per noi importantissima perché grazie ai manoscritti del Fondo, abbiamo rinvenuto la prosecuzione, o meglio, la sua esplicitazione, attraverso una serie di battute di Brighella e Truffaldino impegnati a nominare cibi tipici lagunari. Il binomio cibo-maschere è un *cliché* della commedia all'improvviso italiana, tuttavia, ancora in area francese - e nuovamente, si rifletta, nel repertorio del Théâtre de le Foire - si rinviene il gioco teatrale ottenuto sfruttando quest'associazione: in *Le monde renversé, pièce d'un acte* (par MM. Lesage et d'Orneval sur le plan de M. de La Font, représentée à la Foire de Saint-Laurent, 1718 in *Théâtre de le Foire*, éditions Desjonquères, 2000, Paris)

Arlequin e Pierrot, abbandonati sull'isola di Merlino, compaiono in scena affamati e dialogano sui cibi che desidererebbero mangiare «ARLEQUIN Ah, que je mangerais bien à présent un bon saucisson de Bologne! Je le croquerais jusqu'aux arêtes. / PIERROT Et moi, je boirais bien une pinte de vin, mesure de Saint-Denis. / *Il descend aussitôt du cintre sur la tête d'Arlequin un gros saucisson, et une bouteille sur celle de Pierrot.* [...] ARLEQUIN Moi, je voudrais, au lieu de viande, des macarons et du biscuit. / *Il descend une corbeille pleine de macarons et de biscuit* (ivi, pp. 121-123).

II.2.1 *Questi due... notte*: ci troviamo di fronte a un'esemplificazione del 'livello' delle maschere delle commedia all'improvviso: se, infatti, Truffaldino e Brighella, hanno percepito durante la notte precedente solo una «gran confusione» senza preoccuparsene e, anzi, si presentano in scena discorrendo tra loro di cibi, Tartaglia e Pantalone, che sono le maschere più 'evolute', dimostrano una maggior sensibilità e capacità di osservazione, cogliendo tutti gli «spaventevoli auguri».

II.2.8: *alberi seccati... pavonazze*: lo stravolgimento delle leggi naturali era associato alla figura di Medea, mito che agisce da sottotesto nel modello di Cherestani: anch'ella – tra l'altro definita signora dei serpenti – sembra capace di instaurare un nuovo ordine cosmico, per esempio cambiando la successione delle stagioni e invertendo il corso dei fiumi. Nel *Morgante* pure si rinvencono «gran prodigi e segni» (XXV, 73) individuati come premonizioni dell'imminente arrivo del giudizio universale (cfr. STEFANO CARRAI, *Il giudizio universale nel "Morgante"*, in *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 113-172; in particolare si legga la filiazione di questi "trista auguria" dai quindici segni premonitori già ampiamente individuati dalla letteratura religiosa, pp. 124-127). Presagi funesti certamente più "popolari" e meno tragici – ululati, presenza di gufi sopra le teste dei due sposi, uno specchio rotto - si erano manifestati anche durante il matrimonio del re Millo con Armilla nel *Corvo* (III.7), narrati sempre da un Truffaldino incredulo.

II.3.4: *contaminà*: 'intenerito' (Boerio). *che no son... pianzer*: ricordiamo, a questo proposito e, più in generale sulla 'medianità' del personaggio che

progressivamente, nelle *Fiabe* pare acquisire, quanto asserisce Momo: «il pianto di Pantalone non è il pianto dell'eroe, che urla il suo dolore nella luce della scena, ma la commozione dello spettatore che, nell'intimità del buio della sala, traduce la tragedia sulla sua misura borghese» (A. MOMO, *La carriera delle maschere*, cit., p. 304).

II.4.1: *raise*: 'radice. Detto per vezzo ai fanciulli e simili' (Boerio). *Scagazzeri*: 'addiettivo, merdellone, merdoso, presuntusello, saccentuzzo, arrogantuccio, cacasotto' (Boerio).

II.4.11: *credo... baleno*: il vento magico è un topos nel racconto di magia. Secondo Francesco Orlando è proprio nell'annientamento delle distanze fisiche che si manifesta palesemente la magia (*Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, p. 196).

II.4.20: *nonola*: 'voce usata per vezzo verso i bambini' (Boerio).

II.5.1: *vela qua*: 'eccola qua' (Boerio).

II.5.3: *Non puossi a' grand'arcani*: l'amara constatazione dell'ineluttabilità della sorte dei figli ricalca, sotto certi aspetti, quella di *Medea*: «MEDEA occhi miei, cari figli, / sfortunati fanciulli, / condannati dal cielo a tanti mali / fin dalle fasce» (EURIPIDE, *Medea*, in *Le tragedie*, a cura di ANNA BELTRAMETTI, traduzione di FILIPPO MARIA PONTANI, Milano, Mondadori, 2007, vol. I, III.7).

II.5.11: *non chieder mai... sempre*: anche nel *Corvo* il re Millo non avrebbe mai dovuto chiedere la ragione degli atti violenti fatti dal fratello Jennaro, atti in realtà compiuti proprio per salvargli la vita. *apparirà nel fondo del teatro una voragine*: voragini e fuochi erano elementi ricorrenti anche nel teatro spagnolo.

II.5.13: *i due fanciulli fuggono dentro*: si intende che i due bambini si dirigono dietro le quinte in modo che possa avvenire la loro sostituzione con due manichini di paglia, «due bambocci», che saranno poi gettati nel fuoco.

II.5.15: *cagadonai*: 'termine di disprezzo, sta per cialtrone, birbone, tristo' (Boerio).

II.5.17: *squartada*: 'miserabile' (Boerio).

II.5.18: *friggetela*: anche in questo caso, nel punto più drammatico di tutta la vicenda, la terminologia adottata da Tartaglia denota la sua essenza di maschera comica.

II.5.21: *orrido e schifo*: la stessa coppia terminologica compare anche nel *Mostro turchino* laddove, il protagonista, Taer, trasformato in mostro, si chiede come sarà possibile che la sua amata, Dardané, si innamori di lui, visto il proprio «aspetto orrido, e schifo» (I.6).

II.5.22: *cesto*: ‘deretano’ (Boerio).

II.6.1: *escono...serpenti*: la mensa da paradisiaca si trasforma in infernale, esattamente come quella composta da scorpioni e vipere a cui si trova di fronte Don Giovanni, invitato al banchetto da Don Gonzalo (Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, cit., III.20).

II.7.1: *mi trema il cor*: è sintagma petrarchesco e metastasiano. Non devono stupire le modalità espressive di Smeraldina che, nelle *Fiabe*, subisce un'elevazione di grado: da servetta comica (si pensi, per esempio al *Re cervo*), a fedele compagna di avventure - nella *Donna serpente* appunto - ma anche nel *Corvo* e nella *Zobeide* (*pièces* nella quali, infatti, si esprime in versi), e più in generale personaggio serio (nel *Mostro turchino* parla in prosa ‘alta’ mentre nell'*Augellino belverde* si assiste a un curioso bilinguismo: ella parla in endecasillabi con i figli mentre il dialogo con il marito Truffaldino è presentato nella consueta forma a soggetto). Per l'evoluzione di questa maschera, interpretata per molto tempo dalla sorella di Antonio, Adriana Sacchi, si legga MARZIA PIERI, *Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 29-50.

II.8.3: *Rabbia, furor, disperazione*: si noti il climax ascendente a inizio di battuta che serve a inquadrare immediatamente lo stato d'animo di Canzade, un'altra eroina gozziana, in cui confluiscono certamente le immagini bibliche e cavalleresche di altre donne guerriere e coraggiose: Giuditta, Clorinda, Bradamante e Marfisa.

II.8.5: *con un pugnol trapasserommi il sen*: Canzade è un personaggio in potenza tragico e, come altre protagoniste delle tragedie antiche e coeve, preferirebbe darsi la morte piuttosto che cadere nelle mani nemiche.

II.9.6: *Truffaldin vivo!*: la gioia espressa da Smeraldina alla notizia che Truffaldino è ancora vivo non trova qui una spiegazione se non generalizzata: ella, cioè, solitamente è la fidanzata/consorte di Truffaldino. In realtà, questo legame amoroso, in una precedente versione della fiaba contenuta nel Fondo, veniva chiaramente alla luce e può essere che questa battuta ne costituisca un residuo.

II.10.1: *pianti vani*: a partire da questo sintagma dantesco (*Inferno*, XXI,5) si sviluppa un contesto veramente terribile e infernale che riconduce il lettore al feroce pasto della *Divina commedia* (di cui Gozzi riprende, appunto, le parole pronunciate successivamente da Canzade «abbominevol pasto, orrido, e fiero»).

II.10.3: *mancati i cibi... maledizioni*: questi endecasillabi sono certamente i più forti e drammatici di tutta la fiaba – che, come ogni fiaba, ha un aspetto feroce – e appartengono propriamente al genere tragico (ma si ricordi anche la descrizione della peste boccacciana). Il contesto evocato è macabro, sinistro e vagamente sepolcrale. Il binomio pianti-ululati ricorre spesso nella traduzione dell'*Eneide* compiuta da Annibale Caro.

II.11.8: *carriaggi*: carri robusti e pesanti per il trasporto dei viveri delle truppe.

II.11.11: *e soffri e taci*: sintagma che compare anche nelle *Rime* del Tasso (402, 18).

II.12.3: *maga iniqua*: il sintagma si rintraccia nella *Gerusalemme liberata* (XII,57) e nell'*Adone* per la descrizione della Gelosia (12,2).

II.12.4: *si trasforma in un orrido e lungo serpente*: nota Beniscelli che il pubblico era avezzo a vedere le trasformazioni di uomini in animali nelle commedie all'improvviso, ma quello a cui non era abituato era alla tragicità della metamorfosi, non usata quindi per suscitare il riso (cfr. ALBERTO BENISCELLI, «*Maraviglia delle tramutazioni*» e «*passioni naturali*» nel *Re cervo*, in *Re cervo*, adattamento di Marco Sciacaluga, cit., pp. 16-17).

II.12.8: *l'essere fata... legge*: sempre, dunque, tutte le fate devono cambiare aspetto. *stessa sorte*: siamo in presenza di un racconto a metà tra il morgiano e melusiniano: la fata chiede di essere mortale, anziché rendere immortale l'amato. *mostruoso serpente*: Cherestani svela a Farruscad in quale animale sarà

trasformata perciò l'esitazione del protagonista nel baciare il serpente nel terzo atto trova una spiegazione più razionale nel rapportarla alla lotta interiore del protagonista che, a differenza delle due prove precedenti, in questa è costretto a confrontarsi solamente con se stesso. *in apparenza*: è proprio intorno al conflitto tra verità e apparenza che si giocano molte *Fiabe*: come Cherestani, anche Jennaro nel *Corvo* è costretto a compiere terribili atti per salvare, in realtà, la vita del fratello, mentre speculare a questi due personaggi è la protagonista di *Zobeide* la quale, invece, all'inizio della vicenda crede alla bontà di suo marito, Sinadabbo, perfido negromante. Più in generale possiamo dire che il concetto stesso del tragico nasce dall'incapacità di distinguere questi due piani, verità e illusione, (e, infatti, la verità/Verità appartiene solo alle divinità/Dio), incapacità che conduce alla rovina molti personaggi e proprio su due tragedie cinquecentesche – l'*Adriana* di Luigi Groto, una *pièce* molto simile a *Romeo and Juliet* in cui il protagonista si uccide pensando morta la sua amata e il *Torrismondo* del Tasso in cui l'eroina si suicida non credendo che il rifiuto dell'amato sia dovuto alla scoperta del loro stretto legame di sangue – si era espressa Paola Mastrocola in questi termini: «Latino [nell' *Adriana*] e Alvida [nel *Torrismondo*] mi sembrano gli eroi più tragici di tutto il Cinquecento: l'uno nel suo credere al falso, l'altra, specularmente a rovescio, nel suo non credere al vero. Il modello greco di Edipo si frantuma: Edipo vuole svelare la verità e crede poi a quella verità che riesce a svelarsi davanti ai suoi infelici occhi: nessun personaggio tragico del '500 avrà più questo lineare e schietto, anche se terribile, percorso: il tragico s'intorbida, i confini si sporcano, l'una cosa si confonde nell'altra» (PAOLA MASTROCOLA, "*Nimica fortuna*". *Edipo ed Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996, p. 151).

II.13: *trae un pugnale... quinte*: la morte dell'infedele ministro avviene in modo eroico: anch'egli, come i protagonisti tragici, si uccide con un pugnale al cospetto dei presenti. Nella letteratura teatrale questo destino è riservato, appunto, agli eroi/eroine e, sebbene il suicidio di Badur occupi solamente due righe effettive – e quindi nessuno spazio è dato alla declamazione degli intenti e delle emozioni che precedono e accompagnano questo gesto – ci pare inconsueta questa modalità di uscita di scena. Una probabile spiegazione può consistere nelle capacità attoriche del comico a cui era affidata questa parte: secondo le nostre congetture il

personaggio di Badur era interpretato da Giovanni Valentini, che, come asserisce Bartoli «nel tragico ancora, e ne' caratteri mezzani sa farsi applaudire» (F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 257).

Atto terzo

III.1.2: *Ma cosa vorla far?*: sia Farruscad sia Calaf incarnano la follia d'amore: si esporranno al pericolo di morte pur di avere o riconquistare l'amata e nemmeno Pantalone, portavoce della saggezza popolare, dell'uomo "comune" in questo caso, riuscirà a persuadere il principe. Beniscelli osserva che proprio «le spinte comiche (dovute allo straniamento degli zanni) od argomentative (provocate dalla "ragionevolezza" di Pantalone) servono ad allontanare da ogni compromissione con il quotidiano la verifica delle passioni, a sbalzare, per opposizione, una dimensione eroica che andava indicata agli spettatori come ineguagliabile e perciò stessa esemplare» (ALBERTO BENISCELLI, *Gozzi, Goldoni l'approdo alle memorie*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., p. 115). *la se fazza vedere sulle mura*: come nella tradizione epica classica, all'eroe è sufficiente farsi vedere sulle mura per rincuorare i suoi e per impaurire gli avversari. *cocalette*: 'uccello marino del genere dei gabbiani' (Boerio).

III.2.1: *butirro*: 'burro' (Boerio).

III.2.2: *sul sodo*: 'maniera avverbale da senno; senza scherzo, seriamente' (Boerio).

III.2.6: *In fatti la xe una viltà*: sia Pantalone sia Tartaglia dimostrano in questa scena – seppure sempre imperniata di comicità («meglio morire in battaglia piuttosto che per la fame») più eroismo di Farruscad che, ancora una volta, si dimostra comunque un principe debole. *no vorria qualche sproposito*: qui l'allusione al possibile suicidio – parola che compare nella quarta scena - del principe per amore è molto vaga mentre nei manoscritti del Fondo è più dettagliata e consente a Gozzi di citare anche il *Rutzvanscad*, già, peraltro, menzionato nelle *Gare teatrali*. A proposito di questa battuta Momo rilevava che «tutti i suoi [di Pantalone] soprassalti di vitalità, sommersi da una marea di massime e lagrime, restano relegati in zone franche teatrali, dichiaratamente

comiche e del tutto inefficaci sullo svolgimento della favola» (A. MOMO, *La carriera delle maschere*, cit., p. 302).

III.3.4: *donna molle... per viltade*: Farzana sottolinea il lato debole di Farruscad: prima non ha mantenuto la parola data a Cherestani e ora si lascia sopraffare dal dolore e preferirebbe morire, abbandonando regno e figli. Lo scarto con l'originale francese, in cui il principe aveva affidato il suo trono al fedele visir Muezin prima di abdicare per dedicarsi completamente alla ricerca dell'amata, è palese: la figura di Farruscad appare davvero più debole e disinteressata alla sorte dei suoi sudditi.

III.3.6: *Dammi la destra tua*: la formula compare due volte nella *Donna serpente* (anche in I.7.13) ma, contrariamente al suo significato più usuale, non è pertinente al formulario matrimoniale.

III.4.3: *da suicidio*: questo termine non è adoperato frequentemente nella letteratura pre ottocentesca – ad eccezione del libro *Dei delitti e delle pene* - e, rimanendo in ambito teatrale, si rintraccia nelle *Due comedie in comedia* di Giovan Battista Andreini («vari lazzi di tentato suicidio» III.6) oltre che nel *Ragionamento ingenuo* a proposito del contenuto del *Fabbricatore inglese* e in più numeri della *Frusta letteraria* – dal 29 al 32 - in relazione, polemica, all'opera intitolata, appunto, *Il suicidio ragionato* cioè all'*Istoria critica e filosofica del suicidio* di Appiano Buonafede (Lucca, 1761). Anche nel *Corvo* Pantalone aveva espresso la stessa preoccupazione sul possibile suicidio di Jennaro ma non aveva pronunciato questo termine: «disperato di sentire, che non si trova Jennaro, dubita, ch'egli sia andato ad annegarsi e commiserandolo con delle grida entra da una parte» (III.7).

III.4.4: *Ho anch'io ho una moglie serpente e la soffro*: Tartaglia, anche nei momenti più tragici, è sempre ridicolo. La battuta evoca quella analoga pronunciata da Anselmo nella *Famiglia dell'antiquario*: «ANSELMO Anche mia moglie una volta era una buona donna; ora è divenuta un serpente» (III.16).

III.5.1: *Nuova distinta e autintica relazione*: si è già detto che, originariamente, nel *Serpente* a questa scena corrispondeva una narrazione in versi di Truffaldino ma qui, preme sottolineare e far emergere i possibili spunti per l'invenzione della

figura di Truffaldino venditore di gazzette e, ancora una volta, ci rivolgiamo alla Francia. Infatti, nella *pièce* di Dufresny, *L'Opéra de Campagne* (1692), rintracciamo una scena simile: Pasquariel, acteur de l'Opéra de campagne, giunge in scena «vêtu en crieur d'almanachs, contrefaisant le boiteux, & suivi d'un homme qui pose à terre une forme de châssis représentant un coin de rue, sur lequel sont collées plusieurs affiches différentes. [...] Pasquariel crie ridiculment: Almanachs vieux, opéras nouveaux!» (III.4); l'opera si legge in E. GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, cit., t. II). Non si dimentichi, inoltre, che proprio il nostro drammaturgo, nell'*Appendice* al *Ragionamento ingenuo*, cita una *pièce* d'oltralpe in cui Arlecchino «si mette in serietà, declama un pezzo di tragedia francese sul tuono dei comici seri. Adduce che quei versi recitati in quel tuono avevano fatto sonneferare, indi addormentare profondamente cerbero, ch'egli aveva potuto penetrare nell'inferno, e ricondurre l'opera comica nel suo teatro. Si deve credere, che ciò abbia fatto ridere tutti i molti spettatori francesi» (in *Ragionamento ingenuo*, p. 112). Inoltre, ricordamo che nello scenario *Gazzetta ovvero le notizie* (1733) Arlecchino, con indosso gli abiti di venditore di almanacchi, declama, ripetutamente e ossessivamente «almanacco vendesi». Questa scena quinta costituisce una tra le vette più alte dell'invenzione – o rielaborazione – del teatro fiabesco di Gozzi tanto da impressionare perfino Meyerhold che, oltre a includere «Count Carlo Gozzi and his theatre» nei «subjects for discussion» del programma di studio del 1916-1917 utili a «demonstrate the value of the essentially theatrical elements of the art of the theatre» a proposito di questa scena afferma: «By employing this theatrical device, Gozzi succeeded in bridging the gap between the stage and the street» (*Meyerhold on theatre*, translated and edited with a critical commentary by EDWARD BRAUN, Eyre Methuen, London, 1969, pp. 153-154 e pp. 259-260). Arnaldo Momo a proposito di questa scena pensa sia «un interessante, possibile inizio di una sua [di Truffaldino] carriera nel mondo [...] si direbbe che la Maschera usi la sua esperienza teatrale per fare una professione, indipendente dalla favola cui partecipa come personaggio; tanto che Brighella gli suggerisce di trasferirsi in un luogo reale, Venezia, per mettere a frutto questa sua attività. Non c'è altro sistema, per l'illetterato Truffaldino, di guadagnare con la letteratura, di passare al professionismo: dato il suo grado di non-istruzione, non passerà mai da venditore di 'relazioni pubbliche' – una via di mezzo fra cantastorie e strillone – a giornalista: la carriera delle lettere si arresta per lui al

gradino più basso» (A. MOMO, *La carriera delle maschere*, cit., p. 288). Secondo Laura Riccò il ruolo che Truffaldino viene qui ad assumere prefigura, in modo sintetico, quello di Brighella nei *Due fratelli nemici*, in cui è incaricato di leggere, sotto forma di *ossatura*, il finale del suo dramma flebile, che altro non è se non quello della stessa *pièce* gozziana (cfr. L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 167, nota 36). Interessanti anche le parole di Lucio Felici su questa scena: «la scena di Truffaldino cantastorie, apparentemente rivolta a un massimo di ironizzazione, si rivela alla fine uno di quegli “accidenti” o “contrattempi” per i quali la “realtà” diventa generatrice, essa stessa, di fantasie fiabesche: mettendo alla berlina i venditori di relazioni a stampa, Gozzi voleva censurare la trista genia di quei “viziosi scioperanti” e canzonare, ad un tempo, la credulità del popolo» (*Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Tutto è fiaba*, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe, a cura di GIORGIO CUSATELLI *et alii*, Milano, Emme, 1980, pp. 180-181). *Cur, ecc. ha inondato tutto il campo*: la strategia di allagare il campo nemico si rintraccia anche nell'*Orlando innamorato* (XXIV, 41-43)

III.5.3: *come si possa... un'ora*: per la polemica contro i gazzettieri si rimanda al commento della *Prefazione*.

III.8.1: *fiero cimento*: lo stesso sintagma si ritrova nel *Mostro turchino* in bocca alla protagonista, Dardané che, analogamente a Farruscad, si trova in procinto di affrontare la terza e ultima prova a cui si deve sottomettere (III.5).

III.8.1: *voce*: l'inserimento di Geonca, personaggio magico buono contrapposto alla fata che punta alla sconfitta di Farruscad causa lo sdoppiamento della «regia del sinistro» (cfr. P. VESCOVO, *Per una lettura non evasiva delle Fiabe. Preliminari*, cit., p. 201).

III.8.8: *chi va lontan... lontane*: si tratta di una ripresa puntuale tratta dall'*Orlando furioso* (VII, 1). La citazione di alcuni versi dei romanzi cavallereschi ad opera delle maschere è una prassi gozziana: si pensi, per esempio, all'incipit dell'ottava ariostesca «Ma la Fortuna, che dei pazzi ha cura» (XXX, 15) riportata da Brighella nel *Mostro turchino*: «spesso dei pazzi la fortuna ha cura» (IV.6).

III.9.2: *degg'io con i morti aver battaglia?*: l'esclamazione richiama il soliloquio di don Giovanni dopo aver accettato l'invito a cena di Don Gonzalo: «DON GIOVANNI Se un corpo nobile, vivo, / cin facultà, con ragione / e anima, non lo si teme, / perché temere dei morti?» (TIRSO DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra*, cura e traduzione di LAURA DOLFI, Torino, Einaudi, 1998, III.15). Sulla questione si legga ALBERTO BENISCELLI, *La finzione del fiabesco, Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Genova, Marietti, 1986, pp. 124-126.

III.10: *Esce... Farruscad*: la lotta contro un toro, o un altro animale è un episodio che il genere fiabesco condivide con quello cavalleresco. Oltre a segnalare le fonti cavalleresche primarie a cui Gozzi può essersi ispirato, abbiamo rintracciato nel *Malmantile racquistato*, alcune immagini molto simili a quelle delineate nella *Donna serpente*: il protagonista del poema di Lippi riesce a sconfiggere il toro grazie a un oggetto magico regalatogli dalle fate, una nocciolina, che, gettata contro un sasso si trasforma in un masso infuocato in grado di uccidere l'animale (IV, 56-60) ma, ancora più prossimo alla nostra fiaba - nella fattispecie alla lotta contro il gigante, seconda prova di Farruscad - è il racconto dell'uccisione di un mostro da parte di Paride. L'uomo, infatti, lo taglia a metà ma esso si ricompone e così è costretto a chiamare addirittura «due marangoni», i quali però, sono soggetti alla stessa sorte: pur avendolo segato, esso si incolla nuovamente le parti tagliate. Solo grazie alla lettura del «suo libro», Paride riesce a farlo sparire lanciandogli addosso erbe e sassi (X, 50-56). Interessante il commento in cui, a proposito di quest'episodio, lo scrittore annota: «E qui il nostro Autore immita l'Ariosto nella favola di Orillo; levata da Vergilio nell'*Eneide*, che finge un tal'Erillo Re di Palestrina che haveva tre anime, onde era necessario tre volte ammazzarlo per finirlo» (L. LIPPI, *Il malmantile racquistato*, cit., p. 486). La lotta contro due terribili tori «ciascun più fiero, horibel e diverso» è narrata nell'*Orlando innamorato* (I, XXIV, 27-40): anche in questo caso la spada non serve a nulla e il paladino deve seguire le parole del *libro* secondo le quali egli, per non morire, deve limitarsi a legare i due animali. Non si deve dimenticare che il pubblico veneziano era avezzo ad avere sotto gli occhi simili combattimenti viste le frequenti le 'casse dei tori' che si tenevano, solitamente, in piazza San Marco (si legga P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, cit., pp. 245-246).

III.13.2: *Il gigante... combattere*: l'episodio – un essere magico capace di “ricucirsi” immediatamente gli arti amputati (si veda nota sopra) – si ritrova sia nell'*Orlando innamorato*: «E il collo e il capo via tagliò di neto. / Hora ascoltati che stupendo caso: / La persona incantata e maladeta / (Colui dico io che in sella era rimasto) / Par che la macia a lato se rimetta; / E' prende la sua testa per el naso / E nel suo loco quella se rassetta; / Indi sua macia ha presto in man ritolta / E torna alla battaglia un'altra volta» (M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., III, II, 55-56), sia nel *Ricciardetto*: «E, oh nuova, oh fiera, oh strana meraviglia! / non cade il tronco busto, anzi si china / e la recisa testa in mano piglia / e le scale discende, e s'incammina / verso la porta. Istupide le ciglia / Orlando tiene, e dietro lui cammina; / così fuor della torre al verde piano / esce quel mostro con sua testa in mano» (NICCOLÒ FORTEGUERRI, *Ricciardetto*, edizione critica a cura di CARMEN DI DONNA PRINCIPE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989, XI).

III.12.11: *spiccagli*: 'spiccare: staccare' (Boerio). *manco*: sinistro.

III.12-13: *Tutte le scene... Sacchi*: si tratta di una lapalissiana nota consuntiva che corredata anche altre *Fiabe*.

III.13.3: *Valoroso campion*: il sintagma compare anche nell'*Orlando innamorato* nella descrizione della trasformazione (questa volta morale e non fisica) del *valoroso campion* in *vil garzone*, termine, quest'ultimo che si ritrova pure nella *Donna serpente* (I.7.5): «Ma comme intese che egli era fugito / L'Argalia al bosco e seco la dongella, [Angelica] / E che Ranaldo lo aveva seguito, / Partisse in vista nequitosa e fella. / E' sopra al letto suo càde invilito, / Tanto è il dolor che dentro lo martella: / Quel valoroso, fior d'ogni campione, / Piangea nel letto comme un vil garzone» (M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, cit., I, II, 22).

III.13.4: *O morte... resti*: ricalca il reiterato motto di Calaf nella *Turandot*: «morte pretendo, o Turandotte in sposa».

III.13.6: *Finir voglio l'impresa*: è la prima volta, nel corso della vicenda, in cui Farruscad si dimostra determinato a portare a compimento ciò che ha iniziato e a non lasciarsi sopraffare dalla paura o dall'accidia.

XIII.13.8: *Macometto*: il nome del profeta si ritrova anche in Pulci, Ramusio e Boiardo e compare pure nella *Zobeide* (I.5 e III.3).

III.13.13: *Sinora con la spada...* *cor*: con la terza ed ultima prova Farruscad si trova a dover combattere senza la spada, trattandosi di una sfida esclusivamente di coraggio e non di bravura o destrezza fisica: la lotta, in questo caso, diventa una vera *psicomachia*.

III.13.17: *Ricordati di me*: la frase è ripetuta anche da Calmon nell'*Augellino belverde* (IV.11), come se sia il filosofo divenuto statua sia la Voce guida di Farruscad, essendo entità senza corpo, siano desiderose, almeno, di farsi presenti e di essere ricordate da coloro che hanno soccorso.

III.13.19: *Farruscad bacia il serpente*: oltre ai versi dell'*Orlando innamorato* già ricordati nell'*Introduzione* (II, XXVI, 7), sempre dal poema di Boiardo riportiamo anche questi: «Ma dove ïo lassai, voglio seguire / Di Brandimarte e sua forte aventura, / Qual quella dama (di cui v'ebe a dire) / Avea condotto a quella sepultura, / Dicendo: «Questa converai aprire, / Ma poi non ti bisogna aver paura! / Convienti esser ardito in questo caso: / A ciò che indi ussirà darai un baso». / «Come, un baso? » rispose il cavaliere / «È questo il tutto? Hor èvi altro che fare? / Non ha l'Inferno un demonio sì fiero / Ch'io non gli ardisca il viso acostare! / Di queste cose non aver pensiero, / Che dece volte io l'averò a basare, / Non ch'una sola! E sia quel che voglia! / Horsù, che quella pietra indi se toglia!» (II, XXVI, 4-5); «[...] Il cavalier s'accosta, e pur di passo, / Che molto non gli andava voluntiera. / Chinandosi ala serpe tutto basso, / Gli parbe tanto terribil e fiera / Che vien in viso morto comm'un sasso» (II, XXVI, 10); «[...] Hor quella serpe ti convien basare, / O far pensier de non esser al mondo: / Accostar la tua boca a quella un poco, / O morir ti convien in questo loco» (II, XXVI, 8) ; «Dicendo questo, indietro se retira / E destinato è più non s'accostare. / Hor ben forte la dama se martira, / E dice: «Ahi vil Baron, che credi fare? / Tanta tristezza entro il tuo cor s'agira, / Che in grave stento te farà mancare.» (II, XXVI, 12) ; «Hor Brandimarte per queste parole / Pur tornò anchora a quella sepoltura: / Ben ch'è palido in faza come suole, / E' vergognosse dela sua paura. / [...] A lei s'accosta e un baso gli ebe dato» (II, XXVI, 13); «Si come l'ebe ala boca basata / (Proprio gli parbe de tocar un giazo!) / La serpe a poco a poco tramutata / Divien una dongiela in breve spacio. / Questa era Phebosilla, quella Fata» (II, XXVI, 14).

III.ultima.5: *Di Truffaldin...* *sposa*: si ricordi quanto già espresso a proposito della non esplicitata relazione tra Truffaldino e Semeraldina nel testo della *Donna*

serpente, a differenza, invece, di quello del *Serpente*. *Ma chi m'additerà... festa?*: la clausola finale per ottenere gli applausi è prossima a quella delle altre *Fiabe*, in particolar modo del *Mostro turchino* in cui si reiterano gli stessi termini: «alme cortesi [...] segno [...] festa» (V.7); in questo senso, si differenziano solo l'*Amore delle tre melarance*, per la tipologia consuntiva del testo con cui è presentato nella Colombani e *Il corvo*, che sembra più “debitore”, in questo, ai racconti per bambini: «NORANDO si rinnovellino le nozze con rape in composta, sorci pelati, gatti scorticati» (V.9). Molto vicina alla conclusione gozziana è quella, ancora una volta, della *pièce* calderoniana: «SEGISMUNDO y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare, / pidiendo de nuestras faltas / perdón, pues de pechos nobles / es tan proprio el perdonarlas». (CALDERÓN, *La vida es sueño*, cit., III.14).

5. Appendici

Nelle *Appendici* si impiegano gli stessi criteri di trascrizione adoperati per il testo edito. Inoltre, sono adoperati i seguenti segni diacritici:

- tra parentesi quadre sono poste le lezioni cassate dall'autore, seguite dalla lezione sostitutiva, qualora la cassatura/sostituzione sia di carattere cursorio, ossia nel caso in cui la modifica sia fatta cassando una parola e scrivendo di seguito quella sostitutiva (ad esempio [ott'anni] sett'anni circa);
- tra parentesi quadre sono poste le lezioni cassate dall'autore, seguite dalla lezione sostitutiva inclusa tra doppia parentesi uncinata, qualora la cassatura/sostituzione sia successiva, e cioè appaia in interlinea o al margine ([il ministro] <l'aio>);
- tra parentesi uncinata sono poste le lezioni inserite in interlinea o a margine (ad esempio questa <vita>);
- tra parentesi quadre inserite tra parentesi uncinata sono poste le lezioni inserite in interlinea o a margine e poi cassate <qui siedo meco [invisibil fatto ti condurrò dove]>;
- nel caso in cui una cassatura non risulti leggibile si segnala con [non leg.]

Dal momento che i fogli sono in parte sciolti e in parte legati tra loro, per chiarezza si è preferito inserire il riferimento numerico laddove le carte, per contenuto, oltre che per costituzione materiale, non sono contigue tra loro.

1.
Frammenti della più antica stesura della *Donna serpente*

(Fondo Gozzi, 10.14)
[36r-v]

ATTO PRIMO

SCENA I.

Diserto.

<Boschetto. Scena prima di due damigelle vestite di bianco. Si lamentano tra loro che la giornata fatale si avvicina. Che chi sa se passerà felicemente. Se Cherestani loro padrona scanserà la sventura che la sovrasta. Non la scanserà perché Ruzvanscad sarà spergiuro, ecc.

Scena d' [non leg.].

Che Cherestani potea pure contentarsi di rimanere immortale non [non leg.] che non poteva perché [non leg.]>.

TRUFFALDINO e BRIGHELLA seduti sopra un sasso.

TRUFFALDINO *suo racconto a Brighella che incominci:* e così sior mio benedetto, *che nell'anno [1753] 1754 alli 12 d'aprile come sa, uscirono Ruzvanscad, [il ministro] <l'aio> del principe, Pantalone e lui con altri cacciatori alla caccia, che giunti in un bosco lontano dalla città trovarono una cerva bianca come la neve tutta fornita di cordelle d'oro e di fiori, con belle gioie al collo e anelli sulle zampe e diamanti sul tuppè, che il principe s'innamorò perduto e la seguì. Pantalone dietro, lui dietro altri cacciatori dietro, che la cerva giunse sulla riva d'un fiume, che il principe l'era appresso e sperava di pigliarla, ch'erano tutti lì lì per ghermirla quando la cerva spiccò un salto e si scagliò nel fiume e non si vide più.*

BRIGHELLA *che si sarà annegata.*

TRUFFALDINO *oibò, che non l'interrompa, che sentirà meraviglie. [Che il] E così, sior mio benedetto, ecc. che il principe smanioso innamorato della cerva e disperato, fece pescare tutto il giorno per avere la cerva, o viva o morta, ma invano, quando, oh, meraviglia, si sentì una voce dolcissima uscir dal fiume a chiamare per nome Ruzvanscad, che il principe invasato non si potè più trattenere, ma col capo in giù si gettò nel fiume, che Pantalone disperato se gli gettò dietro per ricuperarlo, ch'egli s'era preparato per saltare loro dietro, ma che si trattenne, <per timore di bagnarsi i capelli, ch'è soggetto a flussioni ecc.>. Che non lo vide più, che pianse, ch'era per ritornare a portar la nuova quando guardò nel fiume, ed oh meraviglia, vide poi nel fondo un piatto di maccheroni incantati, che non si potè più trattenere, che si gettò nel fiume. Oh meraviglia, che ritrovò sopra un praticello fiorito, non maccheroni, ma la cerva cambiata nella più bella [regina] <principessa> di diciottanni che si vedesse, che sopra i fiumi non ne sono di così belle sua descrizione che aveva seco una compagnia di damigelle bellissime, [tra le quali una Smeraldina,] oh meraviglia. Che quivi era il principe ginocchioni dinanzi alla principessa e Pantalone meravigliato. Che il principe stava dicendo:*

Dimmi chi sei bellezza inusitata.

*Abbi pietà di questo core [che mai] afflitto
che di sì atroce ardor non arse unquanco.*

Che la principessa rispondeva:

*Non ricercar chi sia. Verrà il momento,
che saprai tutto. L'amorosa smania
di te mi piace e s'hai sì forte il core*

da sofferir le più terribil cose
sposo t'acetto e questa destra è tua.

*Che il principe allegro, cadesse il mondo, accettava la bianca destra ecc.
Che Pantalone era disperato che lo voleva disuadere, ma invano, ch'entrarono in un palazzo
con le colonne di diamanti, le travi d'oro i pavimenti di perle ecc. e che [segui] <seguirono> le
nozze, che dopo nove mesi la principessa aveva partorito a un parto un fanciullo e una fanciulla
bellissimi, i quali potevano avere ott'anni circa. Che si mangiava bene e si beveva bene e
dormiva bene e si faceva l'amore con [la damigella Smeraldina bene ecc. per con le damigelle
facendo le corna a Smeraldina. Ma che il principe replicava] <le damigelle ma che Pantalone
era sempre> malinconico, non conoscendo il paese, né la principessa. Che il principe
replicava sempre:*

Dimmi chi sei bellezza ecc.

Che la principessa rispondeva sempre:

Non ricercar chi sia. Verrà il momento
che saprai tutto. L'amorosa smania [di]
di te mi piace, ed abbi forte il core
da sofferir le più terribil cose.
Oimè pur troppo giugnerà l'atroce
punto per te, per me, [dil] dolce mio sposo.

*<Sempre arcani, sempre cose secrete>. Oh, meraviglia. E così sior mio benedetto, [sono]
<ch'erano> tre giorni che il principe curioso [guardava] <sforzava> uno scrigno della
principessa dov'erano lettere di lei per rilevare dalla mansione chi fosse la principessa, che la
principessa l'aveva trovato in sul fatto e furiosa per la disubbidienza l'aveva rimproverato e che
aveva posto per fatto un grido e aveva battuto un piede in terra, [ed] <ed oh meraviglia ch'era>
sparita la principessa, i figli, le damigelle, il palazzo e ch'erano rimasti in [un] quell'orrido
diserto come vedeva <ed egli senza la sua Smeraldina piange [non leg.]> .*

BRIGHELLA suoi stupori della narrazione di Truffaldino, non crede.

TRUFFALDINO che gli farà vedere meraviglie. A Brighella come sia capitato.

BRIGHELLA che [il povero vecchio Muezin padre re di Ruzvanscad non aveva mai avuto quiete
per sapere del figlio, che dopo ott'anni di dimande agl'oracoli aveva trovato un filosofo che gli
aveva detto che si portasse] [<non è solo giunto in quel diserto, che ha ordine di tacere, che solo
le dirà che sei mesi sono stati per viaggio che un cerotto sulla bocca dello stomaco [non leg.]
filosofo gli aveva tenuti sazi>] sul monte Olimpo, che sulla cima di quello averebbe ritrovato un
buco, che discendesse per quel buco, che il viaggio era lungo ma che averebbe ritrovato il figlio,
che il filosofo aveva dato del cerotto da tenere sulla bocca dello stomaco che questo teneva sazi
e nodriti per [molt] sei mesi, che il vecchio aveva fatto provizione di cento torcie e che a fatica
portatosi sul monte Olimpo <in cinque mesi e diciannove giorni> col ceroto sullo stomaco lui,
Tartaglia, Brighella e soldati con una torcia innanzi erano tutti discesi in quel buco, che
consumata una torcia ne accendevano un'altra e che avevano fatti
quarantamilionisette milladugentoquattro scaglioni, <in undici giorni> e ch'erano arrivati in
quel diserto.

TRUFFALDINO oh meraviglia dove fosse il re e Tartaglia.

BRIGHELLA che li aveva lasciati sotto un albero a riposare. Dove fosse il principe e
Pantalone.

TRUFFALDINO

[37r-v]

FATA Pensa pria di seguirmi ch'io t'espongo a un'impresa orribile in cui degl'antichi guerrier
più famosi forse inutile sarebbe la spada e il braccio. Troppa viltà ha il tuo cor, troppa
incostanza.

RUZVANSCAD Non dir di più conducimi in mezzo al foco, all'armi e dove io possa pagar di
questa <vita> alla consorte l'offesa che le feci.

FATA E ben [mi segui so che ti pentirai] <qui siedì meco [invisibil fatto ti condurrò dove]> qui
rimarrai, meco verrai ecc. So che ti pentirai.

RUZVANS CAD [Ceco ti seguo] <Oscuro è il ragionar, io t'ubbedisco> tra strazi, fulmini [*non leg.*] ecc. soffrirò tutto ecc. via.

Spariranno rimarrà il soffà con figura simile a Ruzvanscad.

SCENA IV.

SCHIRINA, MUEZIM, FIGURA DEL RE *appoggiata con una mano alla guancia.*

SCHIRINA Fratel datevi pace nella regia nostra ora in calma, s'aggiungano contentezze.

MUEZIM Se nulla ho di merito ecc. concedetemi la mano della principessa ecc.

Figura leverà il capo farà cenno di sì, poi con la destra che partino. Tornerà appoggiarsi.

SCHIRINA Ah, come potremo noi gioire in tanta vostra mestizia, deh ecc.

MUEZIM Se allegro non vi vedo di gioire rinunzio e mesto sempre vostro fido compagno in malenconia morirò.

SCENA V.

BRIGHELLA, TRUFFALDINO, SMERALDINA *e detti.*

BRIGHELLA *chiede Smeraldina al re.*

TRUFFALDINO *chiede per lui con esposizione de' suoi meriti.*

Figura farà cenno con mano a Smeraldina.

SMERALDINA *che al cenno crede che voglia dire ch'ella scelga, che inclina a Truffaldino.*

Figura fa cenno col capo di sì, con la mano che sia di Truffaldino.

TRUFFALDINO *sua allegrezza.*

BRIGHELLA *suo dispiacere.*

SMERALDINA *suo contento.*

Figura con cenni che partino tutti ecc.

TRUFFALDINO *che ha ragione che a matrimonio fatto ognuno deve ritirarsi nella sua stanza.*

SCHIRINA *a Muezim suo stupore di tal mestizia.*

MUEZIM *similmente a Schirina.*

SCENA VI.

TARTAGLIA, PANTALONE *e detti.*

PANTALONE *con qualche novità viene a chiedere comandi al re.*

TARTAGLIA *con altra novità similmente.*

Figura cenni che partano che partano tutti.

Tutti confusi in questo.

VOCE DEL MAGO *Infelici ingannati non è quel Ruzvanscad ecc. egli è in perigli immensi ecc.*

SCHIRINA *Come mio fratello in perigli e non è questi, voce di chi sei tu.*

VOCE <Io sono non nominato mago> *accorrete tutti al campo non nominato io tosto accorro dal canto farò ciò che potrò, [tutti] ma vano forse fia l'aiuto vostro [et] e il mio.*

Qui sparirà la figura.

SCHIRINA *Oh, me meschina Muezim andiamo ecc.*

MUEZIM *Vi seguo.*

PANTALONE *Presto.*

TARTAGLIA *Non si perda tempo.*

SMERALDINA *Gambe aiutatemi.*

BRIGHELLA *El matrimonio non è valido.*

TRUFFALDINO *Ecc. ecc. che un momento di più sarebbe stato validissimo.*

Via tutti.

SCENA VII.

Sepolcro magnifico, colonna con timpano e mazza.

FATA e RUZVANSKAD.

Qui campo ecc. Battaglie meravigliose.

II.
Versificazione parziale e frammentaria della fiaba

(Fondo Gozzi, 4.2/2)

[1r-v]

Boschetto.

FARZANA e ZEMINA *fate di bianco.*

[Presso è il giorno fatal]

FARZANA Zemina dì e non piangi?

ZEMINA E di che piangere

cara Farzana?

FARZANA Ah, ti scordasti amica
quando [a bella] Cherestani l'amabil fata
nostra compagna a Farruscad amante
uomo mortal volle esser sposa e volle,
d'immortal [come noi] <mortal> come noi, chieder natura
mortal come il suo sposo? e che il re nostro
Demogorgon le disse...

ZEMINA Sì Farzana
so che giurò [che s'ella] <Demogorgon, che s'ella> il giorno passa
passa il canicolar secondo giorno,
<sinché tramonta il sol, del corrente anno>
senz'esser maladetta dal suo sposo
Farruscad, lascia l'immortal natura
e mortale diviene.

FARZANA Oh, Dio dimani
allo spuntar del sole il dì comincia
fatal per noi. Perdiam Cherestani
la più amabil compagna, la più cara
la più bella fra noi.

ZEMINA Non ti sovien
[che se passa dimani e che lo sposo]
[la maladizion] quante Demogorgone opre in dimani
vuol che Cherestani crude e inaudite
in apparenza, a Farruscad suo faccia?
Che condannata l'ha a tenere occulto
l'esser suo quanto è lungo il fatal giorno,
e a non scoprir dell'opre sue gli arcani?
Credimi pure no, diman non passa
che sarà maladetta dal suo sposo
che rimarrà nostra compagna.

FARZANA Cruda
né ti sovien dell'orrida condanna
alla qual per due secoli è [legata] ristretta
se lo sposo in diman la maledisce?

ZEMINA Ben lo so, ma che importa, della folle
richiesta sua pagar dee la pena.
Passeranno i due secoli e morrassi
frattanto il temerario [sp] Farruscad,
e passati due secoli averemo
Cherestani compagna nostra ancora.

FARZANA Puolla lo sposo suo dalla condanna
Scioglier[e]<la> ancor [dentro dimani] <come ti è noto> e allora
fata è mortale e noi l'abbiam perduta.

CHESAIA *sacerdote*

CHERESTANÌ *regina*
 FARRUSCAD *re di Teflis*
 TOGRUL *suo ministro innamorato di*
 <CANZADE> [SCHIRINA] *sorella di Farruscad*
 VOCE DI GEONCA [*non leg.*] <*negromante*>
 BADUR *altro ministro traditore*
 PANTALONE [*aio del re*] <*confidente del re*>
 [SINADABBO] <AGAZIR > *re padre morto*
 [GULINDA] *fate*
 ZEMINA
 <FARZANA >
 ATALMUC *padre*
 SMERALDINA *serva di Canzade*
 BRIGHELLA [*non leg.*] *di corte*
 TARTAGLIA *ministro*
 REZIA *figlia*
 BEDREDIN *figlio*

ZEMINA Sogni son questi. Ei lascerà la vita.
 A me commessa è l'opra. A me la guardia
 [di Cherestani nostra] <della nostra compagna> condannata
 è commessa e commessa è a me in dimani
 la morte del suo sposo, onde 'l periglio
 ch'ella mortal si faccia, in lui finisca.
 FARZANA Di Geonca il negromante amico
 di Farruscad non temi?
 ZEMINA No non temo.
 Andiam che non è onesto il recar tedio
 al mondo spettator d'opre inaudite,
 e soprattutto cogl'arcani nostri
 convien non recar noia a chi ci ascolta,
 FARZANA Oh, Ciel, pria che noiar chi è il nostro bene,
 con Farruscad Cherestani perisca. (*via tuttedue*)

Un asinello con le
 orecchie pungenti, e
 la coda tagliente.
 Toro con corna e coda
 di fuoco.

[2r-9r]
 [Personaggi]
 SCENA III.

PANTALONE, FARRUSCAD.

FARRUSCAD Vani sono i miei passi; adunque amico
 più non deggio veder Cherestani
 la dolce sposa mia?

PANTALONE Mi no go più testa; el cervello me boge. Cara altezza, [a chiappar] <a tor suso>
 ste solane tutto el dì, chiapparemo una rescaledazion <de rene>, un mal maligno, le petecchie, qua
 no ghe [chirurgi] ceruseghi, moriremo come le bestie. Caro fio, caro fio desmentegheve sta sorte
 de amori.

FARRUSCAD Come poss'io dimenticarmi mai
 tanto amor, tanta tenerezza, tante
 beneficenze e spasmi? [E tenerezze] <Ah, caro amico
 tutto ho perduto io non avrò più pace>.

PANTALONE Mo tenerezze amori, spasimi, sospiri, de chi?
 FARRUSCAD D'un'alma grande, generosa, altera

della più bella principessa e cara,
che 'l sol vedesse mai.

PANTALONE D'una striga maledetta, che tol che figura che la vol, che deve aver quattro o cinquecent'anni sulle tavarnelle. Oh anello <incantà> de Angelica, dove sestu. Ti che ti ha scoperto ai occhi de Ruggero che le bellezze d'Alcina gera tante deformità, ti averessi pur guario anca sto povero fiol, scoverzendoghe [Ancroia] la Redòdese in Cherestani. Oh, la xe cusì seguro. Me par de vederla.

FARRUSCAD [Cher] <da sè> Belle chiome ove siete, io v'ho perdute.

PANTALONE Zucca pelada maledetta, con quattro cavelli canùì sulla coppa e forsi con della tegna, scovèrzite per carità.

FARRUSCAD Occhi [lucenti] brillanti stelle io v'ho perdute.

PANTALONE Occhi infossài, come quelli del caval del Gonella, pieni de sgargagi, copài, lasséve véder.

FARRUSCAD Bocca, rubini ardenti, bianche perle
più non vi rivedrò! chi mi v'ha tolto?

PANTALONE Zenzive paonazze, con quattro schienze marze, lavri scaffài, bocca [de musina] <de seppa> col negro in to tanta malora lassete véder.

FARRUSCAD Guancie di rose e gigli, ove mai siete?

PANTALONE Ganasse de baccalà, barambàgole <ingrespae> maledette [grespe della camisa de Cosmo dalla cariola] salté fuora come che [xe] <se'> e guarì sto putto da sta desgrazia da sta fissazion.

FARRUSCAD Ah, delizioso sen della mia sposa
latte rappreso, ove ti sei nascosto!

PANTALONE Oh, borse de camozza sporca, sacchetti da [non leg.] <[mianaghe della camisa]> braghese de soatto de luganegher [de Chiara matta], paleseve come ve vedo mi coi occhi della mente e fe' dar una gomitadina a sto povero strigà. <Cara> Altezza <care> viscere [mie] no la se ricorda [l'accidente] <la brutta burla> fatta dalla striga Dilnovaz al re de Tebet.

FARRUSCAD Qual burla mai, che mai volete dirmi.

PANTALONE Schienze. [Dilnovaz] La striga Dilnovaz che g'aveva tresent'anni, per virtù de una véra s'ha cambià nella fegura della regina muger del re de Tebet, che gera una zogetta de vint'anni e la ha buo tanta forza de scazzar dal talamo real la vera muger e de restar ella regina. Ma come che [Dilnovaz] sta striga gera una squartada de prima sfera, el re l'ha trovada un zorno in un certo atto che no ga piasso, con un che sogio mi, da ca del diavolo. Nol s'ha podesto tegnir, el ga lassà andar una sablada. [L'ha] La sorte ha fatto che el ga taglià el déo dove la gaveva la vera incantada causa [non leg.] della orbariola. Mo s'è da bon servitor che el se l'ha vista a restar una carampia senza un dente <in bocca> con tanti de mustacchi e tante grespe che la pareva un centopezzi de manzo. Questi xe fatti de verità altezza, no i xe miga fiabe da contar ai puttelli. El povero re ha buo po de grazia de cercar [la povera] so muger che poveretta la andava cercando la lemosina con quelle parole:

*Io son moglie di re, [e pure] <pur non son> quella.
[non son quella ch'io dico] Son principessa <e pur>
[ne] <non> son [quel che] <chi> sono.*

A vu, canella. Ghe scommetteria mi, che Cherestani [non leg.] xe un'altra [vecchia] carampia come la striga Dilnovaz.

FARRUSCAD Eh non mi dite più. Come può darsi,
che vecchia sia Cherestani mia sposa
s'ella mi fu feconda di due figli?

Figli perduti, anime mie, mio sangue. (*piange*)

PANTALONE Certo che quelli m'ha portà via el cuor anca a mi. I giera i più cari còcoli, el mio solo divertimento. Quel puttello, quel Bedredin, aveva una vivacità, una prontezza de spirito, oe da farghene un capital grandò. [Quella puttella, quella Rezia] <quel puttello, quel Bedredin> gaveva un spiritazzo, una prontezza de spirito, o e da farghene un capital grandò. Quella puttella po, quella Rezia, gera la più cara cosa, me par de védermeli sempre intorno a zogatar, a sentirme a chiamar nono. No bisognaria che ghe pensasse perché me sento a spezzar le viscere. (*piange*) Ma altezza qua bisogna darse pase e coraggio. Finalmente fioi d'una striga certo e forsi d'una diavola. [D'una] [che ha un] Bisogna, che la gabbi el cuor negro a destaccar con quella furia dal sen paterno l'unica consolazion, el proprio sangue.

FARRUSCAD Ah, Pantalone, io fui di me medesimo

il traditor. Disubidii la moglie.
 Avea proibizion di non cercare
 mai chi ella fosse, insino a un certo punto
 determinato e di saperlo prima
 tentai del tempo. Fui disubidente
 la [mia] curiosità mia maledico.
 PANTALONE Vardé che misfatti! No s'ha da saper più chi sia so muger? Sta proibizion, <a dirghela> m'ha fatto sempre spezie, come m'ha fatto sempre stomego sto matrimonio. Figurarse, tor per muger una cerva! Da galantomo che tirava sempre i occhi a véderse ghe spontava i corni anca a ella, me pareva sempre che la diventasse un cervo. Oh volla che ghe diga. Ringraziamo el ciel d'essere desbrigà de sta striga. Mettemose in viazo, qualche buso ghe sarà da andar fuora de sto ca' del diavolo. Andemo a trovar el povero vecchio Atalmuc so pare. Chi sa, quanti pianti che l'ha fatto per ella. Chi sa se le più vivo povero infelice. Chi sa se ghe più regno. La sa quantonemigo ghe gera quel barbaro moro al re Torgut, pretendente della prencipessa Canzade so sorella. La restarà un re senza regno un pitocco, infelice in vita sua, un pezzente in vita sua, marì d'una striga, d'un diavolo, dell'orco, d'una saetta che la possa [mazzar] scoàr via.
 FARRUSCAD Tacete Pantalone. Io morrò, prima d'abbandonar queste contrade, mai.
 Sognai [di rivederla] <già di veder> la dolce sposa parmi d'averla innanzi. Umil perdono chiedo al padre se vive e s'egli è morto perdon gli chiedo ancor. Ramingo sempre andrò per questi boschi ognor chiamando Cherestani mia sposa. Rezia amata, Bedredin caro figlio e figli e sposa. Via disperato
 PANTALONE Oh, povero Pantalón! La vada dove che la vol che mi no go più fià [de seguitarla] per adesso de seguitarla!

SCENA IV.

TOGRUL, TARTAGLIA e PANTALONE.

TARTAGLIA (*uscendo e vedendo Pantalone in lontano con trasporto*)
 Signor Togrul Togrul, signor visir.
 TOGRUL Che c'è Tartaglia?
 TARTAGLIA Pantalone, Pantalone, non lo vedete?
 TOGRUL Oh, Cielo! ti ringrazio. Ti ringrazio.
 Tartaglia, abbiám trovato Farruscad.
 PANTALONE (*vedendoli in lontano*) Togrul... Tarta... Togrul! Tartaglia!
 Hògio forsi l'orbariola?
 TARTAGLIA (*correndo ad abbracciar Pantalone*) Oh, caro Pantalone mio.
 TOGRUL (*abbracciando Pantalone*) Oh, caro amico, quanto mi sollièva il ritrovarti.
 PANTALONE La scusa... Tartaglia scusé... Son ingroppà al cuor. Oimai...oimai... (*in atto di andare in sfinimento Tartaglia lo sostiene*)
 TARTAGLIA Signor Togrul [egli se ne] <il vecchio> muore prima di [darci n] dire dove sia il principe.
 TOGRUL Oh, cielo! Pantalone.
 PANTALONE (*rinvenendo*) Sior visir, come mai come, mai capitai in sto deserto?
 TOGRUL La storia è lunga. Prima deh mi dite dove sia Farruscad il mio sovrano, che più tempo non è da perder tempo.
 PANTALONE <[convien]> Le qua vivo e san, ma perso, ma [immerso] impetolà insin ai occhi in tuna desgrazia granda, ghe dirò tutto. Ma come mai xela arrivà in sto logo fuora del mondo.
 TOGRUL Qui venni coll'aiuto di Geonca, il negromante amico [assai virtudi secreti] <con Tartaglia> <e Brighella mio servo. Assai segreti> mi diè [per trar da questo luogo ignoto] Geonca per cavar da questo <luogo ignoto> [Farruscad] il mio re. Dì, [dov'è Farruscad] <Dove [sia] s'attrova? >

PANTALONE Eh i sarà secreti per i calli, ma no mai per cavar el prencipe da sta miseria, <aseo> se la crede che el sia un ravano <da cavar la se inganna.>

TARTAGLIA Ma di dov'è, dov'è vecchio flemmatico, non andar seccando altro.

TOGRUL Ogni momento perso Pantalone
è [di tal] <della più crudele> conseguenza.

PANTALONE <Naturalmente el sarà poco lontan>. Preghiere né lagreme no lo cava de qua certo ma zitto, <co la ga sti secreti > xe meglio che se scondemo che nol la veda. Bisognerà consegnar, pensar, stabilir, <qua> no ghe posso dir tutto, i arcani xe grandi. Alle bisogno de restoro?

TARTAGLIA Ma veramente sì perché il cerotto perde la sua virtù e mi sento languido languido.

PANTALONE Che cerotto?

TOGRUL Eh nulla andiamo Pantalone, andiamo. (via)

PANTALONE La se retira drio quell'arzer che son con ella subito. Disè Tartaglia, no hallo dito che ghe anca Brighella qua, dove xelo?

TARTAGLIA Sì certo, sarà qui d'intorno.

PANTALONE Mo i tòtani se el prencipe lo vede la fortagia xe fatta. Che secreti ga el visir caro fradello.

TARTAGLIA Son belli ve, senti. [*in un'orecchia*] <gli borbotta in un'orecchia>

PANTALONE Minchionazzi, sior sì che se pol sperar. Fé una cosa. Scondeva in qualche luogo qua intorno, se vedé el prencipe, no ve lassé véder, Se vedé Brighella, <per carità> se mai podé feghe de moto che nol se lassa véder e vignì via con lui drio quell'arzer. Oh, el cielo voglia che el prencipe no l'abbia visto e che podemo cavarlo da sta miseria. (via)

TARTAGLIA Eh Pantalone e mangiare? Oh, bella, mi lascia qui col cerotto sullo stomaco. *Suo conto, che il cerotto aveva la virtù di tenere sazi per due mesi. [Suo conto] Che erano passati cinquantanove giorni e cinqu' ore, che per qualche ora [poteva] <podria> resistere. Suoi riflessi sulla virtù di tal cerotto, per quante spezie di persone sarebbe utile. Che [il Masgo] se 'l Masgomieri l'avesse farebbe più fortuna che col <balsamo greco e col> cerotto del cavalier Burri, [e col] <per le> sciatiche. Che convien ritirarsi per non essere scoperto, si nasconde indietro, ma che si sente una gran fame.*

SCENA V.

FARRUSCAD e TARTAGLIA *indietro* e UNA VOCE DI DONNA *nascosta*.

FARRUSCAD Ah, invan la cerco invano ansante corro
pel deserto dolente, che la troppo
sdegnata mia Cherestani crudele
sorda è al dolor, che mi distrugge il core.
Io fu disubidiente, ma ti chiedo
umil[mente] perdon. Cherestani, mia sposa,
Cherestani, per un momento solo
lasciati riveder. Lascia che un bacio
agl' amati miei figli ancora imprima,
toglimi poi la vita, io mi contento.

TARTAGLIA (*indietro*) vede il principe, qualche parola d'allegrezza, qualche trasporto e qualche passo per abbracciarlo, ma l'ordine lo trattiene, si nasconde di nuovo.

Qui apparirà una mensa imbandita.

FARRUSCAD (*vedendo la mensa*) No che cibo non prendo. Io vo morire
d'inedia e di dolor. Qual tirannia
è questa, di voler che in vita io resti
perch'io mora d'angoscia ogni momento
e non morendo mille morti io soffra?

TARTAGLIA (*indietro*) suoi stupori della mensa apparita. *Suo desiderio di prendersi qualche bocconcello, in questo.*

VOCE DI DONNA Farruscad cibo prendi e ti nodrisci.

TARTAGLIA *suo spavento. Dove mai l'abbiano lasciato. (corre a nascondersi da un'altra parte)*

FARRUSCAD Voce, tu non se già di mia consorte.

Voce crudele ho di morir risolto

se i figli miei, se la mia sposa amata
più non deggio veder.
VOCE No non morrai.
Disubidente impara quanto costi
il trasgredir della tua sposa i cenni.

Qui sparirà la tavola.

TARTAGLIA <indietro> *sua nuova corsa per spavento dall'altra parte maledicendo l'impegno in cui si trova.*

FARRUSCAD Dimmi, che far degg'io mai per calmare
Cherestani, ch'offesi? Io farò tutto. (*si ferma e la voce non risponde*)
Tu non rispondi? Dimmi almeno, dimmi,
se mai non vedrò più [l'amata] <la dolce> sposa
se abbraccerò i miei figli, il sangue mio? (*si ferma, la voce non risponde*)
Ah, più non mi risponde, indegno sono,
abbandonato, disperato, solo
qui senza alcun compagno, ognuno mi lascia
ed i ministri miei tra i cibi e il vino
allegri goderan. Sol Farruscad
inquieto, rabbioso, in mille angosce
si flagella, si strugge. [Io sono] <Ah, ingiusto> sono
a condannar chi passion non sente.
Io solo vo perir. Cibo mai prendere
Sien questi sassi letto alle mie membra (*siede sopra un sasso*)
ormai stanche e languenti e presso a morte. (*s'appoggia col viso a una mano in atto di riposo*)
TARTAGLIA [*ch*] *indietro che gli sembra che il principe sia per addormentarsi, in questo.*

SCENA VI.

TRUFFALDINO, BRIGHELLA *con robe mangiative* e TARTAGLIA.

TRUFFALDINO *si fa sentir di dentro una scena indietro chiedendo a Brighella [dove abbia lasciati] <a qual parte sieno> Togrul e Tartaglia.*
Tartaglia disperato fa cenni a quella parte di tacere e di passare per indietro.
Escono Truffaldino e Brighella.
Brighella mostra Tartaglia a Truffaldino.
TRUFFALDINO [*comincia*] <*sua allegrezza*> *comincia ad alzare la voce.*
TARTAGLIA (*con disperazione*) [*che taccia*] <*a cenni*> *che stia zitto si guardano l'un l'altro incantati.*

Dopo scena di lazzi muti di stupori e d'altro, via tuttidue uniti.

SCENA VII.

PANTALONE e FARRUSCAD.

Pantalone col suo viso [con] <con ciglia e> barba larga che lo sfiguri sotto alla quale [sua] <abbia> la solita sua barba nascosta. Abbia una mitra sacerdotale grande sotto la quale sia accomodata [il] <la> maschera da Pantalone che possa cadergli sul viso al sparire della mitra. Abbia una veste da sacerdote sotto la quale sottana e brache da Pantalone nascoste, sicchè sparendo la veste sacerdotale, la barba e la mitra resti <come nella figura di> Pantalone. Si avverte che Pantalone doverà accompagnare co' gesti gravi e bene a proposito, il dialogo che dovrà fare sensatamente un'altra voce per lui, sino al punto della trasformazione, e ciò per cagionar sorpresa, [e] <con la> novità [nella] della voce nella trasformazione [che non è nuova e per quella] <a suo loco, come sarà notato> [ragione che si rileverà a suo loco!]

PANTALONE (<indietro> col gesto accompagnando altra voce di dentro)
 FARRUSCAD, ti risveglia.
 FARRUSCAD Oimè, qual voce
 è questa mai.
 PANTALONE È di Checsaia voce,
 del sacerdote solitario, a cui
 dona il Cielo alti lumi e grazia somma
 di veder tutto e di soccorrere quelli
 ch' ubbidiscono al Ciel, non all'inferno.
 FARRUSCAD Checsaia, al Ciel diletto! Io ben conosco
 che sei Checsaia in questa parte giunto
 per mio soccorso. Dimmi sacerdote,
 che tutto vede. Per pietà m'insegna,
 dove sieno i miei figli, ove s'asconda
 Cherestani, la mia consorte.
 PANTALONE (avvicinandosi la voce passerà a una quinta <o due> più
 innanzi) Taci,
 empio, non nominar chi è in ira al cielo,
 d'un'abborribil sozza maga il nome.
 Io vengo a liberarti sì, qui vengo
 a trarti dalle man d'una novella
 Circe [crudel] barbara, iniqua. Ah, quanto mai
 dovrai patir, stolto fanciul, che cieco
 a lei ti desti in preda, a ripurgare
 la colpa tua d'esserti a lei congiunto.
 FARRUSCAD Come! Checsaia! Che mai narri! No,
 non è possibil quanto narri.
 PANTALONE Taci,
 belva e non uom. Sappi, che imminente
 è la sciagura tua. Tutte le fiere,
 e gl' alberi che vedi e i duri sassi
 che miri in questa erema valle, furo
 uomini, come tu. L'ingorda maga
 lasciva, iniqua, poi che amanti gl' ebbe,
 che saziare ha le sue voglie infami,
 l'un dopo l'altro in fiera, in pianta in sasso
 gli ha trasformati e gemono rinchiusi.
 FARRUSCAD Oh, Dio! che sento mai!
 PANTALONE Svegliati folle.
 Il tuo destino in poco d'ora è questo.
 La forma d'uomo, in spaventevol drago
 [cambierai tosto] <sarà cambiata> e fuor gl' occhi fiamme,
 e dall'orrida bocca schiffa bava
 venenosa spargendo e [via strisciando] <strascinando>
 [il ventre] squamoso ventre, succido e deforme
 girai per il deserto, inaridendo
 ovunque passerai, l'erbe e il terreno,
 con urla orrende e a te stesso spavento
 invan ti lagnerai di tua sciagura.
 FARRUSCAD Misero, che far deggio!
 PANTALONE Seguitarmi
 dei senz'alcun ritardo.
 FARRUSCAD Oimè Checsaia
 deggio lasciare i figli miei perduti?
 No, non ho cor.
 PANTALONE Vergognati, mi segui.
 Perdi omai la memoria di tai figli,
 figli di sozzo amor, figli d'abisso.
 Dammi la destra tua. (gli porge la mano)
 FARRUSCAD Sì sacro lume

ti seguirò, ma qui 'l mio cor rimane. *(gli da la destra e qui nasce la trasformazione del sacerdote in Pantalone)*

Mi raccomando a te.

PANTALONE Così mi piaci.
obbediente, Farruscad, ti mostra.
Saggi riflessi e salutar bevanda
che di Cherestani scordar ti faccia
[non mancheranno] e de' tuoi figli abbominevol frutti
non mancheranno a me.

FARRUSCAD *(con sorpresa vedendo Pantalone e staccandosi)* [Ah, temerario] <Come!
Che vedo! >

PANTALONE Che! stolto ti pentisti?

FARRUSCAD Temerario
col tuo Signor tanto osi? Di qui parti
lievamiti dinanzi, audace, iniquo.

PANTALONE *(guardandosi intorno e toccandosi la barba)* Oimai, oimai,
ah, che l'ho dito che no lo despettolevimo più da sta striga maledetta . *(via fuggendo)*

FARRUSCAD Cherestani tu m'ami ancora, [e come] e vuoi
ch'io qui t'attenda. Ma che vidi mai!
Qual meraviglia!

SCENA VIII.

TOGRUL *visir e FARRUSCAD.*

Togrul <finto Atalmuc padre di Farruscad> con turbante regio ed abito reale diformato con barba e ciglia da vecchio curvo col bastone, avvertendo come nella scena antecedente, che accompagni col gesto una voce che reciti per lui di dentro sino al punto della trasformazione. L'effetto vero, tanto dell'antecedente scena, quanto di questa, nascerà dalla diformazione [di questi due] di Pantalone e di Togrul a tale che l'uditorio non possa conoscerli nella figura per quei comici che sono, anzi creda che sieno quelli de' quali s'udiranno le voci sino al punto della trasformazione e s'avverte che chi recita di dentro deve al più possibile stare nascosto e deve recitare con energia e senso e non leggere e concertare prima molto bene il premeditato co' gesti del compagno.

TOGRUL *(uscendo indietro, <dalla parte opposta a quella ch'entrò Pantalone> accompagnando co' gesti la voce che recitava da vecchio ma energico)*

È meraviglia sì.

Questa [possente] <esecranda> maga [è sì possente] <ha tanta forza>

[Che] <da> render vano ogni pietoso uffizio,

e sin di far cambiar i sacerdoti

in ministri sospetti. Io tutto vidi.

A me nulla e nascosto; sappi figlio

che colui che [ti] <a te> parve Pantalone

Checsaia è il Sacerdote. Non t'abbagli

il cambiamento suo, la fuga sua

ch'opra della tua maga e quanto apparve.

FARRUSCAD Padre, mio genitor, come voi qui...

Come in questo deserto... ah, caro padre... *(va per abbracciarlo)*

TOGRUL Scostati io fui tuo padre, or di tuo padre
sono lo spirto ed impalpabil ombra.
Tale m'ha reso il duol d'aver perduto
miseramente un figlio. Ott'anni piansi
ed alle angoscie mie cessero alfine
le stanche membra, or mute in breve fossa
[*non leg.*] <fredda> cener fatte. È tua l'impresa.
FARRUSCAD Oh, caro genitore. Io dunque fui
morte del padre mio! (<*piange*>) Ciel che mai sento!
Qual vi rivedo mai. Fu la più bella
donna che mai mortale occhio vedesse
che qui mi tenne. Ella è consorte mia.
due figli ebbero di lei. Padre, tre giorni
son che disparve e...

TOGRUL Non mi dir più oltre.
Abborrirti dovrei. Cherestani
sozza maga ti tenne. In cerva apparve,
e tu folle... arrossisco a dire il resto
di quanto e a me palese... inorridisco.
Se del tuo genitor dramma, scintilla
di rispetto e d'amor più senti al core
seguì almen l'ombra sua, movi quel passo
dietro alla traccia mia, staccati figlio
da questo asillo d'ogni scelleraggine
di bruttura di vizio.

FARRUSCAD Padre mio.
[Se v'amai, se lo vostr? 'l rispetto insino quest'ombra]
Quanto io sento dolor d'aver perduto
un padre come voi! Se v'adorai,
se rispettar so l'ombra vostra, è questo
il segno ch'io vi do. Dove a voi piace
pien di rimorsi, di dolor, confuso
seguirò il padre mio. Cherestani
rimanti, oh, Dio qual forza a Farruscad
è necessaria mai!

TOGRUL Figlio, ti lodo.
Io ti precederò seguì i miei passi. (*vuol inviarsi, nasce la trasformazione di Atalmuc in
Togrul*)

FARRUSCAD <*attonito*> Togrul. Visir! in questo loco! In forma
del padre mio!

TOGRUL (*con la sua propria voce, <altero>*) Principe troppa forza
ha questa maga e in vano opre fedeli
uso e sento dolore estremo invano.

FARRUSCAD Qual stravaganza e qual temeritate?

TOGRUL (*altero*) Sieno le stravaganze di chi sono.

Qui con l'aiuto di Geonca venni
l'amico Negromante e sperai trarvi
dalla miseria vostra. <Ah ben mi disse,
che invan m'affannerei>. Se fur vane
le virtù di Geonca, alfin vi mova
la verità ch'io son per dirvi. Morto
è l'infelice padre vostro. Il regno
dal re moro Torgutte inesorabile
è assalito distrutto. Le campagne,
gli alberghi, i tempi sacri [devastati] saccheggianti
[con saccheggi e con fiamme]
sono e scorre per tutto il ferro e il foco.
Stupri, pianti, rovine e sangue sparso
che de' sudditi vostri allaga il piano
sono i trofei d'un principe accecato
che in lunga inerzi [nelle] in scellerate trame

d'una vil maga, in odio a' numi eterni
 vive sepolto, sozzo, orrido e schiffo.
 FARRUSCAD Non dir di più Togrul, basta; ti ferma.
 TOGRUL Di chi degg'io temer. D'un che s'è reso
 inutile a se stesso? Ch' abbandona
 i sudditi vilmente? i suoi più cari
 sotto a barbare stragi? Ah, Farruscad,
 Teflis, la capital città del regno
 forse ora è presa, [e la] e a foco e a ferro è posta.
 Canzade valorosa principessa
 il sangue vostro, la sorella vostra,
 [l'amor mi] l'unico affetto mio, forse ora è preda
 del barbaro Torgut colma d'angoscia
 svergognata vilmente. Io solo, io solo
 posso far cor di seguitar gl' avvisi
 di Geonca fedel, che mi promise
 che all' apparir di Farruscad nel regno,
 per non intese vie salvo fia il regno.
 Io solo, io solo abbandonar l'amante
 alla testa di pochi sbigottiti,
 in periglio evidente, io sol potea,
 per salvare il mio re, serbargli il regno.
 Ma qual regno! qual re! L'un forse perso,
 l'altro suddito vile, ed in catene
 [d'una femmina] di abbominevol femmina somnesso,
 che di padre defunto, di sorella,
 di trucidati sudditi, di regno
 più non si cura e del suo mal si pasce?
 Farruscad, io la via so di qui trarvi.
 Se le miserie altrui, se i vostro stato,
 non vi move a giustizia, i numi irati
 temete [almen] <un giorno> e se non puossi alfine
 nulla ottener da voi, perdono almeno
 un suddito fedel, da zelo mosso
 che troppo ardi nel favellarvi, ottenga. (*s'inginocchia*)
 FARRUSCAD Sorgi Togrul, non mi dir più. Ritirati
 colà ne' padiglioni e ti riposa.
 Già la notte è avanzata. Io vo star solo
 qualche momento ancor. Lascia ch'io pensi
 sulla sventura mia. Io ti prometto
 alla nuov'alba d'esser teco e dove
 vorrai ti seguirò.
 TOGRUL Deh non perdetevi
 Signor più tempo.
 FARRUSCAD Lasciami. Riposa.
 Giuro che fra poche ore, io sarò teco.
 TOGRUL V'ubbidisco Signor.
 FARRUSCAD Oh, qual tormento!
 Qual confusion di mente. Dovrò dunque
 allontanarmi, perdere i miei figli,
 la mia consorte. Ah, qual consorte e quali
 figli abbandonano mai? Meglio è ch'io fuga
 senza rifletter più. M'inorridiscono,
 mille sospetti, mille angoscie, mille
 passioni d'amor. Qui fosti oh, cara
 Cherestanì, qui t'ho disobbidito,
 qui sparisti coi figli e coll'albergo
 di delizie e di gioia. Ah, quai delizie
 quai gioie mai, diaboliche illusioni.
 Padre, regno [perduto] miei sudditi perduti
 dolce sorella mia Canzade amata,
 voi si soccorra e s'abbandoni questo

duro asillo infernale aspro ed atroce. (*in atto di partire*)
Ma qual fiacchezza e qual sonno improvviso
m'assale e mi trattien! Non so partire
non so fermarmi. Questo duro sasso
mi sarà letto insin [alla] al nuovo giorno. (*s'asside, [s'addormenta]*)
L'inaspettato... prodigioso sonno...
Qualcosa vuol da me. (*s'addormenta*)

SCENA IX.

FARRUSCAD, CHERESTANÌ con [due damigelle] <damigelle serventi che non parlano>.
<vestita riccamente e leggiadramente>.

Qui s'anderà cambiando il deserto in ameno giardino. Nel fondo s'anderà innalzando un prospetto di palagio magnifico luminoso con sinfonia dolce di strumenti col morso. Comparso il palagio, sarà sonora e strepitosa l'armonia.

FARRUSCAD (*risvegliandosi e mirando intorno*) Come? ove sono!
Qual dolce suono!... (*vede il palagio*) Ah, che l'albergo è questo
dell'amata mia sposa. Oh, dolce sogno,
Se tu sei sogno non finir giammai.
(*corre verso il palagio*) Cherestani, Cherestani!
CHERESTANÌ (*esce con damigelle serventi*) Crudele!
Tu volevi partir, dimenticarti
della tua sposa.

FARRUSCAD Ah, sappi. I miei ministri...

CHERESTANÌ Sì giunti son per torti all'amor mio
con arti portentose e fatte vane
dal mio poter.

FARRUSCAD Ma sappi il padre mio...

CHERESTANÌ Sì, morto è per dolor d'aver perduto
Farruscad il suo figlio.

FARRUSCAD Il regno mio...

CHERESTANÌ Scorre di sangue, a fuoco e ferro messo.

Tua sorella è in periglio. Ah, Farruscad,
tu m'amasti, io ti amai, so, quanto t'amo,
so quanto grande è il mio dolor ch'io sono
cagion di tante stragi. Ma le stelle,
il destin mio crudel così comanda.

Sforzata sono a comparir tiranna
a farmi sospettar maga, deforme
sotto a finte bellezze e tutto è amore

e il più fervido amor, che a te mi stringe. (*piange*)

FARRUSCAD Non pianger per pietà. Se tanto m'ami
perché m'abbandonasti?

CHERESTANÌ Perché fosti
disubbidiente [per] <e vuoi> saper chi io sia.

FARRUSCAD Da tanto amor non posso ottener grazia
di saper chi tu sia, di chi figliuola,
dond'esci, di qual clima? Dillo.

CHERESTANÌ Barbaro.

Non te lo posso dir. Quanto m'affligge
la tua curiosità! Cieco a bastanza
non è il tuo amor per me. So che sospetti;
che ti lasci destar sospetti ognora
in discapito mio, per non sapere
chi mi sia, donde venga e di chi nata.
Di tanto è offeso l'amor mio. Crudele.
Questa curiosità tiranna tua

pur troppo al nuovo di sarà appagata
 che la sentenza mia da me [incontrata] <voluta>
 per eccesso d'amor, per Farruscad,
 si compie al nuovo di. So che non hai
 tanta costanza al cor da sofferire
 quanto nascer vedrai nel vicin giorno,
 e perirà Cherestani tua sposa.
 Sorgerà il nuovo sol sanguigno in vista,
 l'aere fia tetro, tremerà il terreno,
 questo non fia per Farruscad più asillo,
 egli saprà chi sono e poi pentito
 piangerà la miseria della sposa
 inutilmente e solo mio fia 'l danno. (*piange*)
 FARRUSCAD No amato ben non piangere. Ah, ministri
 vedeste almen tanta bellezza afflitta
 per scusar l'amor mio. Cherestani
 qual destin; qual sentenza; o stella, o fato
 mi ha condannato, te condanna... Oh, misero
 Dimmi più oltre per pietà.
 CHERESTANI Non posso
 più oltre ragionar. Per troppo amore
 sono a te di tormento e a me d'angoscia.
 Farruscad, Io ti prego, al nuovo giorno,
 giorno per me terribile, con pace
 soffri quanto vedrai. Non aver brama
 di saper la ragion di quanto vedi
 non la chieder giammai. Credi [che tutto] <ogni cosa>
 con ragion nascerà. Ma soprattutto
 per quanto nascer vedi, mai non esca
 dalla tua bocca verso alla tua sposa
 la maladizion. Ahi so che chiedo
 l'impossibile a te. (*piange*)
 FARRUSCAD Di quanti arcani,
 e di quanti spaventi mi riempi,
 Non ho più lume e disperato io sono.
 CHERESTANI Deh dimmi, al nuovo giorno soffrirai
 quanto nascer dovrà.
 FARRUSCAD Soffrirò tutto
 a costo della vita.
 CHERESTANI Ah, no, m'inganni pigliandolo per mano
 so che nol soffrirai. Deh, dimmi, dimmi
 a quanto nascerà t'indurrai crudo
 a maladirmi.
 FARRUSCAD In questo seno un ferro
 prima mi planterò.
 CHERESTANI Giuralo... A no
 nol giurar Farruscad, sarai spergiuro,
 e il giuramento tuo per me è fatale.
 FARRUSCAD A' più sacri del ciel numi lo giuro.
 CHERESTANI (*smaniosa*) Barbaro... Oh, Dio... Crudele
 giuramento,
 io cavarti dovea da quelle labbra.
 Compiuta è la sentenza, il rio destino.
 Farruscad l'esser mio tutto dipende
 dalla costanza tua, dal tuo coraggio.
 Io già perduta son, che l'amor tuo
 non giunge a vendicarmi. Amato sposo (*lo piglia per mano*)
 io ti deggio lasciar.
 FARRUSCAD No perché mai,
 Deh non abbandonarmi. I figli miei
 dimmi ove sono.
 CHERESTANI Al vicin giorno i figli

vedrai, non dubitare. Oh, fosti cieco
per non vederli.
FARRUSCAD Cieco ! Come !... Oh, Dio !

SCENA X.

ZEMINA *fata e i detti.*

ZEMINA (*piangendo*) Cherestani...

CHERESTANÌ Sì morto è il padre mio
di qua [cominciano le mie crude sventure (*piange*)] <principio hanno
le mie sventure> Misero padre mio. (*piange*)

ZEMINA Del vostro nome

suona ogni lido. Il popolo affollato
chiama Cherestani Cherestani.

Voi sua regina vuole, Il regio trono
per voi sta pronto, I sudditi in affanno
chiedon Cherestani, più non tardate.

CHERESTANÌ Farruscad io ti lascio. In parte udisti

Ch'io mi sia, ma non tutto. È ignoto al mondo

il regno mio, ma di più doppi avanza

il regno tuo di Tefflis. Va riposa,

se il puoi, sino al novello giorno e poi

abbi costanza e cor. Ah, non avanzano

le angoscie tue della tua sposa il duolo. (*entra nel palagio con Zemina e le damigelle*)

FARRUSCAD Io vengo, io vengo, io morir teco voglio.

Non mi fuggir.

*Qui tuoni lampi sparisce il palagio Cherestani e le compagne, resta il deserto, in
oscurità, [Ruzvascad] <Farruscad> tentoni con le mani inanzi.*

Misero, me che pena!

Che doglia è questa. Oime ministri, oh, Dio,

udite, udite, meraviglie, udite. (*entra disperato*)

Il fine dell'atto primo.

[10r-v]

Farruscad di qui parti. <In> queste spiagge

più albergo non avrai. Vanne al tuo regno.

Sappi ch'egli è nell'ultima sciagura.

La tua presenza è necessaria in quello.

Verso quel poggio co'seguaci tuoi

veloce il passo movi. Ignota forza

ti leverà, nella tua regia a un tratto

ti [troverai] <vederai> né paventar di nulla.

Gravi sventure troverai, ma sappi

che le sventure mie saran più [crude] <gravi>.

Ci rivedremo ancor, ma forse... crudo,

per tua cagion, vedrai l'ultima volta

in aspetto a te grato, la tua sposa.

Mi mancherai d'amor, di fé, spergiuro,

per viltà estrema tua sarò a me stessa

per il corso di secoli e a viventi

miserabile oggetto, orrido, [oggetto] e schiffo. (*qui con un prodigio sparirà*)

MAGNIFICO Ghe ne volla de più? Se fermela ancora? A Farruscad ottuso

TARTAGLIA Se non mi tagliano le gambe io non mi fermo certo.

TOGRUL Scuotetevi Signor a che tardate.

FARRUSCAD Oh, [piaggia] infernal piaggia! Oh, figli miei perduti!

Oh dolor che mi struggi. Amici, al poggio.

Fuggiam di qua, soccorso, al poggio al poggio. (*via con Togrul*)
TARTAGLIA Corri Pantalone che ecco la strega. (*via*)
MAGNIFICO Ma no la me toccherà miga le tavernelle sastu. (*via*)

SCENA VII.
Sala della regia di Tefflis.

SMERALDINA *poi* CANZADE *all'amazzone e soldati.*

SMERALDINA Mi trema il cor. [La mia cara padrona] <Parmi d' aver ancora io credo certo que' diavoli alle spalle. [Ma la schiera] d'averne uccisi almeno cinquecento ma sono un mare. La mia cara padrona> non vedo a comparir. Canzade mia principessa adorata. Ah, voi voleste a troppo esporvi. Sempre fiera, sempre <[io credo esser *[non leg.]*> por la vita a periglio. [Figurarsi] <io credo certo> <d'aver mille ferite. Figurarsi> con cento soli assalir tutto il campo di [trenta] <centomilla> e più soldati mori [[*non leg.*]feroce Torgut] <che non hanno pietà? > chi sa qual strage della misera han fatto. Se Torgut l'ha fatta prigioniera, addio Canzade. Un gigantaccio egli è che con la testa [fa insolenza alle stelle] <spezzerebbe un pilastro>. Figurarsi se Canzade sta fresca.

CANZADE (*con sciabola*) [*non leg.*] Smeraldina, ah, Siam perduti.

SMERALDINA Oh, cara figlia mia!
Ciel vi ringrazio. [Eh che per noi la rocca] <Come vi salvaste? >
CANZADE Rabbia, furor, disperazion mi spinse.
Tanto il destrier spronai che giunsi al centro delle truppe nimiche, con la spada facendomi la via, spingendo a terra cavalli e cavalier morti e feriti.
Qui cieca d'ira con la voce altera del barbaro Torgut chiamava il nome sol per morire, o per [levar] <troncar> [la testa] dal busto [all' unica cagion di tante stragi] <l'orrida testa, d'ogni mal> cagione Vidi il gigante e disdegnosamente ora a fianchi ora a fronte [cento colpi] di fendenti di punte, di rovesci e mandiritti caricai quel feroce. Ei colpi vani della ferrata mazza disperato menava all'aria. Il mio destrier veloce saltar facendo, a vuoto egli feria.
Già di più piaghe sanguinoso irato ruggia come leon. Quando un torrente de' suoi sopra mi furo e tante spade e tanti dardi ebbero d'intorno e in capo che morta mi credei. [Morto il destriero] Torgut amante, mi vidi sotto, ed a morir disposta [mi difendea] Benché irato e ferito, minacciava chiunque mi feria, che prigioniera e in vita mi voleva. Allor ben vidi che [tentava opra inutile] <follemente> ero trascorsa e in vano. Spinsi il destriero e insuperabil cerchio di soldati spezzai. Gli spron battendo, e [*non leg.*] <col ferro> fischiando al ponte giunsi. Innumerabil torma di nimici

confusamente sopra al ponte [giunse] arriva
e cadémi il destrier tagliato l'anche
mi sento [tolto] <indietro>. Disperata il brando
contro al ponte rivolsi e in pochi colpi
dal grave pondo di destrieri e mori
aiutati, le travi crepitando.
[Il fiume Cur] Cavalli, cavalieri e travi ed asse
furon nel fiume, ed io [con una destra] <ghermii ben forte>
del ponte una catena, indi soccorsa
da miei soldati a salvamento giunsi.
SMERALDINA Voi mi fate tremare. Io più sollecita
volli salvar la vita e come morta
vi piangeva qui sola. Il Ciel ringrazio
di vedervi ancora viva.
CANZADE Ah, ancor per poco

[11v-r]

SCENA IV.

MAGNIFICO e TARTAGLIA.

MAGNIFICO (*uscendo*) Maestae un gran prodigio, allegri... ma dov'ello.
TARTAGLIA Doverebbe esser qui. L'abbiamo lasciato che è poco in questa stanza.
MAGNIFICO Ah, che l'ha ditto mi che se doveva lassarlo qua solo. No vorria qualche
disgrazia granda adesso che [xe tempo] <[xe vegnu una]> d'allegrezze finalmente xe
vegnù el tempo dell'allegrezza. El gera fuora de lu, invasà, [no so] questo ha fatto
qualche bestilaità certo.
TARTAGLIA [Ma che vuoi che sia] Che si fosse gettato col capo in giù in qualche
destro come la reina Culicutidonia. Eh non lo credere . Questo palagio è lungo [un]
<mezzo> miglio. Si sarà ritirato nelle <ultime> stanze andiamo [non perdiamo tempo]
<a cercarlo> lo troveremo. La nuova felice gli drizzerà forse il cervello. (*via*)
MAGNIFICO Andemo [amigo ma] <pur, ma el cuor me> dixè assai mal. (*entra*)

SCENA V.

TRUFFALDINO *con un mazzo di fogli poi* BRIGHELLA.

[*Stupisce della prestezza de' scrittori e de' stampata*]
Nuova e distinta relazion che ve describe e ve dechiara del sanguinoso combattimento
seguito il giorno precedente sotto la gran città di Tefflis. Sentir come el tremendo
gigante Morgone diede l'assalto con due milioni di mori alla città di Tefflis, sentir come
valorosamente la città con trecento soldati soli se difese e la gran strage che fece di quei
[cani] <barbari> cani. Sentir [il pericolo nel qual se ritrovava] <come se trovava in
spaventevol pericolo> la città medesima e come innaspettatamente e prodigiosamente
si è innalzato il fiume et ha inondato tutto il campo di quei barbari cani [come] <[sentir
la strage]> <sentir la tremenda strage> l'ha [an]negati tutti, col numero delle persone
che son restade morte. Chi avesse caro di legger la relazion se spende la vil moneta de
un soldo. Nuova e distinta relazion che ve describe e ve dechiara...
BRIGHELLA *che diavolo vada gridando per la regia.*
TRUFFALDINO *la relazion del prodigio e della battaglia.*
BRIGHELLA *come si possa scrivere e stampare un fatto successo che non è un'ora.*
TRUFFALDINO *che i scrittori e i stampatori sono fulmini quando si tratta di*
guadagnare. [Che ne ha carpite alquante a' venditori di piazza] <[e che vuol venderle
per il palazzo [non leg.]] >.
BRIGHELLA *che in quella città ne vendeva poche perché le genti sono informate del*
gran prodigio, che lo consiglia a andare a Venezia che averà un gran esito.
TRUFFALDINO *che per venderle a Venezia bisognerebbe [accrescere] <alterare>*
almeno del doppio la verità della relazione.

BRIGHELLA *che è matto ecc. Dove sia sua maestà. In questo.*

SCENA VI.

MAGNIFICO, TARTAGLIA, BRIGHELLA, TRUFFALDINO.

MAGNIFICO *(disperato) se abbiano veduto il principe.*

TARTAGLIA *similmente.*

BRIGHELLA *non saper nulla, dove [si] possa essere.*

TRUFFALDINO *Nuova e distinta ecc.*

TARTAGLIA *che taccia ecc.*

Tutti scena di disperazione che non si trovi il principe.

SCENA VII.

CANZADE, TOGRUL, SMERALDINA *e i detti.*

CANZADE *Dov'è il fratello mio.*

TARTAGLIA *Principessa una gran disgrazia. Noi l'abbiamo lasciato qui in questa stanza per venire alla battaglia e ora non si ritrova più in nessun loco.*

TOGRUL *Non si ritrova il re?*

SMERALDINA *Non si ritrova!*

MAGNIFICO *[Ch'era di] Ma nol se trova lu! El gera tanto desperà per la mugier deventada serpente che a dirghela temo de qualche disgrazia granda.*

TARTAGLIA *Che anch'egli ha una moglie serpente e che convien soffrirla.*

CANZADE *Oh, me meschina!*

TOGRUL *Che mai sento!*

SMERALDINA *Oh, Dio!*

SCENA VIII.

VOCE DI GEONCA *e i detti.*

III. Scene cassate del *Serpente*

(Fondo Gozzi, 4.2/1)
[25r-29r]

Dall'atto secondo:

SCENA III (ultima battuta).

Qui sparirà Farzana con Farruscad [e sopra un canapè rimarrà un uomo figura simile a Farruscad con una guancia appoggiata a una mano in atto di grave malinconia.

SCENA IV.

BRIGHELLA, TRUFFALDINO e FARRUSCAD FINTO.

BRIGHELLA (*affannoso correndo*) Maestà un gran prodigio, allegri, un gran prodigio...

TRUFFALDINO (*correndo*) mette una mano sulla bocca a Brighella, che taccia, ch'è un ignorante, che quella non è maniera, né stile da fare una narrazione a un re, che non ha viso di nunzio reale ecc.

BRIGHELLA *ch'è matto ecc. Lo respinge, ripiglia la narrazione. La sappia maestà, che nel tempo che il re Morgone...*

TRUFFALDINO tura nuovamente la bocca a Brighella, che risolutamente non può soffrire una narrazione così vile ecc.

BRIGHELLA *che insolenza sia quella, che la faccia dunque lui ecc.*

TRUFFALDINO *che stia zitto e l'ascolti. Rientra correndo ed esce con gravità. Signor una mano alla fronte, e riverenza grave*

di portentose opre inaudite

io nunzio son (*un'occhiata a Brighella*) poi si rimette di busne e cenamelle

alla moresca, e tamburelli al suono,

e d'urla spaventevoli, Morgone,

il feroce Morgone, a queste mura

dava l'assalto ed infinite scale

saliano i mori dalla voce orrenda.

Del re loro cacciati (*un'occhiata come sopra*) era Canzade

con Togrul valoroso sopra il muro,

e quinci, e quindi providi, e leggeri

correan per tutto, eran per tutto, [*non leg.*] e spirito

[*e acceso zolfo, e grosse pietre, e travi*

facean dall'alto traboccar sui capi]

mettean ne' pochi lor soldati, e pece

e acceso zolfo, e grosse pietre, e travi

facean dall'alto traboccar sui capi

degl'arrabbiati miseri profani (*come sopra*)

eran però gli sforzi opera vana,

e dalla moltitudine già oppressa

[*non leg.*] <soccombea> la città quando... oh prodigio!

L'acqua del fiume Cur, com'acqua al foco,

che nel lavigio [*pel*] al troppo ardor s'innalza,

rarefarsi vedemmo, e sormontata

nell'alveo suo, discender rovinosa

sopra al campo de' mori, d'un torrente

allagar la campagna, e ne suoi flutti,

e ne vortici suoi tutti i nimici

sollevar, sprofondar, girare intorno...

sollevar, sprofondar, girare intorno...

sollevar, sprofondar...

BRIGHELLA Mo via, sollevar, sprofondar, e negar tutti.
TRUFFALDINO Sollevar, sprofondar, girare intorno (*con velocità*)
come paleo ne' suoi voraci giri
ogni moro crudel. Morgone istesso
venne a gala tre volte bestemmiando
le stelle, e il ciel, ma finalmente oppresso
fu dall'onde sommerso, e al fondo giacque.
BRIGHELLA *dove diavolo abbia imparato quella storia.*
TRUFFALDINO *essere in possesso ecc.*
BRIGHELLA *ch'è stata troppo lunga, che sua maestà non l'ha ne meno ascoltata.*
TRUFFALDINO (*avvicinandosi al re finto*) Fu dall'onde sommerso, e al fondo giacque.
(*avvicinandosi più*) Fu dall'onde sommerso e al fondo giacque. *Che par addormentato.*
BRIGHELLA *che l'avrà fatto addormentare con quella lunga cantilena.*
TRUFFALDINO *maestà maestà, se abbia udita la prodigiosa liberazione.*
Re finto farà col capo di sì, poi tornerà nella prima positura.

BRIGHELLA TRUFFALDINO *si guarderanno l'un l'altro confusi.*

SCENA V.

SMERALDINA *e i detti.*

SMERALDINA *allegra comincerà a narrare la liberazione della città.*
TRUFFALDINO e BRIGHELLA *che taccia, ch'è informatissimo, ma che non parla, loro monosillabi e stupori, e commiserazioni. Che sarà ciò per il dolore della perdita della consorte divenuta serpente.*
TRUFFALDINO *al re finto, se si contenti che per i suoi meriti sposi Smeraldina.*
Re finto col capo di sì, e si rimette.
BRIGHELLA *che i suoi meriti sono maggiori, che sua maestà non lo priverà d'una sposa da lui per tanto tempo desiderata, lo prega della grazia.*
Re finto col capo di sì poi si rimette.
SMERALDINA *che non crede mai che voglia obbligarla a prendere un marito contro suo genio, che veramente inclina a Truffaldino, che glielo conceda.*
Re finto col capo di sì, poi si rimette.
BRIGHELLA *che lo supplica a non fargli tal torto, cha ha una promessa di Smeraldina, che [eseguisca] comandi che la promessa sia eseguita.*
Re finto di sì e si rimette.
TRUFFALDINO SMERALDINA BRIGHELLA *loro stupori e confusione per quel sì perpetuo in questo.*

SCENA VI.

MAGNIFICO, TARTAGLIA *e i detti.*

MAGNIFICO *a Tartaglia che lasci parlare e narrare il fatto a lui perché s'anderebbe troppo alle lunghe.*
TARTAGLIA *vuol incominciar narrazione.*
TRUFFALDINO *che non s'incomodino che sua maestà è informato, ma che ha girato il cervello, che non parla, e che fa cenno di sì sempre senza saper che si faccia.*
MAGNIFICO *che sarà per il dolore della moglie serpente, che alla fine si darà pace.*
TARTAGLIA *che anch'egli ha una moglie serpente, e che conviene soffierla.*
BRIGHELLA *che dal più al meno crede che tutti le mogli sieno serpenti.*
MAGNIFICO *che non era tempo di scherzi. Al re finto, che si dia pace, che per allora non lo disturba di vantaggio. Che le acque sono calate, che il campo è pieno di cadaveri, se permetta che vadino a farli seppellire perché non cagionino corruzione nell'aere.*
Re finto sì col capo, e si rimette.
TARTAGLIA *che crede bene prima di seppellire i cadaveri, di fare lo spoglio, se così voglia.*
Re finto di sì e si rimette.

TRUFFALDINO BRIGHELLA SMERALDINA Signor sì, signor sì, signor sì, *loro risata.*

MAGNIFICO *a sua maestà che il caldo è grande, che ci vorrebbero sei giorni di tempo a fare lo spoglio di sì gran numero, che il fettoe potrebbe appestare l'aere del territorio.*

Re finto di sì, e come sopra.

TARTAGLIA *che si perde un'utilità grande, che lo consiglia a permettere lo spoglio.*

Re finto di sì e come sopra.

BRIGHELLA SMERALDINA TRUFFALDINO Signor sì, signor sì, signor sì, *risata.*

MAGNIFICO Ridè cagadonài? Ave cuor de rider in sto boccon de disgrazia? Non so che cuor che abbie, qua bisogna subitamente cercar un chirurgo, e farghe cavar sangue.

SCENA VII.

CANZADE, TOGRUL *e i detti.*

CANZADE Fratel liberi siamo.

TOGRUL Ah mio Signore

si compia l'allegrezza, e s'ebbi mai
merito alcun, della sorella vostra
la desiata man mi sia concessa.

Re finto di sì, e come sopra.

TARTAGLIA BRIGHELLA TRUFFALDINO SMERALDINA Signor sì, signor sì,
signor sì, *loro risata.*

CANZADE Qual stravaganza! A che si scherzi, indegni.

MAGNIFICO Mo altezza la xe cusì lù. Xe mezz'ora che no se ghe pol cavar altro che un sì fuora de proposito. No digo che nol dovesse dir de sì alla domanda de sior Visir meritevole de tutto, ma se ella ghe dirà: despenseme da ste nozze, lu ghe dirà de sì come un violin, e bon di sioria, no xe vero Maestae poveretto?

Re finto di sì, e come sopra.

MAGNIFICO Ah e e e qua ghe vol un chirurgo un chirurgo senza perder altro tempo. *(in atto di partire)]*

Dall'atto terzo:

[30r-v]

SCENA XI.

Due guerrieri usciti da dove s'è sprofondato il toro, con elmi e pennacchi ben in punto con spada, e scudo, indi quattro guerrieri simili, FARRUSCAD e VOCE.

UN GUERRIERO All'armi, all'armi,
misero, a che venisti in questo loco?

Mettono mano assaltano Farruscad.

FARRUSCAD All'armi pur. Mal spaventar si tenta
chi la vita non cura.

Accetta l'assalto, combatte fieramente con i due guerrieri, gli uccide uno dopo l'altro, vanno a cadere tuttidue in sito dove possano divenir quattro simili con sorpresa dell'uditorio a suo tempo.

Un disperato
s' impari ad assalir.

Qui i due divengono quattro assaltano Farruscad.

UN GUERRIERO Un disperato
impari come follemente espone

IV. Dedica del secondo tomo dell'edizione Colombani

Non si sono reperite notizie certe per l'identificazione di Giovanni Minio, destinatario dell'encomio di apertura. Il personaggio – ma troppo esigue sono le informazioni per una certa identificazione con il dedicatario – è menzionato negli *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria* (Parenzo, La società istriana di archeologia e storia patria, 1888, vol. 4, p. 332): «relazione di Giovanni Minio ritornato da capitano di Raspo in data 20 giugno 1744».

Solamente l'antigrafo per la Colombani testimonia questo paratesto. Le varianti rispetto alla versione pubblicata sono: fu de] fu di ; 1: Inghilterra, e che] Inghilterra, ed che ; giustificar] giustificare ; 3: L'opere] Le opere ; da' disprezzi] dai disprezzi.

Per completezza, si elencano di seguito le correzioni o aggiunte presenti nel manoscritto: 1: <e ch'io negai di darle> , [inetti] boriosi , [delle] dell' ; 3: [discapito] scapito ; 4: [che] ch' , [sopra accennate] <sopraccennate> , [educazione] educazion ; 6: [la] l'eccelsa .

A Sua Eccellenza
Il Signor Giovanni Minio fu di E. Alvise

Carlo Gozzi

- 1 I titoli e gli argomenti delle quattro sceniche mie favole, comprese da questo volume, daranno de' colori di arditezza al pensiero che nasce in me di dedicarle in istampa a voi, oh eccellentissimo signore. Che ha che fare la *Donna serpente*, la *Zobeide*, il *Mostro turchino* e che hanno che fare i *Pitocchi fortunati*, colla seria e dotta vostra intelligenza? Queste quattro favole teatrali furono onorate de' pubblici applausi in tutti i teatri della nostra nazione, ne' quali comparvero. Ciò dà un principio di vigore alla mia brama di dedicarvele. S'io vi dicessi che le videro rappresentare nella vostra inclita patria, per essere tradotte, ed esposte ne' teatri di Londra e ch'io negai di darle, aggiunto in interlinea vi direi una verità, ma dimostrerei una di quelle sciocche albagie, colle quali i boriosi provano il merito dell'opere loro. Potrei anche nominarvi le persone abitanti in questa illustre metropoli e vive, che carteggiano con de' geni dell'Inghilterra e che pregate con lettere, mi fecero sopra ciò un efficacissimo e inutile ufficio; ma accrescerei quell'aria d'impostura letteraria, che ho sempre abborrita e dalla quale non volli giammai alcun frutto. Nel riferire all'Eccellenza Vostra quest'aneddoto, ho la sola intenzione di giustificare in parte il mio coraggio e di far comparire la brama che mi trasporta a dedicarvi queste quattro favole, più ragionevole.
- Io vi ho udito parecchie volte a degnarvi di lodarle, ed ho ben compreso che voi avete considerato questo nuovo e capriccioso genere teatrale co' veri punti di vista e nel vero suo spirito.
- L'opere d'uno scrittore possono assolutamente ricever vantaggio dalle lodi e scapito dai disprezzi degli addottrinati, imparziali e ragionevoli, tra quali Voi, oh eccellentissimo Signore, avete posto. Un tal discapito e un tal vantaggio non può uscire da tutte le voci. Alcuni impostori letterari che lodano ciò, ch'io non biasimo, che nelle massime fondamentali e che nulla per se stessi sono capaci di produrre per decoro e per trattenimento teatrale nell'Italia, appellarono questo genere: *ingiurioso trattenimento di concatenazioni strampalate; Giro forzato di stravaganze; Temeraria produzione d'opere cattive*. Le prove, che sieno tali, sono le prove convincenti, ch'escono dalle sopraccennate espressioni, ch'eglino ostentano di avere apprese dalla colta educazion della Francia.
- 5 I biasimi degl'inetti collerici offensivi il vostro pubblico, che ha applaudito questo genere, m'hanno appunto fatto risolvere a vincere una determinata volontà, che aveva, di non porlo alle stampe e le lodi pregievoli dell'Eccellenza Vostra sono le vere ragioni, per le quali io m'induco a dedicarvi queste quattro mie favole.

Chi guarderà l'eccelsa patria vostra con quell'assennata dottrina, quella impuntabile, ingenua, retta morale, quella prudente e sana politica, con cui la guardate voi, non accuserà certamente di arditezza il mio dono e scuserà tutte quelle persone che cercano con que' modi, che hanno, quali si sieno, il vostro patrocinio e la grazia vostra.

6. Nota sulla fortuna

La fortuna testuale della *Donna serpente* comincia, probabilmente, a Napoli, o almeno si lascia da qui scorgere in rapporto alla documentazione di cui disponiamo¹. La fiaba, infatti, giunge ben presto nelle mani di Francesco Cerlone, già noto “rifacitore” di alcune opere goldoniane e, interessante, si dimostra soprattutto il trattamento delle maschere della commedia all’improvviso: da quattro dell’originale si condensano unicamente in quella napoletana, Pulcinella, che acquista un’importanza maggiore nella *pièce*, finendo addirittura come ostaggio della fata nemica del protagonista e accompagnandolo, come nel *Burlador de Sevilla*, nelle prove infernali. Identico è invece lo svolgimento sostanziale della *fabula* - anche se nella *Donna serpente* di Cerlone il padre del principe è ancora vivo e sarà rapito da Cherestani - con alcuni dialoghi ripresi in modo pedissequo dall’originale.

La declinazione comica operata dal drammaturgo napoletano², soprattutto mediante l’ampio spazio concesso a Pulcinella, è controbilanciata – nella stessa città - dall’innalzamento di tono compiuto da Francesco di Sangro de’ principi di Sansevero che, invece, nelle sue produzioni fiabesche elimina completamente le maschere. Pur non scrivendo un rifacimento della *Donna serpente*, è certo che egli, lettore entusiasta delle opere del veneziano nonché corrispondente epistolare con lo stesso Gozzi, nell’*Alzayda o sia la fata de’ prodigi* (1790) dimostra di aver recepito il testo fiabesco, laddove una fata ordina alla protagonista di sopportare e di fare, senza alcuna domanda, tutto quello che vedrà e le sarà ordinato di compiere. Proprio nell’*Introduzione* si legge:

I Francesi trattarono ne’ loro teatri diversi fiabeschi argomenti: non lasciarono intentata anche questa strada: [p. IV] sembra però, che non osassero di prevalerne, se non per le

¹ Una riflessione più consistente sui rapporti tra Gozzi e Cerlone da una parte e Francesco Sangro dall’altra sarà oggetto di un mio prossimo studio.

² Si ricordi l’accostamento, non casuale, dei volumi di Gozzi a quelli di Cerlone, espresso nel romanzo di Piazza: «trovai sopra una scansia le *Commedie* del Cerlone e le *Fiabe* del Gozzi, sopra un’altra le poesie del Baffo, *La fille de joye*, *Thérèse la philosophe*, *Le portier des Chartreux*, *Le sophia*, *Le tombeau philosophique* e qualche altro romanzo di quel gusto» (A. PIAZZA, *L’attrice*, cit. p. 198). *La donna serpente* del drammaturgo napoletano si legge in *Commedie di Francesco Cerlone*, Napoli, a spese di G. A. Venaccia, t. XVIII, 1785.

opere comiche in musica. I soggetti, che trascelsero per questa specie di rappresentazioni, furono posti quasi sempre in un aspetto del tutto ridicolo; picciolo ne fu l'intreccio; brevissime si veggono tali composizioni. Diremo noi che ciò sia nato da povertà d'immaginazione, o dall'idea forse anticipata, di non poter giungere nel teatro a cattivarsi, e rapire gli animi della nazione, trattando con viste serie, tragiche, e morali, le sole più triviali, o fantastiche, e di non poter colorire quanto bastasse di un'apparente verità, argomenti tanto ridicoli e falsi? Ne lascio decisione agli eruditi: per me basta il fatto, e con questo conchiuderò, che certamente tra di noi si può benissimo trattar la favola più capricciosa, con quel colorito serio o faceto, che piaccia. A fronte de'mille esempi che ve ne sono, io non m'impegnerò in alcuna prova. Un sentimento di gratitudine, e di stima vuole ch'io qui rammenti il celeberrimo Sig. Conte Gozzi. È mirabile in vero il modo, con cui egli ha saputo presentare sotto un titolo fanciullesco, e in mezzo ad un caricatissimo ridicolo, le cose più serie, i punti li più gravi, trattandoli a vero dire colla più insidiosa facezia morale, e con tutta l'arte di un gran filosofo, e di un gran poeta comico a un tempo stesso. Le molte sue favole sono stata applauditissime sulle scene, e tuttora vi ricompariscono sempre bene accolte e lodate³.

Non sfugga come in questa acuta riflessione sia palese il debito contratto dal drammaturgo veneziano con la produzione d'oltralpe e, contemporaneamente, la lode nell'aver saputo sfruttare un patrimonio che nelle mani francesi era rimasto parzialmente inutilizzato.

I testi fiabeschi gozziani, seppur criticati aspramente in Italia, ricevettero una migliore ed entusiastica accoglienza all'estero, soprattutto in Germania. Le *Fiabe*⁴, tradotte interamente in prosa in tedesco nel biennio 1777-1779 da August Clemens Werthes⁵, *Theatralische Werke von Carlo Gozzi, aus dem Italienischen übersetzt*⁶, suscitarono l'interesse di Ludwig Tieck, di Ernst

³ *Alzayda o sia la fata de' prodigj*, in *Produzioni teatrali di Francesco di Sangro de' principi di Sansevero*, Napoli, nel Gabinetto letterario, 1790, vol. IV, p. IV.

⁴ Le *Fiabe* non furono le uniche opere gozziane ad essere tradotte: nel 1779 uscì *Juliane von Lindorak* la versione tedesca della *Doride* che era stata messa in scena ad Amburgo, nel 1780 le *Due notti affannose* a Lipsia (*Wie man sich die Sache denkt, oder Die zwei schlaflosen Nächte*), nel 1781 Friedrich Wilhelm Gotter, epigono di Lessing, traspose in lingua tedesca il *Pubblico secreto* (*Das öffentliche Geheimnis*), e, sempre nello stesso anno Werthes come appendice alla già menzionata silloge fiabesca appose anche *Die zwei feindseligen Brüder* (*I due fratelli nemici*), nel 1782 Salomon Friedrich Schletter pubblicò la versione tedesca del *Cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia* (*Karl von Freystein oder Die Schule der Jünglinge*), nel 1784 in occasione della rappresentazione della *Principessa filosofa* al teatro imperiale di Vienna, uscì *Die philosophische Dame, oder Gift und Gegengift*. Per una rassegna esaustiva delle opere straniere che furono influenzate dalla produzione gozziana si rimanda a *Letteratura e musica* cit. e a LUCILLA CASTELLARI, *Dal carnevale veneziano al romanticismo musicale tedesco. Da La donna serpente di Carlo Gozzi a Le fate di Richard Wagner*, Udine, Campanotto, 2005, pp. 32-33.

⁵ Cfr. C. GOZZI, *Lettere*, cit., p. 99, lettera a Giuseppe Baretti, 12 aprile 1777: «[i teatrali capricci miei] resistono ad ogni soffio, e già i volumi della mia Collezione incominciano a scorrere in Germania trasportati nell'idioma Tedesco». Sulle lettere di Carlo si legga RICCIARDA RICORDA, «Vi scrivo ogni cosa perché la volete e perché non ho altro sollievo che la penna»: le *Lettere di Carlo Gozzi*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005, pp. 135-144.

⁶ La silloge non comprende né *Il ragionamento ingenuo* né *L'appendice al ragionamento ingenuo*, considerati invece importanti da Gozzi perché depositari della sua poetica. La scelta di Werthes di non tradurre questi testi è indicativa del modo in cui i tedeschi, e più in generale gli stranieri, recepirono l'opera gozziana: scissa dal contesto in cui era nata e dalle polemiche ivi sottese, fu facilmente trasfigurata e ricondotta alle "teorie" romantiche che proprio allora stavano germogliando, la libertà dalle regole classiche, la commistione tra tragico e comico, la presenza

Theodor Hoffmann, dei fratelli Schlegel, di Gotthold Ephraim Lessing, di Friedrich Maximilian Klingler, Friedrich Schiller e di Johann Wolfgang Goethe – allestitore della *Turandot* tradotta in versi da Schiller, *Turandot, Prinzessin von China*, nel 1802 al teatro di corte di Weimar⁷ e autore della fiaba a carattere iniziatico intitolata *Märchen (Favola)* - scrittori che, pur cogliendo alcuni tratti fondamentali dell'opera gozziana⁸, ne travisarono certi aspetti⁹, soprattutto dopo il saggio monografico del 1803 sul veneziano scritto da Franz Horn, il quale individuò nelle *Fiabe* il raggiungimento della perfetta fusione tra sublime e dilettevole¹⁰.

Fu soprattutto Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ad accogliere l'eredità gozziana nell'ispirazione fiabesca sottesa alla produzione dei suoi drammi per musica, e, sul piano drammaturgico, in particolar modo nella *Prinzessin Blandina* (1821), in cui la commedia dell'arte diventa l'egida dell'estro creativo e della pura fantasia¹¹. Riferimenti all'autore veneziano si trovano anche in *Die Serapionsbrüder (I confratelli di San Serapione)*, una raccolta di dialoghi, di fiabe e di racconti di Hoffmann datata 1819-1820: nel dialogo *Der Dichter und*

dell'elemento grottesco e la potenza della fantasia, anche se «il miracoloso, il mitico, il soprannaturale, il fantastico erano coefficienti estrinseci e secondari» nel veneziano (CARLO GOZZI, *Fiabe*, a CURA DI ERNESTO MASI, Bologna, Zanichelli, 1884, p. CXXV).

⁷ Cfr. SUSANNE WINTER, *Tra ragione e passione. Turandot di Carlo Gozzi e di Friedrich Schiller*, in «Problemi di critica goldoniana», 2002 [ma 2001], VIII, pp. 240-241 e EADEM, *Realtà illusoria e illusione vera. La fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 260-267.

⁸ TANCREDI MANTOVANI, *Carlo Gozzi*, Roma, Formiggini, 1926, p. 54: «ben si intende che, almeno all'inizio, il romanticismo incipiente fu il principale motivo delle lodi entusiastiche degli scrittori Germanici per il nostro autore [Gozzi], il quale, se bene non sia da ascrivere tra i romantici, ebbe però con questi un'affinità casuale, inconsapevole forse, di tendenze nella libertà della sua poetica teatrale, ribelle ad ogni canone della precettistica classica, talché estendendo i confini dell'arte nell'infinito campo della fantasia, aveva aperto una breccia nel chiuso dominio del classicismo tutta via imperante». Per una penetrante riflessione sul concetto di ironia e malinconia presente nei testi fiabeschi si legga JEAN STAROBINSKI, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di VITTORE BRANCA, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 423-462.

⁹ Si veda ALESSIO RAMERINO, *Fate conto, mie vite, mie colonne, d'essere al foco colle vostre nonne. L'esempio della fiaba gozziana nella cultura romantica tedesca*, in *Studi gozziani*, a cura di MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, Milano, CUEM, 2006, pp. 133-146. Le *Fiabe* conseguirono «un successo pressoché unanime fra gli artefici dello Sturm und Drang e i letterati romantici che, pur mostrando in molti casi di avere frainteso o deformato la realtà dei fatti, credettero di ravvisarvi un vivo esempio delle teorie che andavano elaborando in sede di poetica: la libertà assoluta dalla precettistica classica, la mescolanza di tragico, comico e passionale, di ironia, umorismo e satira, la presenza dell'elemento esotico e di quello fantastico e soprannaturale e, infine, un'impronta di popolarità, in verità solo apparente» (PAOLO BOSISIO, *Introduzione*, in *Fiabe*, cit., p. 13).

¹⁰ FRANZ HORN, *Über Carlo Gozzi's dramatische Poesie*, Penig, Dienemann, 1803.

¹¹ Su questo testo si legga STÉPHANE PESNEL, *La référence à l'oeuvre de Carlo Gozzi dans le fragment dramatique Prinzessin Blandina d'E.T.A. Hoffmann*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 303-315.

der Komponist (Il poeta e il compositore) l'opera gozziana è considerata straordinaria e "romantica" perché in essa si estrinsecano le forze del soprannaturale e tratta tematiche profonde accanto all'elemento triviale costituito dalle maschere:

LUIGI Soltanto il poeta geniale, ispirato, può realizzare un'opera genuinamente romantica, perché quegli soltanto sa trasportare nella vita i fenomeni prodigiosi del mondo degli spiriti... l'influenza esercitata su di noi da esseri soprannaturali deve estrinsecarsi in fenomeni visibili e dischiudere dinanzi ai nostri occhi un mondo romantico in cui il linguaggio stesso [...] sia musica. [...] Questo è il compito del poeta geniale, veramente romantico. Pensa al meraviglioso Gozzi. Nelle sue fiabe drammatiche egli realizzò pienamente ciò che io pretendo dal poeta-librettista. [...]c'è in questi fatti [le azioni delle fiabe] una grandezza, di cui i nostri moraleggianti poeti teatrali che vanno a frugare nelle miserie della vita quotidiana, come nella spazzatura dei saloni, non hanno nemmeno idea [...].

FERDINANDO Soltanto in una trama veramente romantica l'elemento comico si sposa così bene con quello tragico da costituire un tutto omogeneo ed efficace che prenda l'animo dello spettatore in modo così singolare, così prodigioso...¹².

Proprio in area tedesca nasce la rielaborazione musicale più significativa¹³ della *Donna serpente*: si tratta di *Die Feen (Le fate)*¹⁴, scritta da Wagner tra il 1833 e il 1834, quando aveva solo vent'anni¹⁵. L'opera si concentra sulla figura femminile di Ada: fata, disposta a rinunciare ai privilegi del suo regno per amore - l'unione di un essere soprannaturale con un mortale, tra mondo divino e umano è un tema ricorrente nelle opere romantiche, si pensi, in ambito tedesco, a *Undine* di Hoffmann tratto dall'omonimo racconto di Friedrich de la Motte-Fouqué - nonostante la disubbidienza del marito, Arindal, colpevole di aver disatteso il patto di non chiederle l'identità, mostra di avere piena fiducia nel coniuge, il quale, come Farruscad, riesce a superare difficili

¹² ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Il poeta e il compositore*, in *I confratelli di San Serapione*, a cura di Carlo PINELLI, Torino, Einaudi, 1969, t. II, pp. 71-91.

¹³ Bisogna ricordare, infatti, che nel 1806 Friedrich Heinrich Himmel trasse dalla fiaba gozziana *Die Silphen* presentata a Berlino nel 1806 su libretto di E. L. Roberts; Himmel però, a differenza di quello che farà Wagner, aveva reso l'esotismo della *Donna serpente* il tema principale del suo lavoro (cfr. CESARE ORSELLI, *Viaggio musicale intorno a Gozzi*, in *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe*, cit., pp. 70-97).

¹⁴ Sull'argomento si leggano SERGIO MARTINOTTI, *Gozzi e i musicisti romantici*. «Turandot» di Weber e «Le fate» di Wagner, in *ivi*, pp. 69-123, JEAN-FRANÇOIS CANDONI, *Le rôle de Carlo Gozzi dans la constitution de la dramaturgie wagnérienne*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 329-342 e KATHERINE R. SYER, "It left me no peace": from Carlo Gozzi's *La donna serpente* to Wagner's *Parsifal*, in «The Musical Quarterly», 94 (3), fall 2011, pp. 325-380.

¹⁵ Wagner era venuto a conoscenza dell'opera gozziana tramite lo zio Adolf, che aveva tradotto la fiaba del *Corvo (Der Rabe)* nel 1804.

prove grazie all'amore per Ada, sentimento che si configura, dunque, come mezzo per elevare gli uomini a un mondo superiore¹⁶.

Die Feen è esemplificativa della revisione in chiave wagneriana apportata dal tedesco sulla *Donna serpente*: il cambiamento più sostanziale, riguardante il finale, prevede che la fata, trasformata in pietra, sia liberata dall'incantesimo grazie al canto di Arindal e che insieme siano poi accolti dal re delle fate in un mondo soprannaturale¹⁷; dunque il potere della musica, arte somma, non solo riesce a invertire la metamorfosi, ma permette anche all'uomo, novello Orfeo, di accedere all'immortalità¹⁸.

Un aspetto travisato dell'opera del veneziano riguarda le scene a soggetto, ovviamente estranee alla prassi tedesca; Wagner, per esempio, individuava nella scrittura abbozzata gozziana la manifestazione originaria dell'arte:

il geniale Gozzi dichiarava impossibile prescrivere la rappresentazione di certi caratteri delle sue commedie in prosa, e meno ancora in versi, e si limitava a indicare l'argomento delle scene. Seppure con ciò si risalga ai primordi dell'arte drammatica, si tratta precisamente dei primordi di un'arte vera alla quale, nella sua susseguente evoluzione, si deve poter sempre ritornare, se non si vuole che il fondamento dell'arte si dissolva in vano artificio¹⁹.

La "prima" di *Die Feen* fu eseguita, postuma, a Monaco di Baviera nel 1888 mentre solo nel 1998 fu rappresentata in Italia, presso il teatro lirico di Cagliari²⁰.

Considerando il totale delle *Fiabe*, dieci, è ragguardevole il numero delle riduzioni operistiche compiute a partire da esse, tra cui spiccano *La donna serpente* di Casella, *Turandot* di Busoni e di Puccini, *Il re cervo* di Hans Werner

¹⁶ La figura salvifica della donna ricorre anche in altre opere wagneriane, per esempio Senta si sacrifica in *Fliegender Holländer* ed Elisabeth dona la propria vita alla Vergine per salvare Tannhäuser nell'opera omonima. Un altro elemento ricorrente è il fuoco purificatore: in *Die Feen*, come nella *Donna serpente* serve per bruciare la natura immortale dei figli, ma esso si rintraccia anche nel *Ring des Nibelungen* allorché Brünnhilde, non più valchiria ma donna, chiede di essere circondata da un muro di fiamme oltrepasabile solo da un eroe, Siegfried.

¹⁷ «Io cambiai questa conclusione facendo sì che la fata, trasformata in una pietra, fosse liberata dall'incantesimo grazie al canto appassionato e struggente dell'innamorato: per questo motivo il re delle fate, anziché lasciarlo tornare al proprio paese con la sposa conquistata, lo accoglie con lei nella gioia immortale del regno delle fate» (RICHARD WAGNER, *Una comunicazione ai miei amici*, traduzione di FRANCESCO GALLIA, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985, cit. in L. CASTELLARI, *Dal carnevale veneziano*, cit., p. 51).

¹⁸ Sul confronto puntuale tra le due opere si veda Castellari, pp. 87-96.

¹⁹ RICHARD WAGNER, *Nel mondo degli attori*, in *Ricordi, battaglie, visioni*, traduzione di ERVINO POCAR, prefazione di MASSIMO MILA, Milano / Napoli, Ricciardi, 1995, p. 443.

²⁰ Lo spettacolo debuttò il 12 gennaio 1998 (direttore Gabor Ötvös, regia, scene, costumi e luci di Beni Montresor).

Henze, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, *Il corvo* di Emanuel Schikaneder e le *Die Feen* di Richard Wagner, oltre ai balletti dei quali *L'amore delle tre melarance* di Giulio Cesare Sonzogno su libretto di Renato Simoni (1936) costituisce l'esempio più importante²¹. Probabilmente esse si prestavano ad essere musicate per «l'inattualità storica della loro poetica» e per la loro «astrattezza storica che agli occhi dell'interprete di oggi si traduce in una disponibilità sperimentale assoluta, sgombra da ipoteche culturali»²².

Palese è il debito contratto nei confronti dal drammaturgo dall'opera di Casella che ne ricalca perfino il titolo: *La Donna Serpente, opera-fiaba in un prologo, tre atti e sette quadri tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi*, andata in scena per la prima volta il 17 marzo 1932 a Roma, nel teatro dell'Opera²³. Leggendo il libretto di Cesare Vico Ludovici (Milano, Ricordi, 1932) l'onomastica dei personaggi²⁴ ci riporta alla produzione di Ossian da una parte e a Shakespeare dall'altra (la protagonista si chiama Miranda).

Il prologo si svolge nei «giardini delle fate» e, al cospetto di «fate, gnomi, coboldi, driadi, amadriadi ed altri personaggi fiabesco-boscherecci di comune conoscenza», Demogorgòn, padre di Miranda, decreta, come nella fiaba gozziana, che la figlia per nove anni dovrà nascondere la propria identità all'amato e che l'ultimo giorno sarà costretta a compiere atti terribili senza che il

²¹ Per l'argomento si veda LORENZO TOZZI, *L'amore delle tre melarance, balletto di Sonzogno-Fokine (1936)*, in *La fortuna musicale delle Fiabe*, cit. pp. 205-224.

²² PIERO SANTI, *Le fiabe di Carlo Gozzi nel teatro musicale italiano*, in *ivi*, p. 145.

²³ L'opera venne riproposta nel marzo 1934 a Mannheim, nel 1940 fu diretta da Fernando Previtali alla Radio italiana (allora EIAR), nel 1942 andò in scena alla Scala di Milano, il 25 maggio 1967 fu trasmessa dal Terzo Programma della Rai; l'ultimo allestimento risale all'aprile 1982 quando, sotto la direzione di Gavazzoni, fu eseguita nel teatro Massimo di Palermo (cfr. GIORGIO PESTELLI, *La donna serpente di Alfredo Casella*, in *Letteratura e musica*, cit., pp. 301-318).

²⁴ Riportiamo l'intero elenco e, di seguito, il cast della prima rappresentazione romana: Altidòr, re di Teflis; Miranda, fata, regina di Eldorado, sua sposa; Armilla, sorella di Altidòr, guerriera, sposa di Tògrul; Farzana, fata; Canzade, amazzone; Alditrúf, arciere di Altidòr; Albrigòr, servo di Tògrul; Pantúl, aio di Altidòr; Tartagíl, basso ministro di Tògrul («queste quattro sono maschere»); Tògrul, ministro fedele; Demogorgòn, re delle fate; La Corifèa; Una voce nel deserto; La fatina Smeraldina; Badur, ministro traditore; Un primo messo; Un secondo messo; Il Coriféio; La voce del mago Geòncea; Coro: fate, folletti, gnomi, soldati, popolo, nutrici, ecc.. «La scena si svolge parte in un ipotetico deserto, parte nella città di Teflis e luoghi circostanti, parte sulle alte ed epiche rupi del Caucaso. Al tempo delle fate». Prima esecuzione: Roma Teatro Reale dell'Opera 17 marzo 1932. Interpreti principali: Miranda: soprano Laura Pasini; Altidòr: tenore Antonio Melandri; Demogorgòn: baritono Giovanni Inghilleri; Armilla: soprano Maria Serra Massara; Canzade: mezzosoprano Niny Giani; Tògrul: basso Giorgio Lansky; Pantúl: baritono Gino Vanelli; Alditrúf: tenore Alessio De Paolis; Tartagíl: tenore Luigi Nardi; Albrigòr: baritono Adolfo Pacini; Farzana / La Corifèa: soprano Anna Maria Martucci; Badur: baritono Millo Marucci; la fata Smeraldina: soprano Maria Mariani; Maestro, Direttore e Concertatore: Alfredo Casella; Maestro del Coro: Andrea Morosini; Direttore della messa in scena: Giovacchino Forzano.

marito la maledica. La *fabula* prosegue in modo molto simile alla *pièce* del veneziano con il ricongiungimento tra le due maschere e i racconti reciproci delle trascorse vicende, il duetto di Altidòr e Pantúl (in cui sono eliminate le parti comiche del servitore), l'incontro di Togrul e Tartagil con gli altri personaggi (denominata «scena magica» perchè i due «arrivano dal cielo su due libellule azzurre»), le scene di travestimento, il sonno del principe, ecc. fino all'inizio del terzo atto quando, a «sipario calato», si ode lo struggente lamento di Miranda («Vaghe stella dell'Orsa, etra solingo...»). A differenza della fiaba, Altidòr sparisce davanti a tutti gli altri personaggi che, insieme al popolo, gli corrono dietro e assisteranno, in questo modo, alle impossibili prove consistenti nella battaglia contro un gigante, un liocorno e un toro ignivomo. «La lotta tra il Re e i mostri si svolge in una densa nebbia fantastica a colori cangianti. La suggestione della battaglia è affidata - più che alla vista - al commento corale ed orchestrale»²⁵. Casella rinuncia *Fier Baiser*: Miranda, in forma di serpente, sarà divorata dalle fiamme, ma, dalle ceneri, si trasformerà nuovamente in regina.

È lo stesso musicista che ci informa dei motivi che lo spinsero a prendere in considerazione *La donna serpente*:

Avevo dapprima pensato di musicare questa azione come balletto-corale sin dal 1918 e conservo ancora un figurino del pittore russo Michele Larionof col quale pensavo di collaborare per questo lavoro [...]. Abbandonata l'idea di realizzare quest'azione come balletto, si sostituì a poco a poco a quella la visione di una vera e propria opera. Mi seduceva infinitamente in questo argomento fantastico quella perpetua alternativa tra tragico e comico, che permetteva di tentare un teatro *sui generis* come il *Flauto magico* di Mozart. I personaggi non mancavano certo di umanità, soprattutto la figura della figlia di Demogorgòn. Le quattro maschere poi, sopravvivenza geniale della Commedia dell'arte, costituivano un elemento prezioso per un'opera di un genere così antiborghese²⁶.

Prendendo a prestito le parole dello stesso Casella per cui il teatro lirico vive del sentimento creato dalla musica, Luigi Colacicchi scrive che «staccata così dalla realtà contingente, l'opera di Casella cerca nella musica il suo fondamento, e il soggetto fiabesco adottato non è che lo schermo sul quale egli proietta le sue libere visioni musicali»²⁷ e, infatti, in questa versione della *Donna*

²⁵ *La Donna Serpente, opera-fiaba in un prologo, tre atti e sette quadri tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi*, di CESARE VICO LUDOVICI, tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi, musica di Alfredo Casella, Milano, G. Ricordi, 1932, p. 72

²⁶ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 243-244.

²⁷ LUIGI COLACICCHI, *La donna serpente di Alfredo Casella*, in *La fortuna musicale delle Fiabe*, cit., p. 276. Sull'opera di Casella si legga anche FEDELE D'AMICO, *Casella e La donna serpente*, in *ivi*, pp. 269-274.

serpente si raggiunge un'evidente subordinazione del testo alla musica, motivo per cui «occorreva [a Casella] un soggetto che, come questo, lasciasse campo alla musica di svolgersi nella sua piena integrità»²⁸.

Spostandoci nel campo del teatro di parola, in primo luogo ricordiamo che *La donna serpente* debuttò a Venezia nel teatro Sant'Angelo il 29 ottobre 1762 e fu replicata diciassette volte tra l'autunno e il carnevale seguente, come riporta la *Prefazione* di mano dello stesso Gozzi. Di queste repliche, almeno una è nota perché menzionata nei *Notatori Gradenigo* in data 4 dicembre²⁹.

Ancora l'anno seguente dovette godere di un discreto successo, disconosciuto o comunque considerato eccessivo, come dimostra la seguente lettera di Giuseppe Gennari:

La commedia intitolata la *Donna Serpente* che ha messo in iscena il conte Carlo Gozzi, non può non piacere alla moltitudine, la quale ama piuttosto il meraviglioso che il vero. Quelle trasformazioni così bene rappresentate, quel misto di scene patetiche e spaventose, oltre che rende attenti gli spettatori, mette in agitazione le lor fantasia, e ne move sovente gli affetti, dal qual movimento nasce il piacere. Ma camminando di questo passo torna a cadere il teatro comico in quegli stessi o somiglianti difetti, da' quali negli ultimi tempi s'è procurato di liberarlo colla sostituzione delle commedie di carattere alle vecchie filastrocche de' commedianti secentisti: salvo che in questo del Gozzi lo stile e la elocuzione sarà molto migliore. Quanto a me, avrei cercato di correggere ed emendare gli errori del Goldoni e del Chiari, anzi che gettarmi all'estremo opposto, e introdurre una foggia di rappresentazioni inverosimili e romanzesche³⁰.

Possiamo ipotizzare che ogni anno la compagnia Sacchi riproponesse qualche fiaba teatrale e, per esempio, nel 1765, anno in cui vengono rappresentati per la prima volta l'*Augellin belverde* e *Zeim re de' geni*, sappiamo che dal 10 al 14 febbraio al teatro Sant'Angelo fu presentata nuovamente *La donna serpente*³¹.

In questo breve arco cronologico in cui vennero allestite per la prima volta le *Fiabe* a Venezia, quella che possiamo denominare la "prima" compagnia Sacchi³² era composta da non più di quindici attori, legati principalmente tra loro da vincoli di parentela (non si erano ancora aggregati alla «regolare e rara

²⁸ MASSIMO MILA, *La donna serpente*, in *La fortuna musicale delle Fiabe*, cit., pp. 279-289.

²⁹ Biblioteca Museo Correr di Venezia, Archivio Gradenigo-Dolfin 67, *Notatorio IX*.

³⁰ *Lettere famigliari dell'abate Giuseppe Gennari*, Venezia, Alvisopoli, 1829, pp. 155-156, lettera indirizzata a Francesco Battaglia, da Padova, in data 3 febbraio 1763.

³¹ «Diario veneto», 5 febbraio 1765.

³² Per una più completa disamina dell'organico della compagnia Sacchi mi permetto di rinviare al mio saggio *La vita spettacolare dei testi*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, a cura di JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, Lineadacqua, 2011, pp. 129-145. Si veda anche ANNA SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»*. *Carlo Gozzi e i comici*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 11-27.

famiglia»³³ i «comici forestieri accettati per rinforzo, [che] giovavano alle rappresentazioni, ma guastavano de' cervelli della prima tanto pacificata brigata»³⁴): oltre al capocomico Antonio, erano presenti la moglie Antonia Franchi, specializzata nelle parti serie³⁵, le due figlie Angela (sposata con Giovanni Vitalba) e Giovanna, la sorella Adriana Sacchi, Atanasio Zannoni, Cesare Darbes, Agostino Fiorilli, Gaetano Casali, Ignazio Casanova, Giuseppe Simonetti e la figlia Chiara; a questi nomi si devono aggiungere quelli, poco noti, di Francesco Pozzi, Rosa Lombardi e Giovanni Valentini.

Antonio Sacchi (1708-1788) non fu solamente un attore di indiscussa bravura che ottenne il plauso dei tre drammaturghi più insigni dell'epoca Goldoni, Chiari e Gozzi, ma anche un capocomico esperto e accorto, attivo nella scelta del repertorio da proporre e «d'un ingegno non spoglio di cognizioni, specialmente intorno alla Storia Universale, mostrandosi nelle conversazioni di dotte persone illuminato, ed erudito»³⁶. Le *Notizie storiche* di Bartoli e l'*Addio per Venezia* del 1763³⁷ testimoniano che, all'epoca delle *Fiabe*, la prima donna era la figlia di Antonio, Angela, alla quale, pur non essendo avvenente³⁸, fu assegnata la parte di Cherestani³⁹. Smeraldina era, come di prassi, interpretata dalla sorella di Antonio, Adriana, che dal primo marito, Rodrigo Lombardi, ebbe una figlia Rosa - la cui presenza nella compagnia è venuta alla luce solamente dopo il ritrovamento del Fondo Gozzi (un dato inoppugnabile è la sua presenza ne *Le convulsioni*) - mentre dal secondo, Atanasio Zannoni («uno de' più egregi Comici de' nostri giorni»⁴⁰ che indossò fino a tarda età i panni di Brighella,) ebbe due figli: Teresa, che recitò «qualche parte di fanciulla nelle Commedie del Sig. Co. Carlo Gozzi»⁴¹ e Idelfonso, che diventerà famoso nella maschera, da lui

³³ C. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 433 (parte II, cap. III): «Ritornando a' miei comici protetti, dirò che la giudicata coltura che si pretese di introdurre in sui Teatri, poco a poco corruppe i costumi di questa regolare, e rara famiglia comica, com'anche una certa predicata coltura voluta introdurre nelle famiglie private, corruppe il costume di queste».

³⁴ Ivi, p. 446 (parte II, cap. VI).

³⁵ Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, pp. 142-143.

³⁶ Ivi, vol. II, p. 148.

³⁷ «ANGELA Rosa ti priego, fatti innanzi e tenta / Di ringraziare i veneti pietosi, / Di dar per me un addio / ROSA Come cugina! / Qual novità! Non si de' porre abuso; / No vo' pregiudicar la prima donna» in *Addio per Venezia 1763*, in *Commedie in commedia*, cit., p. 453

³⁸ BARTOLI, *Notizie storiche*, vol. II, p. 152: «Peccato che al suo valore non corrispondesse ancora il di lei personale, che per essere basso, e pingue di soverchio le fu di molto discapito nell'arte sua».

³⁹ Ivi, vol. II, p. 152: «La parte di Cherestani nella *Donna Serpente* Favola del Nobile Sig. Co. Carlo Gozzi fu scritta per lei insieme con molte altre nelle Commedie tratte dallo Spagnolo».

⁴⁰ Ivi, vol. II, p. 282.

⁴¹ Ivi, vol. II, p. 285.

inventata, di Agonia. Cesare Darbes, famoso Pantalone, Agostino Fiorilli, celeberrimo Tartaglia⁴², Gaetano Casali e Ignazio Casanova eccellenti nelle parti all'improvviso e in quelle premeditate, Giuseppe Simonetti, cognato di Sacchi⁴³, nella parte da innamorato e, soprattutto, competente fuochista⁴⁴, completavano la compagnia. A quest'altezza cronologica, la compagnia Sacchi si distingue per la sua "mobilità", cioè per il fatto di alternare – o, comunque, di avere la possibilità di farlo – le parti della prima donna⁴⁵ e del primo amoroso. Per esempio, oltre ad Angela Sacchi, anche Chiara Simonetti⁴⁶, figlia di Giuseppe, pur avendo iniziato la carriera come ballerina, era in grado di sostenere il ruolo da protagonista, come attestano sia Bartoli sia alcune battute delle *Convulsioni* - dalle quali si evince che interpretò Doride nell'omonima opera gozziana proprio del 1762⁴⁷ - e, ugualmente Rosa Lombardi⁴⁸. Pur non essendo mai menzionato da Gozzi, le *Notizie storiche* ci tramandano che Francesco Pozzi, morto nel 1764, fu il primo attore ad interpretare la parte di Farruscad⁴⁹.

La donna serpente, come altre *Fiabe*, rimase per lungo tempo nei repertori della *troupe* Sacchi che, appunto, la mise in scena, per esempio, in ogni

⁴² Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 217-220. Su Agostino Fiorilli e sulla sua progressiva importanza assunta all'interno della compagnia Sacchi si veda FRANCO VAZZOLER, *Un napoletano a Venezia, Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, cit., pp. 151-169.

⁴³ «Un'altra sorella [di Sacchi], Anna Catterina Sacchi, nata a dì 29 aprile 1710 a Ferrara [...] sposò nel (1740 m. v.) 1741, 23 gennaio l'attore Giuseppe Simonetti, lucchese, nato verso il 1707» (ERMANNON VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, in «Archivio veneto», XXIII, 1882, p. 55).

⁴⁴ Cfr. F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 240.

⁴⁵ Sulle figure femminili della compagnia Sacchi si legga MARZIA PIERI, *Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur*, cit., pp. 29-50.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 241-242.

⁴⁷ «ANDRIANA [...] le xe arrivade tute do al gran trionfo de far da prime donne in te le commedie. *La signora innocente rassegnata [Doride]* (verso la Chiara), la signora *Orfana riconosciuta (verso la Rosa)*» in *Commedie in commedia*, cit., scena IV.

⁴⁸ «CHIARA Se ti savessi, Rosa, che gusto che ho che ti facci quella parte stassera, sento proprio che vegno tanto fata. / ROSA Sento la to ose, ma no vedo el to cuor. Basta, stassera intanto farò l'orfana. È tanto tempo che desidero una bona parte, l'è pur vegnuda», *ibidem*.

⁴⁹ «Milanese che recitò la parte dell'innamorato [...] travagliò assai giovane nella compagnia di Antonio Sacco, e fu il primo che sostenesse la faticosa parte di Farruscad nella favolosa rappresentazione intitolata *La Donna serpente* scritta dal Sig. Conte Carlo Gozzi [...] passò dopo con altre vaganti compagnie e morì il 3 giugno 1764 a 25 anni» in F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II, p. 98. Piermario Vescovo, nella già menzionata *Introduzione a Le convulsioni* e a *La cena mal apparecchiata*, attraverso una serie di riferimenti interni presenti nel *Prologo alle due farse* e nell'*Addio a Venezia 1763* - manoscritto contenuto nello stesso fascicolo de *Le convulsioni* (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 9.4, cc. 11r-12v) - riconduce il momento della dipartita di Pozzi dalla compagnia Sacchi a una data collocabile nei mesi invernali precedenti il carnevale del 1763.

sua *tournée* torinese al teatro Carignano: nel 1763 (tre repliche tra giugno e agosto), nel 1767, nel 1775 e nel 1779⁵⁰.

Le ricerche attuali dimostrano che la vicenda della donna serpentina entrò anche nei repertori delle altre compagnie ma solo una ventina di anni dopo l'esordio veneziano, e, probabilmente proprio dopo lo scioglimento dell'organico retto dal celebre Truffaldino: a Torino viene rappresentata dalla compagnia di Luigi Perelli nel teatro del marchese d'Angennes nel 1786 e nel teatro del principe di Carignano nel 1788, nel 1792 e nel 1794⁵¹.

A Trieste, il testo fiabesco venne rappresentato a breve distanza: nella primavera del 1780 dalla compagnia Sacchi - in quest'occasione pare però che il capocomico, nelle vesti di Truffaldino, non abbia pienamente convinto, segno forse dell'incipiente vecchiaia e della prossima frattura che da lì a poco ci sarebbe stata con i colleghi⁵² - e di nuovo, nell'autunno 1781 dalla compagnia Perelli⁵³. Probabilmente anche durante la permanenza triestina della compagnia di Giuseppe Pellandì nella primavera del 1798 *La donna serpente* arrivò al palcoscenico⁵⁴.

Non si è reperita alcuna testimonianza relativamente a una possibile rappresentazione della fiaba al teatro Capranica di Roma⁵⁵, nonostante una lettera di risposta dello stesso Gozzi in data 25 luglio 1778, a un destinatario che, appunto, progettando l'allestimento della fiaba chiedeva consigli al drammaturgo (ma nell'offerta spettacolare del teatro romano si rinviene *Zeim re de' geni*, che probabilmente - vista la data della rappresentazione, gennaio 1779 - fu scelto proprio in alternativa alla fiaba della donna dalle sembianze ofidiche e,

⁵⁰ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, *Conti*, rispettivamente vol. 46, vol. 52, vol. 60 e vol. 64. La ricerca presso questa sede si è rivelata particolarmente fruttuosa e stiamo per pubblicare, a breve l'ampia messe di materiali da noi rinvenuti.

⁵¹ Archivio Storico della Città di Torino, Collezione IX, *Conti*, rispettivamente vol. 71, vol. 73 e vol. 78.

⁵² La testimonianza è quella del conte Carlo de Zinzendorf desunta dal suo diario in data 23 aprile 1780: «*La donna serpente* de Gozzi, conte de Fée. Sacchi fesant le rôle d'Arlequin ne me frappa pas si excessivement, a peine put-il marcher» (cit. in CARLO CURIEL, *Il Teatro S. Pietro di Trieste: 1690-1801*, Milano, Archetipografia, 1937, p. 445). Sullo scioglimento della compagnia Sacchi e sulle pazzie amorose dell'anziano comico mi permetto di rinviare al mio *Antonio Sacchi: ultimo atto*, in «Rivista di letteratura teatrale», 3, 2010, pp. 27-54.

⁵³ Cfr. C. CURIEL, *Il Teatro S. Pietro*, cit., p. 454.

⁵⁴ Nelle annotazioni del conte de Zinzendorf si legge che la compagnia mise in scena le favole del conte Gozzi, senza però indicare alcun titolo (cfr. *ivi*, p. 330).

⁵⁵ Né lo spoglio sistematico dell'Archivio del teatro compiuto da Elisabetta Natuzzi (*Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881: cronologia degli spettacoli con 11 indici analitici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999), né il meno recente studio di Giuseppe Pavan (*Il teatro Capranica (Saggio cronologico delle opere rappresentate nel XVIII secolo)*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIX, 3, settembre 1922, pp. 424-444) hanno reperito il titolo della *Donna serpente*.

riallacciandoci a quanto esposto all'inizio, ricordiamo che proprio negli stessi giorni andava in scena, al teatro Tordinona, *Zeim re de' geni* nella versione di Cerlone⁵⁶).

La missiva gozziana di risposta è straordinariamente ricca di indicazioni sceniche puntuali e minuziose narrate scrupolosamente dal drammaturgo, che però, sottolinea fin da subito come «l'Autore ebbe il piacere di vederle [le circostanze delle trasformazioni] ottimamente eseguite, ma non si prese la pena di esaminare minutamente il modo, e può solo riferire ciò che vide all'ingrosso»⁵⁷.

⁵⁶ «Nel teatro di Tordinona una nova comedia intitolata il *Re de' Geni, o sia la schiava fedele* del celebre Sig. Francesco Cerlone, con farzetta in musica a cinque voci, che porta il titolo *Le virtuose bizzarre*. Al teatro Capranica una nova comedia intitolata il *Re de Geni* del rinomata Sig. Co. Carlo Gozzi, con intermezzi in musica a cinque voci intitolati *La finta Folletta*» in «Cracas, Diario ordinario», 2 gennaio 1779. La notizia è poi riportata anche in ALBERTO CAMETTI, *Il teatro di Tordinona, poi di Apollo*, prefazione di ANTONIO MUÑAZ, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1938, II, p. 404: «1779 stagione di carnevale [29 dicembre 1778 - 16 febbraio 1778; impresario M. A.. Calcagnini]: Recitata in prosa con intermezzi in musica. Primo spettacolo la nuova commedia del celebre Francesco Cerlone *Il Re dei Geni, ossia la schiava fedele*, con *Le virtuose bizzarre*, martedì 29 dicembre 1778». Le informazioni relative ai due spettacoli sono desunte dal «Cracas, Diario ordinario», n. 418, pp. 18-19.

⁵⁷ C. GOZZI, *Lettere*, cit., p. 127. Vista l'unicità e la rarità di tale testimonianza descrittiva scegliamo di riproporre interamente la parte della lettera riguardante la nostra fiaba: «La Donna serpente ha una veste da Regina infilata nelle costure con delle corde da violoncello, che unite a un solo nodo e tirate coll'aiuto del lampo d'una fiamma che abbarbaglia gli spettatori, la sopraveste si scepera a quarti, e sparisce. La Donna ha sotto la sopraveste un imbusto dipinto a squame di serpente verdastro, con un lungo sacco che va diminuendosi in lunga coda formato sopra a' de' cerchi e dipinto come l'imbusto. Al sparire della sopraveste la Donna cade a terra, e con una funicella vien tirato il sacco che si prolunga in coda coprendola tutta sin oltre alle gambe. Ella sfonda sotto al palco dopo aver espressi gl'ultimi versi: Tu sol la tua consorte volesti serpe, eccola serpe etc. Una tela di colore del palco copre l'apertura dov'ella è caduta. Il Gigante è vestito con un paio di brache larghe, un tabarrino alla polaca, e un berrettone altissimo. Ha sotto un'armatura di piastre di ferro finto e i bracciali. A un colpo egli lascia cadere un bracciale col guanto di piastra con cui teneva la scimitarra, e nasconde il braccio sotto al tabarrino. Raccoglie il bracciale e con destrezza sotto il tabarrino se lo rimette, raccoglie la spada e combatte di nuovo. Per i colpo alla gamba v'è un ordigno nel palco con due piccioli buchi di sfondo. Premendo con un piede uno di quelli la gamba del gigante va giù e sembra tronca, nello atto medesimo dall'altro vicino sfonda balza una gamba di legno simile alla nascosta. Il gigante la raccoglie, e col medesimo giuoco premendo colla finta gamba nel buco dov'è uscita la finta che va sotto la scena, ed egli si rialza e combatte. Questo giuoco è composto da un picciolo organo che va velocissimo, e coll'aiuto della fiamma, delle brache larghe e delle destrezza dell'Attore suol far illusione. Riguardo poi al taglio della testa. Il lungo suo berrettone all'Albanese ha dentro una maschera somigliantissima alla faccia del Gigante appesa a un filo nel berrettone a misura che cavato il berrettone questa maschera cala sino colla metà della fronte all'orlo del berrettone medesimo a tal che sembra la testa del Gigante. Questo Gigante ha nella somità della testa un berrettino composto di sfilazzi di seta cremese che par sangue. Il tabarrino ha un collaretto forte e alto come una gorgiera. Al colpo al capo che riceve il Gigante (al qual colpo ci vuol avvertenza perché non avvenga del male) cade il berrettone a terra, e il Gigante ritira il capo nel collaretto a tal che rimanendo la somità del capo fuori col berrettino di seta cremese sembra il collo insanguinato e tagliato. Egli va brancoloni cercando il suo capo, alza il berrettone per la cima, e la maschera uscita sino alla fronte sembra il suo capo. Con destrezza si rimette il berrettone, e spingendo fuori il capo questo manda in su la maschera, e rimane come prima assalendo l'inimico. Una fiamma aiuta queste illusioni, le quali vengono soccorse sempre dalla destrezza dell'attore che lascia vedere, e cela agli spettatori ciò che più giova. Un uomo

Nell'Ottocento si possono almeno ricordare le rappresentazioni della *Donna serpente* proposte nel teatro San Luca a Venezia il 31 gennaio 1800⁵⁸ e nel teatro degli Obizzi a Padova durante il carnevale del 1813 dalla compagnia Belli-Blanes, in cui la prima donna era Anna Fiorilli Pellandi⁵⁹.

Le *Fiabe* gozziane non interessarono molto i registi teatrali italiani, forse proprio per l'ostracismo iniziato già nel Settecento o per il fraintendimento di considerarle – e giudicarle – come testi letterari, prescindendo dalla loro natura eminentemente teatrale⁶⁰ il cui carattere «meraviglioso» avrebbe potuto, invece,

coperto dalla pelle d'un serpente somigliante a quella della Donna, con un capo grande e una bocca che s'apre mostrando de' lunghi denti, rappresenta la Donna serpente. Questo serpente è posto in un sepolcro, aperto il quale il serpente s'alza sino al petto aprendo un'orrida bocca che minaccia morsi alla faccia del Guerriero che se gli appressa per baciario. Dato il bacio, il sepolcro e il serpente spariscono, e la Donna realmente vestita s'avvanza sopra un carro trionfale al suono d'un'armonia. Questo carro sta celato dietro il sepolcro. La scena tutta suol cambiarsi da un deserto a un reggio cortile. Il sepolcro non è che un prospetto, e il carro è celato dietro una tela che vola al sparire del sepolcro. L'Autore non può riferire di più. È ispezione d'un bravo Machinista il ben eseguire le accennate trasformazioni» ivi, pp. 127-128.

⁵⁸ Cfr. *Giornale dei teatri di Venezia in Teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri corredata da Notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia*, Venezia, Salvioni, tomo XLII.

⁵⁹ Cfr. BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XX*, Padova, Draghi, 1921, p. 454.

⁶⁰ «Furon mirabilmente discordi o contraddittori, e lo sono tuttavia; ciò dipende, credo, dal fatto che i più considerano l'opera di lui come mera opera d'arte, così, come c'è rimasta e non come apparve al pubblico che la godette, spoglia, vo' dire, de' leoncini della rappresentazione, che dava ad essa un valore estetico dieci volte maggiore. Lo scheletro non è la persona; e persona viva, lieta, briosa, originale eran le *Fiabe*, ma sul teatro, cogli splendori della scena, coi gesti e la voce degli attori, co' travestimenti, le trasformazioni, i colori, gli abbigliamenti, con quanto insomma cambia uno scritto in vita reale o fantastica visibile. A ricrear così le *Fiabe*, mentre si leggono, vuolsi potente immaginativa che ne renda contemporanei spettatori delle *Fiabe* stesse, che ne dia lo spirito dell'epoca e dell'azione, che ne faccia intendere con sintesi rappresentativa tutta la magia di quel turbinio variopinto e armonioso di vicende, di paesi, di costumi, d'incantamenti. Le *Fiabe*, senza questa ricostruzione, son più cartoni a matita, che non quadri a tinte smaglianti, o son quasi libretti d'opera senza cantanti e senza orchestra... [...]. Credo dunque (e posso errare) che il giudizio favorevole o sfavorevole sulle *Fiabe* sia dipeso appunto dall'aver fatto o no il lavoro di fantasia necessario a rivedere le fiabe quali furon rappresentate, non quali si leggono. Gli stranieri, per esempio, che lo fecero, portarono a Cielo le *Fiabe*; gl'Italiani che non se ne curarono, furon quasi tutti sfavorevoli» (CARLO GOZZI, *Le fiabe*, a cura di DOMENICO CIAMPOLI, 2 voll., Lanciano, Carabba, 1913, vol. I, pp. VIII-IX). La stessa riflessione in merito alla fortuna/sfortuna della ricezione delle *Fiabe* rispettivamente all'estero e in Italia è stata espressa, in tempi più recenti, da Paolo Bosisio e da Nicola Mangini (cfr. PAOLO BOSISIO, *Introduzione*, in *Fiabe*, cit., pp. 11-12 e N. Mangini, *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979, p. 29). Secondo Sergio Martinotti, invece, le *Fiabe* rimangono nella zona intermedia tra letteratura e scena: «[...] i continui colpi di scena con mutazioni e sparizioni (l'eco e il rimando al mito classico incentrato nella metamorfosi di Eco, di Aracne, di Giove e delle Nereidi è ben evidente), [...] la conversione dell'azione da drammatica a mimica e scenica, in cui hanno sempre maggior peso le didascalie su cui lo spettatore eserciterà la sua fantasia integrando dialogo ed azione. Il risultato è che il mimo sostituisce il dramma, che la ridda delle comparse e delle metamorfosi umilia i personaggi limitandoli all'aspetto ed al gesto e che l'azione meravigliosa, liberata dalle magie e consumata la sua carica fantastica, approda all'inerte dramma naturale. La fiaba resta dunque nella fase intermedia tra opere letterarie e opere sceniche, ove la comicità delle maschere non risulta esorcizzante o salutarmente mistificatoria, come altrove: nondimeno, qui si potrebbe

esaltare «le risorse inventive della regia, non solo però per le soluzioni tecniche da affrontare (animali che parlano, l'acqua che balla, mele che cantano, trasformazioni mirabolanti, ecc.) ma soprattutto per gli spazi illimitati che le trame spalancano su scenari esotici, che consentono un'ampia libertà di realizzazione»⁶¹ e, in questo senso, *La donna serpente* ben si sarebbe prestata⁶².

La rappresentazione più importante della *Donna serpente* di fine Novecento⁶³ risale al 1979 e fu messa in scena dal teatro di Genova per la regia di Egisto Marcucci, con una compagnia formata da attori dello Stabile e da allievi della scuola di recitazione⁶⁴; la stessa fu poi ripresa nel 1994/1995 per la produzione Fox & Gould ma con un diverso cast⁶⁵.

scorgere oggi ciò che allo spirito romantico sfuggiva, ossia la destinazione stupefacente ed infallibile dell'antico mimo al nuovo balletto» (SERGIO MARTINOTTI, *Gozzi e i musicisti romantici tedeschi*, in *La fortuna musicale delle Fiabe*, cit., p. 78). Per un'attenta ricostruzione dei motivi che spinsero Gozzi a pubblicare i suoi testi si veda Scannapieco, soprattutto pp. 95-111.

⁶¹ N. MANGINI, *Drammaturgia dello spettacolo*, cit., p. 31.

⁶² «In effetti, la *Donna serpente* è tutto un trionfo di mutamenti scenici a vista, di rumori e di suoni clamorosi, di alternanze improvvise tra luci e tenebre, di costumi affastellati secondo il gusto più rococò dell'esotico e del variato (abiti di principi fantastici, di fate, di amazzoni, di sacerdoti, di cortigiani, di servi, di pittoresche presenze plebee), di lazzi comici, di accadimenti magici, di guerre, di prove iniziatiche. Sono questi i grandi motivi che compongono il grande tema dell'opera e costituiscono il ritmo essenziale della fiaba: un caleidoscopio di soluzioni timbriche accentuate, che si dipano tra gli opposti tonali dell'immediata forza impressiva insita nel gioco ingenuamente orroroso, e in quella altrettanto immediata che culmina nel gioco ingenuamente magico-eroico», ROBERTO TESSARI, *Il testo e l'assenza. Carlo Gozzi e la Commedia dell'Arte*, in *La donna serpente*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1979, pp. 58-59.

⁶³ Non si deve dimenticare che la fiaba interessò anche il regista russo Sergej M. Ėjzenštejn, che «dall'autunno 1918 fino a gennaio 1919 E. lavorò ai bozzetti delle scenografie, dei costumi, del trucco per le favole di Carlo Gozzi, *La donna serpente*, *L'augellin belverde*, *L'amore delle tre melarance*» (SERGEJ M. ĖJZENŠTEJN, *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*, a cura di ORNELLA CALVARESE e VLADISLAV IVANOV, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 125, n. 225).

⁶⁴ Riduzione e regia: Egisto Marcucci; scene e costumi: Emanuele Luzzati; musiche: Franco Piersanti; movimenti mimici: Claudia Lawrence. Lo spettacolo debuttò il 18 aprile 1979 al teatro Duse di Genova con il seguente cast: Capocomico/ Pantalone / Badur: Donatello Falchi; Farruscad: Gianni de Lellis; Cherestani: Benedetta Buccellato; Canzade / Zemina: Enrica Origo; Togrul: Massimo Lopez; Rezia / Smeraldina / Zobeide: Enrica Carini; Bedredino: Luca Antonucci; Brighella: Claudio Lizza; Truffaldino: Francesco Origo; Farzana: Miriam Formisano; Guardie: Paolo Serra, Giampiero Orselli. Sullo spettacolo si legga anche VALENTINA GARAVAGLIA, *La donna serpente per la regia di Egisto Marcucci*, in *Studi gozziani*, cit., pp. 183-196.

⁶⁵ Adattamento e regia: di Egisto Marcucci; scene e costumi: Emanuele Luzzati, musiche: Bruno Coli; luci: Luigi Perla. Capocomico / Pantalone / Badur: Marcello Bartoli; Cherestani: Emanuela Moschin; Farruscad: Tiziana Bagatella; Torgul: Sergio Basile; Tartaglia: Maurizio Sguotti; Canzade / Farzana: Cinzia Sartorello; Rezia / Smeraldina / Zobeide: Nicoletta Maragno, Enrica Carini; Bedredino: Gaddo Bagnoli; Brighella: Dario Manera; Truffaldino: Antonio Bazza; Guardie: Massimiliano Belfiore, Gianmaria Guglielmino; pianoforte, violoncello e percussioni: Federico Odling. Questo riallestimento fu «voluto dalla Fox e Gould come un segno di arcobaleno nel cielo grigio della stagione teatrale», scrisse Ugo Ronfani (*Ritornano dopo quindici anni le meraviglie della Donna serpente*, in «Hystrio», 2, 1995, p. 112).

Lo spettacolo di Marcucci è nato in seno al laboratorio del teatro di Genova – come pure era stato presentato a Roma nel teatro Tirso de Molina l'esito di un altro laboratorio sulla *Donna serpente* condotto da Claudio Jankowski nel 1996⁶⁶ - ed è costituito, marcatamente, da alcuni elementi perno dello studio ivi svolto: l'improvvisazione con le maschere, il lavoro con i pupi siciliani, il canto e il mimo, come è stato colto anche da Roberto de Monticelli⁶⁷. Il testo approda sui palcoscenici italiani 'traggettato' dalla cultura tedesca: il regista, infatti, aggiunge un prologo tratto liberamente dalle *Curiose pene di un capocomico* di Hoffmann⁶⁸, opera, attraverso la quale – sostiene Marcucci⁶⁹ – è giunto a Gozzi. La scena iniziale dello spettacolo è ambientata in un umile teatro dove il capocomico intento a pulire il palcoscenico insieme alla figlia, dopo essersi vestito, a vista, da Pantalone, inizia a raccontare la vicenda fiabesca prendendo da un baule le "marionette" (in realtà attori) di Truffaldino e di Brighella.

Pur nel rispetto generale della *fabula*, il regista calca maggiormente le battute delle maschere e affida alla voce del capocomico/Pantalone la risoluzione – solo orale e non visiva – delle battaglie contro il toro e contro il gigante e della conclusione della vicenda, dopo la quale il teatro tornerà a essere vuoto, come all'inizio.

In questa rappresentazione l'effetto dello straniamento è notevole ed è raggiunto in vari modi: oltre alla già menzionata scena in cui le maschere sono estratte dal baule mentre lentamente prendono vita, Marcucci si avvale anche dei pupi (il ministro infedele è "interpretato" proprio da un marionetta siciliana) mentre, a tratti, Togrul, Canzade e Smeraldina vi sono trasformati, assumendo una recitazione a scatti. Oltre a questo, la messinscena si caratterizza per la

⁶⁶ In quest'occasione *La donna serpente* era stata rappresentata insieme a un frammento di *Dziady (gli Avi)*, di Adam Mickiewicz.

⁶⁷ Cfr. ROBERTO DE MONTICELLI, *Eccoci tutti nella scatola magica* (1982) in *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, a cura di GUIDO DE MONTICELLI, ROBERTA ARCELLONI, LYDE GALLI MARTINELLI, 4 voll., Roma, Bulzoni, 1998, vol. IV, pp. 2227-2229.

⁶⁸ «CAPOCOMICO No, caro collega, non ho affatto voglia di scherzare; non si tratta di facezie, né di ironia. Le assicuro invece che sono seriamente intenzionato a mettere in scena con la mia compagnia per il suo teatro questa magnifica fiaba dell'ottimo Gozzi. [...] Sì, le posso concedere che è assolutamente impossibile portare ora questi drammi sulle scene, se non si hanno magnifici scenari, un guardaroba ricchissimo; macchinari stupefacenti, e quando non lo faccia un direttore che disponga di una compagnia eccellente come la mia» (*Nota al testo*, in *La donna serpente*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, p. 170).

⁶⁹ *Taccuino di appunti per un teatro totale. Conversazione con Egisto Marcucci a cura di Eugenio Buonaccorsi*, in *ivi*, p. 194.

commistione di vari registri linguistici e di generi, in perfetta sintonia con il testo gozziano:

nello spettacolo si è cercato di restituire la complessità dello spartito verbale attraverso una differenziazione di livelli della scrittura scenica. Ci sono degli attori, per esempio, che recitano come se fossero all'interno di una pantomima, si rappresentano come fossero un mondo di pupi siciliani. Il movimento quindi è quello delle marionette [...]. I personaggi, adoperando ognuno uno stile diverso di espressione, stanno tutti all'interno della medesima cornice. [...] La scena più esemplare è quella degli smascheramenti, in cui Cherestani smaschera se stessa ma contemporaneamente smaschera il traditore Badur: c'è nello stesso tempo la metamorfosi in cui la donna diventa serpente, c'è la parte cantata, interviene il coro, c'è il momento del melodramma, c'è il dramma popolare in prosa con lo smascheramento del traditore, la morte del traditore che si avvelena, ecc. Insomma, parecchi stilemi di teatro popolare, di teatro in piazza, di teatro naïf; [...]. Ebbene, noi abbiamo cercato di mostrare tutte queste possibili fonti, queste possibili stratificazioni, questa presenza contemporanea di cose diverse che a volte quasi sembrano stridere fra loro⁷⁰.

Pur non avendo rintracciato maggiori informazioni, si segnala la rappresentazione della *Favola di Farruscad e Cherestani* con la regia di Emma Dante (adattamento di Violante Valenti, con Italia Carroccio, Manuela Lo Sicco, Sabino Civillieri, Gaetano Bruno, Alessandra Razzino), con debutto alla stazione Lolli, a Palermo nel giugno 2001⁷¹.

La messa in scena più recente⁷², *La donna serpente. Fiaba teatrale tragicomica in due atti ovvero dall'ignoto deserto della Cina al vasto regno d'Eldorado, occulto al mondo tutto*, risale al 2006 ed è stata allestita da Giuseppe Emiliani all'interno del 38. Festival Internazionale del Teatro (Biennale di Venezia), intitolato *Gozzi e Goldoni europei*⁷³ e, come nella ripresa della Fox & Gould, ad indossare i panni del capocomico e di Pantalone vi era Marcello Bartoli⁷⁴.

⁷⁰ Ivi, pp. 181-182.

⁷¹ Cfr. MELANIE GLIOZZI, *Teatrografia e la bibliografia*, in ANNA BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante: Mpalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Pisa, ETS, 2009, p. 230.

⁷² In realtà si conoscono almeno altre due rappresentazioni della *Donna serpente* successive al 2006: la prima risale all'estate 2007 (Verona, teatro Camploy) e si presenta come commedia musicale adattata e messa in scena da Stefano Carrera e da Pietro Messina per la compagnia veronese Trixtragos, mentre la seconda è stata proposta al pubblico del teatro della Tosse di Genova nella primavera 2012 come spettacolo-laboratorio di bambini. Il testo è stato scritto da Bruno Cereseto e da Emanuele Luzzati, la regia era di Pietro Fabbri, le musiche di Bruno Coli (come nella ripresa della Fox & Gould), le scene di Paola Ratto e i costumi di Bruno Cereseto.

⁷³ Si vedano *Gozzi e Goldoni europei*, catalogo del 38. Festival Internazionale del Teatro (Venezia, 21-30 luglio 2006), a cura di Roberto Canziani, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 64-67 e il sito http://www.teatrofondamentanuove.it/donnaserpente_biennale.htm.

⁷⁴ Il cast comprendeva, oltre a Bartoli, Cherestani: Marta Paola Richeldi; Farruscad: Erika Urban; Togrul / Geonca: Lino Spadaro; Brighella / rumorista: Giorgio Bertan; Truffaldino / Bededrino / Badur: Alberto Fasoli; Canzade / Farzana / Rezia: Michela Mocchiutti. Scene di Graziano Gregori; costumi: Carla Teti; maschere e oggetti: Renzo Pardini e Roberta Traversa; luci: Mauro Marri; musiche: Uri Caine.

Bibliografia

MANOSCRITTI

1. Autografi di Carlo Gozzi

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana¹

Fondo Gozzi, 3.1, *Prefazioni*.

Fondo Gozzi, 3.2, *Prefazioni teatrali e altri scritti di carattere teatrale*.

Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*.

Fondo Gozzi, 3.5, *Turandot*.

Fondo Gozzi, 4.1, *Il Re Cervo*.

Fondo Gozzi, 4.2, *La donna serpente*.

Fondo Gozzi, 4.3, *La Zobeide*.

Fondo Gozzi, 4.4, *Il mostro turchino*.

Fondo Gozzi, 4.5, *I Pitocchi fortunati*.

Fondo Gozzi, 4.6, *L'augellino belverde*.

Fondo Gozzi, 4.7, *Zeim, re dei genj*.

Fondo Gozzi, 8.6, *Dediche e prefazioni*.

Fondo Gozzi, 8.7, *Prefazione al volume delle Opere edite ed inedite non teatrali*.

Fondo Gozzi, 9.4.

Fondo Gozzi, 9.10, *Offender colla finezza*.

Fondo Gozzi, 10.3, *Il Tessitore di Segovia*.

Fondo Gozzi, 10.14, *Frammenti Teatro*.

Fondo Gozzi, 18.4/3.

Mss. Italiani, classe IX, n. 329, collocazione 6463.

In lode del Sacchi famoso Truffaldino.

Mss. Italiani, classe IX, n. 680, collocazione 12070.

Il Corvo cc. 55r-81v.

Turandot cc. 82r-113v.

Il Re Cervo cc. 114r-137v.

Mss. Italiani, classe IX, n. 681, collocazione 12071.

La donna serpente cc. 2r-22v.

La Zobeide cc. 23r-60v.

Il mostro turchino cc. 61r-98v.

I pitocchi fortunati cc. 99r-134v.

Mss. Italiani, classe IX, n. 682, collocazione 12072.

¹Per la descrizione dei manoscritti del Fondo Gozzi ci siamo avvalsi del *Catalogo del Fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, a cura di SUSY MARCON, ELISABETTA LUGATO e STEFANO TROVATO, in *Carlo Gozzi 1720-1806*, cit., pp. 113-181

L'Augellino belverde cc. 41r-77v.
Zeim, Re de' geni cc. 41r-77v.
Il cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia cc. 78r-117v.
Doride, o sia la Rassegnata cc. 118r-152v.

Mss. Italiani, classe IX, n. 684, collocazione 12074.
Il Corvo cc. 1r-60v.

Mss. Italiani, classe IX, n. 685, collocazione 12075.
La rappresentazione del Re cervo Fiaba di non più veduti accidenti divisa in tre atti cc. 1r-39r.

2. Altri manoscritti

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
Mss. Italiani, classe VII, n. 1396, collocazione 9287, *Leggi e Costumi veneziani*.

Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr
Archivio Gradenigo-Dolfin, 67, *Notatori Gradenigo (1747-1773)*

Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni
Archivio Vendramin, fasc. 42F 8/1. *Contratto tra Cesare Darbes e i nobili Vendramin*.
Archivio Vendramin, fasc. 42F 9/36. *Contratto risalente al 1759 tra Antonio Sacco e i fratelli Grimani per il Teatro San Samuele*.
Archivio Vendramin, fasc. 42F 12/11. *Squarzo degli utili del Teatro [di San Luca] per le recite relative dell'Autunno e Carnovale 1781-1782*.
Archivio Vendramin, fasc. 42F 16/10. *Contratto risalente al 1769 tra Antonio Sacco e i nobili Vendramin*.

Venezia, Archivio di Stato
Inquisitori di stato, b. 713.
Inquisitori di stato, b. 914, fasc. documenti vari.
Mandati e scritture 1753-1774, b. 60.

Padova, Archivio di Stato
Archivio del Teatro Verdi, V, *Documenti*.
Archivio del Teatro Verdi, VI, *Documenti*.
Archivio del Teatro Verdi, VII, *Documenti*.
Archivio del Teatro Verdi, b. 85, *Spettacoli di Commedia, carteggio dall'anno 1780 all'anno 1828*.

Padova, Biblioteca del Museo Civico
Raccolta di lettere autografe, fasc. 259.

Torino, Archivio Storico della Città
Collezione IX, *Ordinati della Società dei Cavalieri*, vol. 10, *Libro degli ordinati della società dei cavalieri cominciato il 1 aprile del 1783 terminato con ordinato il 22 luglio 1786*.

Roma, Biblioteca del Burcardo

Antonio Colomberti, *Notizie storiche de più distinti comici e comiche che illustrarono le scene italiane dal 1780 al 1880*, collocazione Manoscritti, 3/15/3/19.

OPERE A STAMPA

1. Opere di riferimento di Carlo Gozzi (1720-1806)

La tartana degl'influssi per l'anno bisestile 1765, Parigi [ma Venezia], [s.e., ma Colombani], 1757.

Il Fajel tragedia del Sig. D'Arnaud tradotta in versi sciolti dal conte Carlo Gozzi, Venezia, Colombani, 1772.

Opere del conte Carlo Gozzi, Venezia, Colombani, 1772-1774, 8 voll.

Tre opere teatrali del conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, il Metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere, Venezia, Foglierini, 1787.

Opere del conte Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo, Venezia, Curti, 1792.

Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà, Venezia, Palese, 1797, 3 voll.

Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi, Venezia, Zanardi, 1801-1803, 14 voll.

2. Edizioni di riferimento delle opere di Carlo Gozzi *post* 1860

Fiabe, a cura di ERNESTO MASI, Bologna, Zanichelli, 1884, 2 voll.

Le fiabe, a cura di DOMENICO CIAMPOLI, Lanciano, Carabba, 1913, 2 voll.

Le fiabe, a cura di ROSOLINO GUASTALLA, Milano, Istituto Editoriale Italiano, [s.d., ma 1914], 2 voll.

Fiabe, a cura di EDMONDO RHO, Milano, Garzanti, 1942.

Opere. Teatro e polemiche teatrali, a cura di GIUSEPPE PETRONIO, Milano, Rizzoli, 1962.

La donna serpente, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1979.

Il ragionamento ingenuo, a cura di ALBERTO BENISCELLI, Genova, Costa & Nolan, 1983.

Fiabe teatrali, a cura di PAOLO BOSISIO, Roma, Bulzoni, 1984.

Five tales for the theatre, edited and translated by ALBERT BERMELE and TED EMERY, notes by Ted Emery (Chicago, The University of Chicago Press, 1989).

Re cervo, adattamento di MARCO SCIACCALUGA, Collezione del Teatro di Genova, Genova, Marietti, 1991.

Fiabe teatrali, a cura di ALBERTO BENISCELLI, Milano, Garzanti, 1994.

La donna serpente, adattamento di GIOVANNA CARCATERRA, Roma, Alta Marea, 1996.

Fiabe teatrali, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI, Milano, Mursia, 1998.
 JOHN LOUIS DIGAETANI, *Carlo Gozzi. Translation of The love of Three Oranges, Turandot, and The snake Lady with a Bio-Critical Introduction*, New York-Westport, Connecticut – London, Greenwood Press, 2000.
Novelle, a cura di RICCIARDA RICORDA, Venezia, Marsilio, 2001.
Lettere, a cura di FABIO SOLDINI, Venezia, Marsilio, 2004.
Le droghe d'amore. Dramma in tre atti in verso sciolto, a cura di CAMILLA GUAITA, Milano, Cuem, 2006.
Memorie inutili, a cura di PAOLO BOSISIO, con la collaborazione di VALENTINA GARAVAGLIA, Milano, LED, 2006, 2 voll.
Turandot, testo critico italiano, traducción galega, introducción e notas de JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2007, 2 voll.
Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata, a cura di FABIO SOLDINI e PIERMARIO VESCOVO, Venezia, Marsilio, 2011.

3. Sulle *Fiabe* teatrali

BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Le fiabe di Carlo Gozzi*, in *Scritti in onore di Franco Falletti*, a cura di EGIDIO DEL BOCA, Vercelli, Collegio Dal Pozzo, 1983, pp. 69-99.
 BENISCELLI, ALBERTO, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Genova, Marietti, 1986.
 BOSISIO, PAOLO, *Gli autografi di «Re Cervo». Una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciari*, in IDEM, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-157.
 CASINI, TOMMASO, *Carlo Gozzi e le Fiabe (1885)*, in IDEM, *Ritratti e studi moderni*, Roma, Albrighi e Segati, 1914, pp. 219-233.
 CASTELLARI, LUCILLA, *Dal carnevale veneziano al romanticismo musicale tedesco. Da La donna serpente di Carlo Gozzi a Le fate di Richard Wagner*, Udine, Campanotto, 2005.
 CINI, LUCIA, *Macchina scenica e utopia nelle "Fiabe" teatrali di Carlo Gozzi*, in «Quaderni di teatro», VII, 31, febbraio 1986, pp. 123-136.
 CROCE, BENEDETTO, *Il carattere delle Fiabe di Carlo Gozzi*, in Id., *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 152-165.
 CUCINOTTA, COSIMO, «*L'amore delle tre melarance*» tra autobiografia e teatro, in *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, Atti del convegno (Catania, 11-12 aprile 1985), a cura di GUIDO NICASTRO, Roma, Franco Angeli, 1986, pp. 137-146.
 DI FRANCIA, LETTERARIO, *Il mostro Turchino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CI, fasc. 307-308, 1934, pp. 27-54.
 FABRIZI, ANGELO, *Carlo Gozzi e la tradizione popolare: a proposito dell'«Amore delle tre melarance»*, in IDEM, *Destino dell'antico. Da Dante a Saba*, Cassino, Lamberti, 1997, pp. 75-93.

- JOLY, JACQUES, *La «Turandot» di Carlo Gozzi. Récit, fantasmes, allegorie*, in *Les voix de la création théâtrale. Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV au XVII siècle*, Paris, CNRS, 1980, vol. VII, pp. 319-346.
- IACOBELLI, ALESSANDRA, *Allegoria, fiaba e commedia dell'arte nel teatro di Carlo Gozzi*, in «Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Bari», Bari, Schena, XII, 1999, pp. 295-321.
- JONARD, NORBERT, *Les structures idéologiques de «L'Augellino belverde» de Carlo Gozzi*, in «Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 2, 1978, pp. 1-20.
- *Le merveilleux féerique dans le théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, in «Forum Italicum», XV, 1981, 2-3, pp. 171-185.
- La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi*, Atti del convegno internazionale di studi musicali (Siena, 30 agosto – 1 settembre 1974), «Chigiana», 11, 1976.
- MAGRINI, GIOVANNI BATTISTA, *Carlo Gozzi e le fiabe*, Cremona, presso tip. Feraboli, 1876.
- MANTOVANI, TANCREDI, *Carlo Gozzi e la fiaba scenica*, in «Nuova Antologia», settembre-ottobre 1924, pp. 67-84.
- MASSA, JEAN-MICHEL, *Un canevas inédit de Carlo Gozzi*, in «Revue des études italiennes», 4, 1957, pp. 219-229.
- ORTOLANI, MARGHERITA, *Il mistero della fiaba: L'amore delle tre melarance di Carlo Gozzi*, in «Filologia antica e moderna», 20, 2001, pp. 73-108.
- PERRONE, CARLACHIARA, *Il matrimonio in scena: la «Turandot» di Carlo Gozzi*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di PAOLA ANDRIOLI et al., Galatina, Congedo, 2000, pp. 377-388.
- PISANI, VITTORE, *Il «Corvo» di Carlo Gozzi e un racconto corrispondente della novellistica indiana*, in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica», VII, vol. XV, fasc. LXXXV, 1925, pp. 354-357.
- PIZZAMIGLIO, GILBERTO, *Scena e testo nelle fiabe teatrali gozziane*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di FRANCESCO BRUNI, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 231-241.
- PREGLIASCO, MARINELLA, *Il modello popolare nelle «Fiabe» di Carlo Gozzi: «L'Augellino belverde»*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLI, 1984, pp. 427-446.
- RINGGER, KURT, *Le «Fiabe» teatrali di Carlo Gozzi. Realtà e mito romantico*, in «Ateneo Veneto», 1-2, 1969, pp. 67-74.
- SYER, KATHERINE R., «*It left me no peace*»: from Carlo Gozzi's *La donna serpente to Wagner's Parsifal*, in «The Musical Quarterly», 94 (3), fall 2011, pp. 325-380.
- WINTER, SUSANNE, *Tra ragione e passione. La Turandot di Carlo Gozzi e Friedrich Schiller*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2002 [ma 2001], pp. 223-251.
- *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Cesati, 2009.
- ZANON, TOBIA, *Un crocevia settecentesco: la Donna serpente di Carlo Gozzi*, in *Melusine*, Atti del convegno internazionale (Verona, 10-11 novembre 2006), a cura di ANNA MARIA BABBI, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, pp. 107-126.
- ZICCARDI, GIOVANNI, *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXIII, 1924, pp. 1-53.

4. Sulla figura e sull'opera complessiva di Carlo Gozzi

ALBERTI, CARMELO, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio*, in «Ariel», 2, 1987, pp. 65-86.

— (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 4-5 novembre 1994), Roma, Bulzoni, 1996.

BARONCELLI DA ROS, BIANCA, *Una novella del Firenzuola ridotta "ad uso di scena" da Carlo Gozzi*, in «Drammaturgia», 1956, pp. 53-62.

BENISCELLI, ALBERTO, *I due Gozzi tra critica e pratica teatrale*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di ILARIA CROTTI e RICCIARDA RICORDA, Padova, Antenore, 1989, pp. 263-279.

— *Carlo Gozzi e il mercato del teatro*, in *Il teatro di Goldoni*, a cura di MARZIA PIERI, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 141-169.

— *Carlo Gozzi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LVII, 2002, pp. 240-247.

BINNI, WALTER, *Il teatro del secondo Settecento e l'opera di Carlo Gozzi*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1968, vol. VI, pp. 569-588.

BONORA, ETTORE, *Carlo Gozzi*, in *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di IDEM, Milano, Ricciardi, 1951, pp. 184-193.

BOSISIO, PAOLO, *Contro il Goldoni. Un capitolo inedito di Carlo Gozzi al Voltaire e undici sonetti inediti di Accademici Granelleschi*, in «Italianistica», 1978, pp. 308-335.

— *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.

CAMBIAGHI, MARIAGABRIELLA (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006.

CARRARA, ENRICO, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Valdès, 1901.

CERRUTI, MARCO, *Alcuni rilievi sullo «spiattellato» anti-illuminismo di Carlo Gozzi*, in *Nuove ragioni dell'anti-illuminismo in Francia e in Italia*, a cura di LIONELLO SOZZI *et al.*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 2001, pp. 63-73.

CROTTI, ILARIA, *Le Memorie inutili di Carlo Gozzi. I mostri della mente e i fantasmi dell'io*, Roma, Bulzoni, 2011.

D'ORRICO, ANTONIO, *Il romanzo teatrale di Carlo Gozzi*, in «Paragone», 386, 1982, pp. 18- 43.

FABIANO, ANDREA (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Atti del convegno di studi (Università Paris-Sorbonne, 23-25 novembre 2006), «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2007, numero speciale.

FELICI, LUCIO, *Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Tutto è fiaba*, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe (Parma, 1979), a cura di GIORGIO CUSATELLI *et al.*, Milano, Emme, 1980, pp. 169-182.

FIDO, FRANCO, *I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi, in Italia e Spagna nella cultura del '700*, Atti del convegno internazionale (Roma, 3-5 dicembre 1990), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1992, pp. 63-85.

- FORTI LEWIS, ANGELICA, *Spettacolo e società: il teatro di Carlo Gozzi e il femminismo misogino della sua Turandot*, in «Quaderni di Italianistica», 15/1-2, 1994, pp. 35-48.
- GOZZI, GASPARE, *Gaspare e Carlo Gozzi e la loro famiglia*, in «Archivio Veneto», 1872, t. II, parte II, pp. 275-278.
- GUTHMÜLLER, BODO, OSTHOFF, WOLFGANG (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Atti del convegno internazionale (Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 11-12 ottobre 1995), Roma, Bulzoni, 1997.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «La Bibliofilia», CVII/1, 2005, pp. 43-68.
- *Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni*, in «La Bibliofilia», CVII/2, 2005, pp. 171-173.
- *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica (con un inedito componimento in veneziano)*, Venezia, Supernova, 2006.
- (a cura di) *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua, 2011.
- LEVI, CESARE, *Saggio di bibliografia degli studi critici su Carlo Gozzi nel centenario della morte*, in «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XVII, 1906, 2-4, pp. 26-30.
- LUCIANI, GÉRARD, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Paris, Champion, 1977, 2 voll.
- *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001.
- MAGRINI, GIOVANNI BATTISTA, *I tempi, la vita e gli scritti di Carlo Gozzi*, Benevento, Francesco De Gennaro, 1883.
- MANTOVANI, TANCREDI, *Carlo Gozzi*, Roma, Formiggini, 1926.
- MASI, ERNESTO, *Carlo Gozzi, le sue memorie e la commedia dell'arte*, in IDEM, *Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVII*, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 203-237.
- MOLMENTI, POMPEO, *Carlo Gozzi inedito*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVII, 1926, pp. 36-73.
- MOMO, ARNALDO, *La carriera delle maschere*, Venezia, Marsilio, 1992.
- NATALI, GIULIO, *Il ritorno di Carlo Gozzi*, in IDEM, *Idee, costumi, uomini del Settecento. Studi e saggi letterari*, Torino, Sten, 1925, pp. 201-222.
- ORTOLANI, GIUSEPPE, *Carlo Gozzi*, in «Rivista di Venezia», X, 1931, 1, pp. 3-40.
- PEGORARO CHIARLONI, ANNA, *Goethe, Gozzi e Goldoni*, in «Belfagor – Rassegna di varia umanità», 28, 1973, pp. 216-222.
- PERALE, GIUSEPPE, *Bibliografia essenziale critica di Carlo Gozzi*, in «Ateneo Veneto», CXXXI, 1940, 11-12, pp. 365-377.
- PETRONIO, GIUSEPPE, *Carlo Gozzi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1958, vol. V, pp. 1530-1538.
- PETTINATO, CONCETTO, *Un grande incompreso (Carlo Gozzi)*, in «Nuova Antologia», fasc. 955, 1 ottobre 1911, pp. 438-453.
- RICORDA, RICCIARDA, «*Vi scrivo ogni cosa perché la volete e perché non ho altro sollievo che la penna*»: le Lettere di Carlo Gozzi, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005, pp. 135-144.
- SALINA BORELLO, ROSALMA, *Effetto Cina. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente*, Roma, Universitaria, 2006.
- SAMA, CATHERINE, *La polemica tra Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi*, in *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, a

- cura di RITA UNFER LUKOSCHIK, Verona, Essedue-Biblioteca Civica, 1998, pp. 63-79.
- SAULINI, MIRELLA, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.
- *Contributo all'edizione critica e all'esegesi storica degli scritti di teoria teatrale di Carlo Gozzi*, tesi di dottorato, Université Paris 8 - Università Ca' Foscari di Venezia, relatori Françoise Decroisette - Ricciarda Ricorda, a.a. 2008-2010.
- *Il pubblico teatrale nella riflessione teorica e nella prassi drammaturgica di Carlo Gozzi*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di ILARIA CROTTI, ENZA DEL TEDESCO, RICCIARDA RICORDA, ALBERTO ZAVA, con la collaborazione di STEFANO TONON, Pisa, ETS, 2011, vol. I, pp. 101-111.
- SERAO, MATILDE, *Carlo Gozzi e la Fiaba*, in *La vita italiana del Settecento*, Milano, Treves, 1896.
- SOLDINI, FABIO, *Il Fondo Gozzi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in «Problemi di critica goldoniana», XII, 2005, pp. 119-134.
- (a cura di), *Carlo Gozzi, 1720-1806, Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 luglio - 10 settembre 2006), Venezia, Marsilio, 2006.
- STAROBINSKI, JEAN, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di VITTORE BRANCA, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 423-462
- VACCALUZZO, NUNZIO, *Un accademico burlesco contro un accademico togato, ossia Carlo Gozzi contro Melchiorre Cesarotti. Scritti inediti sulla lingua italiana e sui doveri accademici*, Livorno, Giusti, 1933.
- VANORE, MARTA, *Carlo Gozzi. La Marfisa Bizzarra. Edizione critica e storia del testo*, tesi di dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale, XXII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Piermario Vescovo, a.a. 2006-2009.
- WINTER SUSANNE (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, con la collaborazione di MONICA BANDELLA, Heidelberg, Winter, 2008.
- ZICCARDI, GIOVANNI, *Carlo Gozzi*, in IDEM, *Forme di vita e di arte nel Settecento*.

5. Sul teatro del Settecento e dintorni

- AGNELLI, MADDALENA, *Il pubblico veneziano di Carlo Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 183-230.
- ALBERTI, CARMELO, *Della probità teatrale. Giambattista Roberti e il teatro del Settecento. Annotazioni e documenti*, in «Biblioteca teatrale», 4, 1986, pp. 159-175.
- (a cura di), *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, con una nota di Cesare Molinari, Vicenza, Neri Pozza, 1986.
- *Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di San Luca (1700-1733)*, in «Biblioteca Teatrale», 5-6, 1987, pp. 133-187.
- *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.
- *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, Roma, Bulzoni, 1996.
- ALFIERI, VITTORIO, *L'uno. I pochi. Testo definitivo e redazioni inedite*, in *Commedie*, a cura di FIORENZO FORTI, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.

- *Maria Stuarda*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di RAFFAELE DI BELLO, Asti, Casa d'Alfieri, 1970.
- *Antonio e Cleopatra*, in *Tragedie postume*, vol. 1, *Antonio e Cleopatra, I poeti, Charles Premier*, edizione critica a cura di MARCO STERPOS, Asti, Casa d'Alfieri, 1980, pp. 1-395.
- *Saul*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di CARMINE JANNACO e ANGELO FABRIZI, Asti, Casa d'Alfieri, 1982.
- ANGLANI, BARTOLO, *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983.
- BACCHELLI, RICCARDO, LONGHI, ROBERTO, *Teatro e immagini del 700 italiano*, Torino, ERI, 1954.
- BARBONI YANS, GENEVIÈVE, *Contributo alla storia della gestione degli spettacoli nel ducato estense*, in *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, a cura di GIUSEPPE VECCHI e MARINA CALORE, Firenze, Olschki, 1994, pp. 225-326.
- BARTOLI, ADOLFO, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, Sala Bolognese, Forni, 1979 (rist. anast. dall'edizione fiorentina, Sansoni 1880).
- BARTOLI, FRANCESCO, *Innocenza trionfante, ovvero Fiorlinda principessa di Gaeta, azione scenica scritta in versi da Francesco Bartoli comico*, Venezia, Fenzo, 1772.
- BAZOLI, GIULIETTA, *Antonio Sacchi: ultimo atto*, in «Rivista di letteratura teatrale», 3, 2010, pp. 27-54.
- BAZOLI, GIULIETTA, GHELFI, MARIA (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi*, Atti del convegno (Venezia, 12-15 dicembre 2007), Venezia, Marsilio, 2009.
- BENISCELLI, ALBERTO (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- BENTOGGIO, ALBERTO, *Organizzazione e normativa dei teatri governativi milanesi nell'ultimo decennio del Settecento*, in «Il castello di Elsinore», 11, 1991, pp. 63-85.
- *Un inedito padovano del Seicento. Lo scenario per l'“Aristodemo” di Carlo de' Dottori con gli intermedi musicali de “La Cidippe”*, in «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze», II, 1992, pp. 251-273.
- BOCCHIA, EGBERTO, *La fine di un'attrice del Settecento: Teodora Ricci*, in «Aurea Parma», 3, 1926, pp. 150-155.
- BÖHM, ANNA, *Notizie sulle rappresentazioni drammatiche a Padova dal 1787 al 1797*, in «Ateneo Veneto», XXIV, 1901, vol. II, fasc. 2, pp. 97-131; XXIV, 1901, vol. II, fasc. 3, pp. 310-321; XXV, 1902, vol. I, fasc. 1, pp. 74-103.
- BORDIN, MICHELE, SCANNAPIECO, ANNA, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009.
- BORGHI, LUIGI COSTANTINO, *La polizia sugli spettacoli nella Repubblica veneta e sulle produzioni teatrali nel primo governo austriaco a Venezia*, Venezia, tip. Visentini, 1898.
- BOSISIO, PAOLO, *Gasparo Gozzi poeta e traduttore drammatico*, in IDEM, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 15-53.
- *Aspetti e tendenze del teatro drammatico a Milano nel XVII secolo*, in «Il castello di Elsinore», 23, 1995, pp. 35-60.

- BRAGAGLIA, ANTON GIULIO, *Scenarii della Commedia dell'Arte*, in «Comoedia», 24, 15 dicembre 1925, pp. 1223-1233.
- BROCCHI, VIRGILIO, *La polemica a teatro*, in «Rivista d'Italia», fasc. V, maggio 1907, pp. 723-742.
- BROGNOLIGO, GIOACHINO, (a cura di) *Parodie tragiche del Settecento*, Lanciano, Carabba, 1922.
- BRUNELLI, BRUNO, *Le ultime pazzie di Truffaldino*, in «Rivista italiana del dramma», XVI, luglio-novembre 1937, pp. 124-128.
- CALORE, MARINA, *L'informazione teatrale. Pubblico e spettacolo nella stampa periodica tra Settecento e Ottocento*, in «Strenna Storica Bolognese», XXXVII, 1988, pp. 85-108.
- *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, in «Strenna Storica Bolognese», XLI, 1991, pp. 69-95.
- *Carlo Goldoni e Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», XLI, 1993, pp. 103-119.
- *Cultura teatrale negli stati estensi*, in *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, a cura di Giuseppe Vecchi e Marina Calore, Firenze, Olschki, 1994, pp. 79-128.
- CAMBIAGHI, MARIAGABRIELLA, *Il teatro Carcano: da teatrino nobiliare a sala pubblica borghese*, in «Il castello di Elsinore», 14, 1992, pp. 33-55.
- *Compagnie comiche a Milano nel XVII secolo*, in «Il castello di Elsinore», 23, 1995, pp. 17-33.
- *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996.
- CAMINER TURRA, ELISABETTA, *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Savioni, 1774-1776, 6 voll.
- CAPACI, BRUNO, *L'amore per la bella verità. Eros, mondo e teatro nel melodramma di Goldoni*, in *L'Accademia degli Agiati nel Settecento europeo*, a cura di GIULIA CANTARUTTI e STEFANO FERRARI, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 53-76.
- CARLI, GIAN RINALDO, *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, Milano, nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1744.
- CARPANI, ROBERTA, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano fra spazi privati e pubblici teatri*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I, *I contesti*, a cura di ANNAMARIA CASSETTA e GIOVANNA ZANLONGHI, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 375-431.
- CHIARI, PIETRO, *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite scritte ad una dama di qualità dall'abate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1751-1765, 3 voll.
- *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, appresso Giuseppe Bettinelli, 1756-1774, 10 voll.
- COLAGROSSO, FRANCESCO, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901.
- *La bella pellegrina, o sia memorie di madama Tolot*, Venezia, Molini, 1819.
- COLAVECCHIA, LORENZO, voce *Antonio Sacco* in A.M.At.I. (Archivio Multimediale Attori Italiani)
- *Antonio Sacco comico italiano dalla corte di San Pietroburgo alle commedie di Goldoni e Chiari (1733-1753)*, tesi di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, relatore Siro Ferrone, a.a. 2008-2010.

- COTTICELI, FRANCESCO (introduzione, nota filologica, bibliografia e trascrizione a cura di), *The commedia dell'arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, ed. it., Lanham, Maryland-London, The Scarecrow Press Inc., 2001, vol. II.
- *Moralità e teatro nelle riflessioni di Andrea Perrucci*, in *Dibattito sul teatro: Voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di CARLA DENTE, Pisa, ETS, 2006, pp. 73-85.
- CROTTI, ILARIA, *Baretti recensore di Goldoni*, in «Quaderni veneti», 26,1997, pp. 95-124.
- *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000.
- CROTTI, ILARIA, RICORDA, RICCIARDA, VESCOVO, PIERMARIO, *Il "Mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001.
- DAZZI, MANLIO, *Testimonianze sulla società veneziana al tempo di Goldoni*, in *Studi goldoniani*, Atti del convegno internazionale di studi goldoniani promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti e dalla Fondazione Giorgio Cini (Venezia, 28 settembre - 1 ottobre 1957), a cura di VITTORE BRANCA e NICOLA MANGINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 19-100.
- DE GAMERRA, GIOVANNI, *Nuovo Teatro*, Pisa, Ranieri Prosperi, 1789.
- DELLA LENA, INNOCENZO, *Dissertazione ragionata sul teatro moderno*, Venezia, Storti, 1791.
- DE ROSSI, GIOVANNI GHERARDO, *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore Carlo Goldoni. Ragionamenti recitati nelle adunanze degli Arcadi da Giovanni Gherardo de Rossi*, Bassano, Remondini, 1794.
- FERRAZZI, MARIALUISA, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000.
- FERRONE, SIRO, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 3, 1988, pp. 37-44.
- *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 2001.
- *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.
- FIDO, FRANCO, *Goldoni e il linguaggio teatrale del Settecento*, in *Il paradiso dei buoni compagni: capitoli di storia letteraria veneta. Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco, Baretti, Chiari, Casanova, Goldoni, Noventa, Marin, Giotti, Pasolini*, Padova, Antenore, 1988, pp. 147-194.
- *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1998.
- FIORIO, GAETANO, *Trattenimenti teatrali di Gaetano Fiorio*, Venezia, presso Domenico Fracasso, 1791-1797, 4 voll.
- GALLINARO, ILARIA, *La Non Vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della Liberata nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- GALLO, RODOLFO, *Il teatro di San Luca a Venezia*, in *Studi goldoniani*, Atti del convegno internazionale di studi goldoniani promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti e dalla Fondazione Giorgio Cini (Venezia, 28 settembre - 1 ottobre 1957), a cura di VITTORE BRANCA e NICOLA MANGINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, t. II, pp. 679-685.
- GALLO, VALENTINA, *La Selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

- GHERARDI, EVARISTO, *Il Théâtre Italien di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, a cura di MARCELLO SPAZIANI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- *Il Théâtre Italien ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Genève, Slatkine, 1969, 6 tt. (réimpression de l'édition de Paris, 1741).
- GIARDI, ORIETTA, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, in «Biblioteca teatrale», 5-6, 1987, pp. 219-233.
- *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVII*, Roma, Bulzoni, 1991.
- *Le compagnie comiche*, in *Il teatro di Goldoni*, a cura di MARZIA PIERI, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 111-120.
- GIAZOTTO, REMO, *La guerra dei palchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1967, 2-3, pp. 245-286 e 465-508.
- GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, a cura di GIUSEPPE ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll.
- *Memorie*, a cura di PAOLO BOSISIO, traduzione di PAOLA RANZINI, Milano, Mondadori, 1993.
- *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di ILARIA CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995.
- *La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispana*, a cura di MARZIA PIERI, Venezia, Marsilio, 1996.
- *Gl'innamorati*, a cura di SIRO FERRONE, Venezia, Marsilio, 2002.
- *Gli amanti timidi*, a cura di PAOLA RANZINI, Venezia, Marsilio, 2004.
- *La dalmatina*, a cura di ANNA SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2005.
- *Il genio buono e il genio cattivo*, a cura di ANDREA FABIANO, Venezia, Marsilio, 2006.
- GRITTI, FRANCESCO, *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*, Venezia, presso Modesto Fenzo, 1776, 2 tt.
- GUARDENTI, RENZO, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.
- *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.
- GUCCINI, GERARDO, *Esploratori e «indigeni» nei teatri del '700: un viaggio intorno al pubblico e alla sua cultura*, in «Biblioteca teatrale», 4, 1986, pp. 89-106.
- *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVII secolo*, in «Teatro e storia», 2, 1987, pp. 251-293.
- (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, in «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze», II, 1992, pp. 341-359.
- GUERZONI, GIUSEPPE, *Il teatro italiano nel secolo XVII*, Milano, Treves, 1876.
- GUTIERREZ CAROU, JAVIER, Maestro, Jesús G. (eds.), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi: evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, «Theatralia. Revista de Poética del Teatro», 8, 2006.
- HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Venezia, Marsilio, 2007-2009.

Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia, 1796-1804, 61 tt.

KLIMOWICZ, MIECZYSLAW, ROSZKOWSKA, WANDA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto II di Sassonia 1748-1756*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1988.

LAZZERINI, LUCIA, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, in «Studi mediolatini e volgari», 25-26, 1977-1979, pp. 93-155.

LESAGE, ALAIN RENÉ, D'ORNAVAL, JACQUES-PHILIPPE, *Le théâtre de la foire ou l'opéra comique: contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 voll.

LOEHNER, ERMANNON VON, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, in «Archivio Veneto», XIII, 1882, pp. 45-65.

MAFFEI, SCIPIONE, *De' Teatri antichi e moderni e altri scritti*, a cura di LAURA SANNIA NOWÉ, Modena, Mucchi, 1988.

MANCINI, GIAMBATTISTA, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, presso Giuseppe Regio Stampatore, 1777.

MANFREDI, GIANVITO, *L'attore in scena*, Verona, Ramanzini, 1746.

MANGINI, NICOLA, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

— *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979.

MANTOVANI, DINO, *Carlo Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, con introduzione di NICOLA MANGINI, Venezia, Marsilio, 1979 (ristampa anastatica dell'edizione milanese, Treves, 1885).

MASI, ERNESTO, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati commediografo del secolo XVII*, Bologna, Zanichelli, 1878.

MATTIODA, ENRICO, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

MILIZIA, FRANCESCO, *Del teatro*, Venezia, Pasquali, 1773.

MOLMENTI, POMPEO, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica. III. Il decadimento*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908⁴.

— *Epistolari veneziani del Settecento*, Venezia, Supernova, 2005 (ristampa anastatica dell'edizione milanese Sandron, 1914).

MONTI, VINCENZO, [Note di Monti all'Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»], in IDEM, *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Guanda, 1998, pp. 202-213.

MORI, ELISABETTA, *L'impresariato a Roma nel '700*, in *Sogni e favole io fingo. Teatro pubblico e melodramma a Roma all'epoca di Metastasio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, dicembre 1983 - febbraio 1984), a cura di COSTANTINO MESSINA, Roma, Tipografica Editrice Romana, 1983, pp. 97-100.

MUSATTI, CESARE, *Truffaldino redivivo*, in «Il Marzocco», 22 aprile 1923.

NERI, FERDINANDO, *Scenari della Maschere in Arcadia*, Città di Castello, Lapi, 1913.

NICASTRO, GUIDO, *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*, Bari, Laterza, 1974.

- (a cura di) *Goldoni e il teatro europeo del Settecento*, in *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, Atti del convegno (Catania, 11-12 aprile 1985), Roma, Angeli, 1986, pp. 101-120.
- ORTOLANI, GIUSEPPE, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di GINO DAMERINI, bibliografia a cura di NICOLA MANGINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.
- PADOAN, GIORGIO, *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di ILARIA CROTTI, GILBERTO PIZZAMIGLIO e PIERMARIO VESCOVO, Ravenna, Longo, 2001.
- PADOAN URBAN, LINA, *Impresari-macchinisti teatrali nella Venezia del Settecento*, in «Arte Veneta» XXXIV, 1980, pp. 225-229.
- PAVAN, GIUSEPPE, *Il teatro Capranica (Saggio cronologico delle opere rappresentate nel XVII secolo)*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIX, 3, 1922, pp. 424-444.
- PEPOLI, ALESSANDRO, *Teatro del conte Alessandro Pepoli*, Venezia, Palese, 1787-1788, 6 voll.
- PERRUCCI, ANDREA, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli, Mutio, 1699.
- PIAZZA, ANTONIO, *Commedie di Antonio Piazza*, Venezia, Fenzo, 1786-1787, 2 tt.
- *L'attrice [Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere]*, a cura di ROBERTA TURCHI, Napoli, Guida Editori, 1984.
- PIERI, MARZIA (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- PULLINI, GIORGIO, *Il teatro in Italia. Settecento e Ottocento*, Roma, Studium, 1995.
- RENIER MICHIEL GIUSTINA, *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una dama veneta*, Venezia, Eredi Costantini, 1798.
- RICCÒ, LAURA, *Goldoni, Chiari, Gozzi tra scritto e non scritto*, in «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 7-67.
- *«Parrebbe un romanzo». Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Milano, Bulzoni, 2000.
- RICCOBONI, LUIGI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di IRÈNE MAMCZARZ, Milano, Il Polifilo, 1973.
- ROMAGNOLI, SERGIO, *Teatro e recitazione nel Settecento*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di GIORGIO PETROCCHI, Roma, Treccani, 1984, pp. 25-38.
- RUBBI, ANDREA (a cura di), *Teatrali serj e giocosi del secolo XVII*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1791.
- SABBATINI, NICOLA, *Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, a cura di ALBERTO PERRINI, Roma, Editori Associati, 1989.
- SALFI, SAVERIO FRANCESCO, *Declamazione tragica*, in «Termometro politico della Lombardia», 17, 20 agosto / 3 fruttidoro, 1796.
- SCALA, FLAMINIO, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di FERRUCCIO MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.
- SCANNAPIECO, ANNA, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: Osman re di Tunisi*, in «Quaderni Veneti», 20, 1994, pp. 9-56.
- *In viaggio con Toderò per le scene dell'Italia ottocentesca. Appunti sulla nascita del(l'anti)classicismo goldoniano*, in «Problemi di critica goldoniana», V, 1998, pp. 175-331.

- *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242.
- *I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800*, «La sorte delle parole». Testi veneti dalle origini all'Ottocento. Edizioni, strumenti, lessicografia, Atti dell'incontro di studio (Venezia, 27-29 maggio 2002), a cura di RICCARDO DRUSI, DARIA PEROCCO e PIERMARIO VESCOVO, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-242.
- SPAZIANI, MARCELLO, *Le origini italiane della commedia "foraine"*, in «Studi francesi», 17, maggio-agosto 1962, pp. 228-230.
- SPEZZANI, PIETRO, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997.
- TAVAZZI, VALERIA G.A., *Il romanzo in gara: echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010.
- TAVIANI, FERDINANDO, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, in «Quaderni di teatro», IV, 15, 1982, pp. 151-171.
- *Goethe e La Locandiera*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. I, pp. 201-213.
- TAVIANI, FERDINANDO, SCHINO, MIRELLA, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1986.
- TESSARI, ROBERTO, *La commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969,
- *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- *Maschere di cera: riforme, giochi, utopie. Il teatro europeo del Settecento tra pensiero e scena*, Milano, Costa & Nolan, 1997.
- TESTAVERDE, ANNA Maria (a cura di), *La scrittura scenica nel XVII secolo*, in *Carte di scena*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 21 dicembre 1998 - 20 marzo 1999), a cura di GIOVANNA LAZZI, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 31-38.
- *I canovacci della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2007.
- TROVATO, ROBERTO, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina*, in «Studi e problemi di critica testuale», 28, 1984, pp. 99-173.
- *Nel laboratorio di Francesco Albergati Capacelli. Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, in «Il castello di Elsinore», 11, 1991, pp. 89-136.
- TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.
- VALLARESSO, ZACCARIA, *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco Arcade*, Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni veneti», 5, 1987, pp. 37-80.
- *Le riforme nella riforma, Preliminari goldoniani*, in «Quaderni veneti», 16, dicembre 1992, pp. 119-152.
- *La riforma nella tradizione*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di CARMELO ALBERTI e GILBERTO PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 137-155.
- «*Mestre e Malghera*» da Venezia a Varsavia, in *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*, a cura di MARIA GIOVANNA MIGGIANI e PIERMARIO VESCOVO, in «Problemi di critica goldoniana», X/XI, 2003-2004, pp. 7-20.
- «*Farvi sopra le parole*». Scenario, ossatura, canovaccio, in «Commedia dell'arte. Annuario internazionale», II, 2010, pp. 95-116.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *La riforma della tragedia nel Settecento*, in *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, a cura di ANNA ASCENZI e LAURA MELOSI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 11-60.

ZANNONI, ATANASIO, *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico*, Padova, Conzatti, 1789, 2 tt.

ZORZI, LUDOVICO (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia: secoli 17-18*, mostra documentaria e catalogo a cura di LUDOVICO ZORZI, MARIA TERESA MURARO, GIANFRANCO PRATO, ELVIRA ZORZI, Venezia, La Biennale di Venezia, 1971.

6. Sul contesto culturale del Settecento e dintorni

ALFIERI, VITTORIO, *Vita*, edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, 2 voll.

ALVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN, *La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia*, in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Atti del convegno internazionale (Roma, 3-5 dicembre 1990), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1992, pp. 119-133.

BARETTI, GIUSEPPE, *La scelta delle lettere familiari* a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1912.

— *La Frusta letteraria*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1932, 2 voll.

— *Prefazioni e polemiche*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1933.

— *Epistolario*, a cura di LUIGI PICCIONI, Bari, Laterza, 1936, 2 voll.

— *O pere*, a cura di FRANCO FIDO, Milano, Rizzoli, 1967.

— *Scritti teatrali*, a cura di FRANCO FIDO, Ravenna, Longo Editore, 1977.

— *Dei modi e costumi d'Italia*, prefazione di MICHELE MARI, traduzione e commento di MATTEO UBEZIO, Torino, Nino Aragno Editore, [2003].

BENISCELLI, ALBERTO, *Le fantasie della ragione. Idee di riforma e suggestione letterarie nel Settecento*, Genova, Marietti, 1990.

BERENGO, MARINO, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1956.

— (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

BONORA, ETTORE, *Baretti e la Spagna*, in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Atti del convegno internazionale (Roma, 3-5 dicembre 1990), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1992, pp. 33-62.

BOUHOURS, DOMINIQUE, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Lion, 1687.

CARAMELLA, SANTINO, *L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica, parte seconda. Dall'illuminismo al romanticismo*, Milano, Marzorati, 1983, pp. 875-980.

CARLI, GIAN RINALDO, *Della spedizione degli Argonauti in Colco*, Venezia, presso Giambattista Recurti, 1745.

CASANOVA, GIACOMO, *Supplemento dell'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de La Houssaje*, Amsterdam, Mortier, 1769.

CASTI, GIAMBATTISTA, *Novelle galanti*, introduzione e cura di Edo Bellingeri, Avanzini e Torraca, Roma, 1967, 3 voll.

CERLONE, FRANCESCO, *Commedie di Francesco Cerlone*, Napoli, a spese di G. A. Venaccia, 1765-1771, 8 voll.

- CESAROTTI, MELCHIORRE, *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1945-1946, 2 voll.
- CIAN, VITTORIO, *Italia e Spagna nel secolo XVII. Studi e ricerche*, Torino, S. Lattes, 1896.
- COLOMBO, ROSA MARIA, *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Bari, Adriatica, 1966.
- COSTANTINI, GIUSEPPE ANTONIO, *Lettere critiche giocose, morali, scientifiche ed erudite, alla moda, ed al gusto del secolo presente del conte Agostino Santi Pupieni ossia dell'avvocato Giuseppe Antonio Costantini*, Napoli, per Giuseppe de Bonis, 1754, 8 voll.
- DA PONTE, LORENZO, *Memorie*, a cura di GIOVANNI GAMBARIN e FAUSTO NICCOLINI, Bari, Laterza, 1918.
- DE MARCHI, EMILIO, *Lettere e letterati italiani del secolo XVII: lezioni fatte al Circolo filologico milanese*, Milano, Briola, 1882.
- DE MICHELIS, CESARE, *L'illuminismo veneziano (rassegna di studi)*, in «Lettere italiane», XVII, 1966, pp. 296-316.
- *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979.
- DI FRANCIA, LETTERARIO, *Le novelle orientali di Gasparo Gozzi e la loro origine*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCI, 1928, pp. 265-327.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO, *Viaje a Italia*, Barcelona, Linkgua, 2004.
- FIDO, FRANCO, *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989.
- GENNARI, GIUSEPPE, *Lettere famigliari dell'abate Giuseppe Gennari padovano*, Venezia, presso la tipografia di Alvisopoli, 1829.
- *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, introduzione, note ed apparati di LOREDANA OLIVATO, Padova, Rebellato, 1982-1984, 2 tt.
- GHILARDI, FERNANDO, *Il Settecento*, in IDEM, *Storia del teatro*, Milano, Vallardi, 1961, vol. I, pp. 319-387.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1993.
- GOZZI, GASPARO, *Opere del Conte Gasparo Gozzi viniziano*, Padova, Tipografia e fonderia della Minerva, 1818-1820, 16 voll.
- *I sermoni di Gasparo Gozzi*, commentati e illustrati da EMILIO SPAGNI, Venezia, presso Carlo Ferrari, 1895.
- *La «Gazzetta veneta» per la prima volta riprodotta nella sua letteraria integrità*, a cura di ANTONIO ZARDO, Firenze, Sansoni, 1915.
- *L'osservatore veneto*, a cura di NORIS RAFFAELI, Milano, Rizzoli, 1965.
- *Scritti scelti di Gasparo Gozzi*, a cura di NICOLA MANGINI, Torino, UTET, 1967.
- *Lettere*, a cura di FABIO SOLDINI, Varese, Guanda, 1999.
- GRATAROL, PIETRO, *Narrazione apologetica*, Venezia, 1797.
- GRAZIOSI, ELISABETTA, ANNA LUCE LENZI e MARIO SACCENTI (a cura di) *La ragione e il cemento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, Padova, Antenore, 1992.
- GUEULLETTE, THOMAS SIMON, *Mille et Un Quart d'heure: Contes Tartares*, Paris, chez les Libraires Associés, 1753, 3 voll.
- HELVÉTIUS, CLAUDE-ADRIEN, *Dello spirito*, a cura di ALBERTO POSTIGLIOLA, Roma, Editori Riuniti, 1994.
- INFELISE, MARIO, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- JONARD, NORBERT, *Giuseppe Baretti (1719-1789). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, Bussac, 1963.

LE NOBLE, EUSTACHE, *Carta topografica dell'isola del maritaggio per la prima volta tradotta dal francese all'italiano*, Cosmopoli, 1765.

MANZONI, ALESSANDRO, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di ADELAIDE SOZZI CASANOVA, introduzione di CESARE SEGRE, Milano, Rizzoli, 1981.

MARIUTTI, ANGELA (a cura di), *Il drammaturgo del Settecento Leandro Fernández de Moratín*, in *Quattro spagnoli in Venezia: Leandro Fernández de Moratín, Antonio Pedro de Alarcon, Angel Sanchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, Venezia, F. Ongania, 1957, pp. 19-51 e 149-196.

MAYER, CHARLES-JOSEPH (a cura di), *Le Cabinet des Fées ou Collection Choisie des Contes des Fées, et autres contes merveilleux*, Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, 1785-1789, 41 voll.

MELCHIORI, LUIGI, *Lettere e letterati a Venezia e a Padova a mezzo il secolo XVII*, Padova, CEDAM, 1942.

MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, nella stampa di Bartolomeo Soliani, 1706, 2 voll.

- *Della forza della fantasia umana. Trattato*, Venezia, Alvisopoli, 1825.

- *Della pubblica felicità*, in *Opere*, a cura di GIORGIO FALCO e FIORENZO FORTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, 2 voll.

NATALI, GIULIO, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1936.

NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, LETIZIA, *Lo specchio del viaggiatore. Scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992.

ORTOLANI, GIUSEPPE, *Voci e visioni del '700 veneziano*, Bologna, Zanichelli, 1926.

PALUMBO FOSSATI, CARLO, *I Fossati di Morcote*, presentazione di Adriana Ramelli, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1970.

PASSERONI, GIAN CARLO, *Rime giocose, satiriche, e morali*, Milano-Genova, presso Felice Repetto, in Canneto, 1776.

PIAZZA ANTONIO, *La "Trilogia di Giulietta" di Antonio Piazza*, a cura di ANTONIA MAZZA TONUCCI, Azzate, Otto/Novecento, 1983.

RAVÀ, ALDO (a cura di), *Lettere di donne a Giacomo Casanova*, raccolte e commentate da ALDO RAVÀ, Milano, Treves, 1912.

SALA DI FELICE, ELENA, SANNIA NOWÈ, LAURA SANNIA (a cura di), *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di un'indagine*, Modena, Mucchi, 1994.

SELIS, NICOLAS-JOSEPH, *L'inoculation du bon sens*, Paris, 1766.

SEREGNI, GIOVANNI (a cura di), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. IX, *Dal 1 aprile 1777 al 30 giugno 1778*, Milano, A. Milesi & figli, 1937, vol. X, *Dal 1 luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, Milano, A. Giuffrè, 1939.

SERIMAN, ZACCARIA, *I viaggi di Enrico Wanton*, a cura di GILBERTO PIZZAMIGLIO, Milano, Marzorati, 1977.

«The Spectator», n. 419, 1st July 1712.

SANGRO, FRANCESCO, *Produzioni teatrali di Francesco di Sangro de' principi di Sansevero*, Napoli, nel Gabinetto letterario, 1786-1791, 10 voll.

STAROBINSKI, JEAN, *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, traduzione di ROSANNA ALBERINI, Bologna, Il Mulino, 1982.

TORCELLAN, GIANFRANCO, *Settecento Veneto e altri scritti storici*, Torino, Giappichelli, 1969.

TRIVERO, PAOLA, *Baretti e Goldoni*, in *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa*, Atti del convegno di studi (Torino, 21-22 settembre 1990), a cura di

MARCO CERRUTI e PAOLA TRIVERO, *Alessandria*, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 53-60.

VENTURI, FRANCO, *Venezia nel secondo Settecento*, Torino, Tirrenia, 1980.

VIANELLO, CARLO ANTONIO, *Teatri, spettacoli, musiche, a Milano nei secoli scorsi*, Milano, Libreria Lombarda, 1941.

7. Sul genere fiabesco, fantastico e novellistico

ALINEI, MARIO, *Naquane nella Valcamonica nei suoi rapporti con le Aquane, esseri mitologici della Alpi centro-orientali*, in «Quaderni di semantica», V, 1, giugno 1984.

BARBIELLINI AMIDEI, BEATRICE, (a cura di) *Ponzela Gaia. Galvano e la donna serpente*, Milano - Trento, Luni, 2000.

BERNONI, DOMENICO GIUSEPPE, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, Venezia, Filippi, 1968.

CALDERA, ERMANNINO, (a cura di), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983.

CAMPRA, ROSALBA, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», 45, fasc. 2, 1981, pp. 199-231.

CAPRETTINI, GIAN PAOLO, *La fiaba e il mondo che non c'è. Brevi considerazioni sulla sfida, la prova e l'altrove come luogo del senso alternativo*, in *Immagini dell'Aldilà*, a cura di SONIA MAURA BARILLARI, Roma, Meltemi, 1998.

CERULLI, ENRICO, *Una raccolta persiana di novelle*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, XVII, 1975, pp. 274-362.

CESERANI, REMO, *Due modelli culturali e narrativi nell'«Orlando furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI, 1984, pp. 481-506.

- *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

COCCHIARA, GIUSEPPE, *Il paese di Cuccagna, e altri studi di folklore*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

COLTRO, DINO, *Leggende e racconti popolari del Veneto. Alla riscoperta di un mondo misterioso e suggestivo attraverso la voce della fantasia popolare in una terra ricca di tradizioni e di folklore*, Roma, Newton Compton, 1982.

CONRIERI, DAVIDE, *Lettura del Cuorvo (IV, 9)*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Atti del convegno (Zurigo, 21-23 giugno 2002), a cura di MICHELANGELO PICONE e ALFRED MESSERLI, Ravenna, Longo, 2004, pp. 161-179.

DONÀ, CARLO, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

- *La «Ponzela Gaia» e le forme medievali di AT 401*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare, Padova 1-2 aprile 2004, a cura di LUCIANO MORBIATO, Firenze, Olschki, 2006, pp. 1-21.

FALASCHI, GIOVANNI, *La favola di Rinaldo. Il codice fiabesco e la Gerusalemme liberata*, Firenze, Le Lettere, 1994.

FINNÉ, JACQUES, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

GATTO TROCCHI, CECLIA, *La fiaba italiana di magia. Ipotesi di ricerca semiologica*, Roma, Bulzoni, 1972.

- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- IMBRIANI, VITTORIO, *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, cronologia e nota introduttiva di ITALO SORDI, Milano, Rizzoli, 1976.
- JOLLES, ANDRÉ, *Forme semplici. Legenda sacra e profana, Mito, Enigma, Sentenza, Caso, Memorabile, Fiaba, Scherzo*, premessa di GIORGIO DOLFINI, Milano, Mursia, 1980.
- LE GOFF, JACQUES, *Melusina materna e dissodatrice*, in IDEM, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 287-318.
- LUONI, BASILIO (a cura di), *Il salotto delle fate. Racconti fantastici francesi del XVII e del XVIII secolo*, introduzione di RAYMONDE ROBERT, Milano, Rizzoli, 1995.
- MECENERO, RINO, *Crespadoro. Brevi storie paesane*, introduzione di NERI POZZA, Neri Pozza Editore, 1979.
- MUSSINI SACCHI, MARIA PIA, *Per la fortuna del Demogorgone in età umanistica*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXIV, 1991, pp. 299-310.
- PERCO, DANIELA, *Le anguane*, in «La ricerca folklorica», 36, ottobre 1997, pp. 71-81.
- PETRINI, MARIO, *Elementi di fiaba nei romanzi cavallereschi*, in IDEM, *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, pp. 132-146.
- PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIĆ, *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi, 1975.
- *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di ALBERTO MARIO CIRESE, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.
- RAK, MICHELE, *Fonti e lettori nel «Cuncto de li cuncti» di G.B. Basile*, in *Tutto è fiaba*, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe (Parma 1979), Milano, Emme, 1980, pp. 81-122.
- ROSSEBASTIANO BART, ALDA, *Alle fonti del Boiardo: il «fier baiser» nell'Orlando innamorato*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. XXV, 1982, pp. 19-23.
- SEPPILLI, ANITA, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971.
- STEINMETZ, JEAN-LUC, *La littérature fantastique*, Paris, PUF 1990.
- THOMPSON, STITH, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- WALTER, PHILIPPE, , *La fée Mélusine. Le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008.

8. Repertori e dizionari

- ALESSIO, GIOVANNI, BATTISTI, CARLO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957.
- ALLACCI, LEONE, *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Pasquali, Venezia, 1755.
- BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie storiche de' Comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni nostri*, Padova, Conzatti, 1781-1782, 2 voll.
- BATTAGLIA, SALVATORE, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2004.

- BOERIO, GIUSEPPE, *Dizionario del dialetto veneziano*, seconda edizione aumentata e corretta aggiuntovi l'indice italiano veneto già promesso dall'autore nella prima edizione, Venezia, Tip. Giovanni Cecchini, 1856.
- BREGGI, PAOLO, *Serie degli spettacoli rappresentati al Teatro Regio di Torino dal 1688 al presente: coi nomi dei poeti, dei maestri compositori, dei coreografi e degli artisti*, Torino, Tip. Derossi, 1872.
- BRUNELLI, BRUNO, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.
- CAMBIASI, POMPEO, *La Scala 1778-1906. Notizie storiche e statistiche di Pompeo Cambiasi*, Milano, Ricordi, 1890.
- *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano. 1778-1872*, Bologna, Forni, 1969 (rist. anast. dell'edizione milanese 1872).
- CAMETTI, ALBERTO, *Il teatro di Tordinona, poi di Apollo*, prefazione di ANTONIO MUÑAZ, Tivoli, A. Chicca, 1938, 2 voll.
- CARTARI, VINCENZO, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, a cura di CATERINA VOLPI, Edizioni De Luca, Roma, 1996.
- CASENTINO, GIUSEPPE, *Il teatro Marsigli-Rossi*, Bologna, tip. Garagnani e figli, 1900.
- CHAMFORT, SEBASTIEN ROCH NICOLAS, *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, & des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie & la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, & celui des auteurs dramatiques*, Genève, Slatkine reprints, 1967 (riproduzione anastatica dell'edizione parigina, chez Lacombe, 1776), 3 voll.
- CHIAPPORI, GIUSEPPE, *Serie cronologica delle rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano dall'autunno 1776 all'intero autunno 1818 coi rispettivi elenchi dei signori poeti, maestri di musica, compositori dei balli, titolo delle rappresentazioni, primi attori di canto, etc.*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1818.
- CICOGNA, ANTONIO, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna*, Venezia, presso Giuseppe Ricotti stampatore, 1824-1853.
- CORTELAZZO, MANLIO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979.
- CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891.
- CURIEL, CARLO, *Il Teatro S. Pietro di Trieste: 1690-1801*, Milano, Archetipografia, 1937.
- DE DOMINICIS, GIULIA, *I teatri a Roma nell'età di Pio VI*, in «Archivio della Reale Società Romana di storia patria», XLV, 1922, pp. 49-243.
- D'HERBELOT, BARTHOLOMEO, *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connoissance de Peuples de l'Orient*, Paris, par la Compagnie des Libraires, 1697.
- DI GIACOMO, SALVATORE, *Cronaca e storia del Teatro di San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, Salvatore Di Giacomo, 1891.
- FERRANTE, LUIGI, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.
- FERRARI, PAOLO-EMILIO, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Bologna, Forni, 1969.

- GANDINI, ALESSANDRO, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Bologna, Forni, 1969, 3 voll. (rist. anast. dell'edizione modenese, Tipografia Sociale, 1873).
- GROPPO, ANTONIO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, Venezia, appresso Antonio Groppo, 1745.
- *Notizie generali de' teatri nella Città di Venezia*, Venezia, Savioni, 1766.
- LEONELLI, NARDO, *Attori tragici, attori comici*, con prefazione di RENATO SIMONI, Milano, E.B.B.I., 1960, 2 tt.
- MANZELLA, DOMENICO, POZZI, EMILIO, *I teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1971.
- NATUZZI, ELISABETTA, *Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881: cronologia degli spettacoli con 11 indici analitici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- PANDOLFI, VITO (a cura di), *La Commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni, 1957-1961, 6 voll.
- PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris: 1767-1770*, Genève, Slatkine reprints, 1967, 3 voll.
- PASSADORE, FRANCESCO, ROSSI, FRANCO, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Fondazione Levi, 2003.
- PAVAN, GIUSEPPE, *Il teatro Capranica (Saggio cronologico delle opere rappresentate nel XVIII secolo)*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIX, 3, settembre 1922, pp. 424-444.
- PELLEGRINI, ALMACHILDE, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, Lucca, tip. Giusti, 1914.
- RAGAZZI, FRANCO, *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, 1991.
- RASI, LUIGI, *Il libro degli aneddoti (curiosità del teatro di prosa)*, Firenze, Bemporad e figlio, 1898.
- *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 3 voll.
- REGLI, FRANCESCO, *Dizionario biografico dei più celebri Poeti ed Artisti Melodrammatici, Tragici e Comici, Maestri, Concertisti, Coreografi, Mimi, Ballerini, Scenografi, Giornalisti, Impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Bologna, Forni, 1990 (rist. anast. dell'edizione torinese Dalmazzo, 1860).
- RICCI, CORRADO, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888.
- RIPA, CESARE, *Iconologia*, a cura di PIERO BUSCAROLI, prefazione di MARIO PRAZ, Milano, TEA, 1992.
- SALVIOLI, CARLO, SALVIOLI, GIOVANNI, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Venezia, Ferrari, 1903, vol. I (A-C, unico pubblicato).
- SAND, MAURICE, *Masques et bouffons (comédie italienne): texte et dessins, gravures par A. MANCEAU*, Paris, Michel Lévy frères, 1862, 2 voll.
- SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 7 voll.
- SCHMUCKHER, AIDANO, *Teatro e spettacolo a Genova e in Liguria*, Genova, Guido Mondani, 1987.
- SISMONDI, JEAN CHARLES LÉONARD SIMONDE DE, *Della letteratura italiana dal secolo XIV fino al principio del secolo XIX, trattato di J. G. L. Simonde de*

Sismondi, traduzione dall'originale francese, 2 voll., Milano, Giovanni Silvestri, 1820.

SORGE, GIUSEPPE, *I teatri di Palermo nei secoli XVI, XVII, XVII. Saggio storico*, Palermo, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, 1926.

Teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri corredata da Notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia, Venezia, 1796-1804, 61 tt.

TOMMASEO, NICCOLÒ, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato dai signori Nicolò Tommaseo e cav. professore Bernardo Bellini con oltre 100.000 giunte ai precedenti dizionari raccolte da Nicolò Tommaseo, Giuseppe Campi, Giuseppe Meini, Pietro Fanfani e da molti altri distinti filologi e scienziati, corredato da un Discorso preliminare di Nicolò Tommaseo*, Torino, UTET, 1865-1879, 4 voll.

TREBBI, ORESTE, *Contributo alla biografia dei comici italiani*, in «Rivista italiana del teatro», 3, 15 maggio 1942, pp. 287-295.

VERTI, ROBERTO (a cura di), *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, Pesaro, Fondazione Rossini, [1996], 2 voll.

ZANETTI, GIROLAMO, *Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia*, a cura di FEDERICO STEFANI, in «Archivio veneto», vol. XXIX, 1885, pp. 93-148.

9. Testi teatrali, filosofici, narrativi, poetici e critici di riferimento

ANDREA DA BARBERINO, *Il guerrin meschino, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina*, a cura di MAURO CURSIETTI, Roma-Padova, Antenore, 2005.

ANDREINI, GIOVAN BATTISTA, *Le due comedie in comedia*, in *Commedie dell'arte*, a cura di SIRO FERRONE, Milano, Mursia, 1986, vol. II, pp. 17-105.

ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976, 2 tt.

ARETINO, PIETRO, *Ragionamento. Dialogo*, introduzione di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, Milano, Rizzoli, 1988.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di DIEGO LANZA, Milano, Rizzoli, 1987.

ARMENO, CRISTOFORO, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di RENZO BRAGANTINI, Roma, Salerno, 2000.

BASILE, GIAMBATTISTA, *Lo cunto de li cunti*, a cura di MICHELE RAK, Milano, Garzanti, 1998.

BERNABEL, FRANCO, *L'idea di eclettismo in pittura*, in *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, a cura di LORETTA MOZZONI e STEFANO SANTINI, Napoli, Liguori, 2007, pp. 33-72.

BERNI, FRANCESCO, *Orlando innamorato già dal Sig. Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano ed ora rifatto tutto di nuovo da M. Francesco Berni*, Firenze, [s.n.t.], 1725.

BOIARDO, MATTEO MARIA, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI e CRISTINA MONTAGNANI, introduzione e commento di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

BRAUN, EDWARD, *Meyerhold on theatre*, translated and edited with a critical commentary by EDWARD BRAUN, Methuen, London, 1969.

- CALDERÓN DE LA BARCA, *La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*, edizione con testo a fronte a cura di LUISA ORIOLI, Milano, Adelphi, 1967.
- CARRAI, STEFANO, *Il giudizio universale nel "Morgante"*, in IDEM, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 113-172.
- CASELLA, ALFREDO, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.
- CASTELVETRO, LUDOVICO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 1978, 2 voll.
- CAVICCHIOLI, SONIA, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, edición ALBERTO BLECUA y ANDRÉS POZO, Madrid, colección Austral, 2001⁵.
- CIECO DA FERRARA, Francesco *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di GIUSEPPE RUA, Torino, UTET, 1926, 2 voll.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.
- CORDIÈ, CARLO, *Alla ricerca di Demogorgone*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, 2 voll.
- DRYDEN, JOHN, *Dramatic poesy and other essays*, introduction by WILLIAM HENRY HUDSON, London, Dent and Sons, 1950, 2 voll.
- ĚJZENŠTEJN, SERGEJ M., *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*, a cura di ORNELLA CALVARESE e VLADISLAV IVANOV, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.
- EURIPIDE, *Medea*, in *Le tragedie*, a cura di ANNA BELTRAMETTI, traduzione di FILIPPO MARIA PONTANI, 2 voll., Milano, Mondadori, 2007, 2 voll.
- FILOSTRATO, FLAVIO, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di DARIO DEL CORNO, Milano, Adelphi, 1978.
- FOLENGO, TEOFILO, *Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di UMBERTO RENDA, Bari, 1912.
- *Orlandino*, a cura di MARIO CHIESA, Padova, Antenore, 1991.
- *Il Baldo*, tradotto da GIUSEPPE TONNA, a cura di CARLO TONNA, TERESA TONNA, Giorgio Bernardi Perini, Reggio Emilia, Diabasis, 2004.
- FORTEGUERRI, NICCOLÒ, *Ricciardetto*, edizione critica a cura di CARMEN DI DONNA PRINCIPE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989.
- FREGOSO, ANTONIO FILEREMO, *Cerva bianca*, in IDEM, *Opere*, a cura di GIORGIO DILEMMI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976.
- GETTO, GIOVANNI, *Studio sul Morgante*, Firenze, Olschki, 1968.
- GRÉSILLON, ALMUTH, LEBRAVE, JEAN-LOUIS, *Manuscrits-Écriture. Production linguistique*, «Langages», 69, 1983.
- HARRISON, GEORGE BAGSHAWE, *Shakespeare's tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1951.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Il poeta e il compositore*, in *I confratelli di San Serapione*, a cura di Carlo PINELLI, Torino, Einaudi, 1969, t. II, pp. 71-91.
- JONSON, BEN, *St. Barholomew's Fair*, in *Five Plays by Ben Jonson*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1953.
- LANDI, CARLO, *Demogorgone. Con saggio di nuova edizione delle "Genologie Deorum Gentilium" del Boccaccio e silloge dei Frammenti di Teodonzio*, Sandron, Palermo, 1930.
- LIPPI, LORENZO, *Il Malmantile racquistato*, in *Finaro* [i.e. Firenze], nella stamperia di Tommaso Rossi, 1676.

- MAINOLDI, CARLA, *I morti a banchetto*, in *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, a cura di Diego Lanza e Oddone Longo, Firenze, Olschki, 1989, pp. 249-266.
- MANDEVILLE, JOHN, *Viaggi ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, a cura di ERMANNO BARISONE, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- MARINO, GIAMBATTISTA, *L'Adone*, a cura di GIOVANNI POZZI, Milano, Adelphi, 1988.
- MASTROCOLA, PAOLA, "Nimica fortuna". *Edipo ed Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.
- OSSOLA, CARLO, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971.
- PIEMONTESE, ANGELO MICHELE, *Le fonti orientali del 'Peregrinaggio' di Cristoforo Armeno e gli 'Otto Paradisi' di Amîr Khusrau da Delhi*, in «Filologia e Critica», maggio-agosto 1987, fascicolo II, pp. 185-221.
- PULCI, LUIGI, *Morgante*, a cura di FRANCA AGENO, Milano – Napoli, Ricciardi, 1955.
- *Morgante e opere minori*, a cura di AULO GRECO, Torino, UTET, 2006, 2 tt.
- RAJNA, PIO, *Le fonti dell'Orlando furioso*, a cura di FRANCESCO MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975.
- RALEGH, WALTER, *La ricerca dell'Eldorado. Con la relazione del secondo viaggio in Guiana di Laurence Keymis*, a cura di FRANCO E FLAVIA MARENCO, Milano, il Saggiatore, 1982.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di ANTONIO PIOLETTI, Parma, Pratiche, 1992.
- SARNELLI, POMPEO, *Posilecheata*, a cura di ENRICO MALATO, Firenze, Sansoni, 1963.
- SCARLATA, GAETANO, *Il Demogorgone nel 'Baldus' di T. Folengo*, in «La Tradizione», vol. III, fasc. IX, 1930.
- SEGRE, CESARE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *The complete works of Shakespeare*, edited by GEORGE LYMAN KITTREDGE, Boston – New York – Chicago, Ginn and Company, 1936.
- SHERMAN LOOMIS, ROGER, *The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance, and Irish saga*, in «Studi medievali», XVII, 1951, pp. 104-113.
- SPEAIGHT, ROBERT, *William Poel and the Elizabethan Revival*, Melbourne [etc.], W. Heinemann, 1954.
- STYAN, J. L., *The English Stage. A history of drama and performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- STRAPAROLA, GIOVAN FRANCESCO, *Le piacevoli notti*, a cura di DONATO PIROVANO, Roma, 2000, 2 voll.
- TASSO, TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, in IDEM, *Poesie*, a cura di FRANCESCO FLORA, Milano – Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 3-610.
- *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di LUIGI POMA, Bari, Laterza, 1964.
- TIRSO, DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra*, cura e traduzione di LAURA DOLFI, Torino, Einaudi, 1998.
- La Donna Serpente, opera-fiaba in un prologo, tre atti e sette quadri tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi*, di CESARE VICO LUDOVICI, tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi, musica di Alfredo Casella, Milano, G. Ricordi, 1932.

- VINCENTI, LEONELLO, *G. Basile e C. Brentano*, in IDEM, *Alfieri e lo Sturm und Drang e altri saggi di letteratura italiana e tedesca*, con una premessa di SERGIO LUPI, Firenze, Olschki, 1966, pp. 1-20.
- VOLTAIRE, *Candido*, in IDEM, *Candido, Zadig, Micromega, L'ingenuo*, introduzione e traduzione di MARIA MONETI, Milano, Garzanti, 2000.
- WAGNER, RICHARD, *Nel mondo degli attori*, in *Ricordi, battaglie, visioni*, traduzione di ERVINO POCAR, prefazione di MASSIMO MILA, Milano / Napoli, Ricciardi, 1995.
- WEINBERG, BERNARD (a cura di), *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University Press, 1961, 2 voll.
- WEINRICH, HARALD, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- YATES, FRANCES AMELIA, *The English Public Theatre as an Adaptation of the Ancient Theatre in Theatre of the World*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1969.

Sinossi della *Donna serpente*, del *Mostro turchino* e di *Zeim re de' geni*

La vicenda si apre con il racconto da parte di due fate, Farzana e Zemina, della vicenda d'amore della loro compagna Cherestani, che, infrangendo un decreto del mondo fatato a cui apparteneva, si è sposata con il mortale Farruscad, principe di Teflis facendogli promettere di non cercare di scoprire la propria identità. Prima dell'avvenimento Farruscad, durante una battuta di caccia aveva incontrato una cerva bianca dalle corna d'oro di cui si era innamorato e, per inseguirla, era caduto insieme al fedele aiutante, Pantalone, in un torrente in cui essa si era trasformata in una splendida fanciulla, Cherestani, appunto. Da allora sono passati otto anni di matrimonio e sono nati due figli, Rezia e Bedredino. Nel momento in cui si apre la vicenda, i due sposi si trovano separati: Farruscad è in un deserto; infatti, spinto dalla curiosità a frugare in uno scrittoio in cerca di notizie sulla propria consorte, viene scoperto da Cherestani, che sparisce insieme ai figli e al palazzo incantato in cui vivevano. Nel deserto si aggirano anche Brighella, Tartaglia e il ministro Togrul, fedeli consiglieri di Farruscad che gli comunicano la morte del padre e la sua ascesa al trono di Teflis, città che però si trova in gravi condizioni perché assediata dal gigante Morgone, pretendente di Canzade, la sorella del principe. Per spronare il giovane a tornare nel suo regno, Pantalone si traveste da mago e Togrul indossa i panni del re defunto: pur scoperto il trucco, Farruscad si risolve ad abbandonare il deserto e a desistere dalla ricerca della moglie. A seguito di questa decisione, Cherestani gli compare in sogno e, dopo avergli rammentato il proprio amore, gli fa giurare di non maledirla per tutto il giorno seguente.

Atto secondo. Dopo il verificarsi dei presagi funesti anticipati da Cherestani, il sorgere di un sole rosso e un terremoto, nel deserto si materializzano Rezia e Bedredino che, non appena abbracciano il padre, vengono presi dalle guardie della madre, comparsa nel frattempo, e gettati nel fuoco. Farruscad resiste e non maledice la moglie ma, risoluto, decide di ritornare nel suo regno e di difenderlo. Qui, dopo aver riabbracciato la sorella, giunge il ministro Badur, che racconta la distruzione delle ultime vettovaglie destinate alla città assediata da parte di una strega che riconosce poi in Cherestani. Dopo questo episodio, Farruscad maledice la moglie che, finalmente, gli svela la sua vera natura e la giustificazione delle azioni compiute: le vivande trasportate da Badur, in realtà un traditore, erano avvelenate e i figli non sono morti ma, attraverso le fiamme, hanno perso la loro natura sovraumana e possono così vivere nel mondo umano insieme al padre. Cherestani si trasforma in serpente, annunciando che salverà la città e che rimane un ultimo modo per rivederla, ma non lo rivela.

Atto terzo. Grazie all'innalzamento prodigioso del fiume Cur che travolge l'accampamento nemico, Teflis è salva. Mentre la corte si rallegra, Farruscad segue sottoterra la fata Farzana, amica di Cherestani che, desiderando riavere la compagna, spera intimamente che il principe perda la vita nelle tre prove che deve affrontare per rivedere la moglie. La prima e la seconda consistono nell'affrontare rispettivamente un toro che sputa fuoco e un gigante: entrambi vengono uccisi grazie ai consigli del mago Geonca. L'ultima prova, il bacio a qualunque cosa fuoriesca da un sepolcro, vede Farruscad fronteggiare un serpente; ancora una volta, l'aiuto di negromante si rivela provvidenziale per far desistere il principe dall'uccidere l'animale e per fargli mantenere la promessa. Dopo il bacio, il serpente si trasforma in Cherestani, e, mentre i due insieme ai figli partono per il regno di Eldorado, invece Canzade, promessa sposa di Togrul, regna su Teflis.

Zelou, un genio di rara bellezza da tempo trasformato in mostro turchino e costretto a vivere in una grotta per avere offeso i Saggi del monte sacro della Cina, tramuta nel mostro turchino il giovane principe Taer, unico modo, questo, per liberare se stesso dall'ingrata sembianza. Nel contempo, cambia la sposa di Taer, la principessa Dardanè, in un uomo e le impone il silenzio sulla sua natura femminile, pena la morte. Infine sollecita Taer a leggere un libro in cui è scritto il suo destino.

Atto secondo. Alla reggia di Nanquin, il vecchio re Fanfur, padre di Taer, assiste all'estrazione dall'urna del nome della giovane vergine destinata all'idra, un mostro dall'alito letale che, insieme al cavaliere fatato, divoratore di tutte le persone che passano sotto la sua torre, e al mostro turchino, colpevole delle razzie di bestiame e della distruzione delle coltivazioni, costituisce i tre flagelli che si sono abbattuti sulla città cinese, immediatamente dopo le nozze del re con Gulindì, una perfida e lasciva schiava che, mentre simula amore per il marito, lo tradisce circondandosi di amanti travestiti da damigelle, come maliziosamente rivelano i ministri di Fanfur, Tartaglia e Pantalone. Nel frattempo è giunta presso la corte Dardanè, sotto il nome di Acmed, che desta la passione di Gulindì in modo talmente sfrenato da indurla a dichiararsi al giovane, fino a promettergli di avvelenare il re per ottenere il regno. Acmed, non potendo palesare la sua vera natura, esorta la donna ad amare il marito, ma il loro incontro è scoperto da Fanfur che ne chiede spiegazione. La schiava, per vendicarsi di essere stata respinta, fa credere al re che il giovane voglia combattere con il mostro turchino, Fanfur le crede e acconsente al presunto desiderio.

Atto terzo. Il nome estratto dall'urna è quello di Smeraldina che, vergine, era giunta da poche ore in città. Il capitano delle guardie, Brighella, che ha il compito di arrestarla e di imprigionarla per offrirla all'idra il giorno seguente, scopre che la donna è sua sorella. Nonostante ciò, appellandosi al valore dell'eroismo – un valore che appare in realtà svuotato e degradato – il fratello decide di compiere il proprio dovere e incarcera Smeraldina. Nel frattempo Acmed si reca nel bosco dove vive il mostro turchino, sotto cui si cela Taer; esso si offre volontariamente al giovane e, lasciandosi incatenare e condotto a corte, le parla con amore, incitandola a non provare disprezzo per lui.

Atto quarto. Acmed, attraverso le armi magiche regalatele dal mostro, affronta e vince un cavaliere fatato, che in realtà scopre non possedere alcuna forma umana ma essere un'armatura vuota, e abbatte anche l'idra sopraggiunta per divorare Smeraldina. Non appena l'animale è ucciso, Gulindì muore, ma, spinta dal rancore, presso il re accusa Acmed di averla avvelenata, dopo aver tentato invano di sedurla. Fanfur decide immediatamente di far imprigionare il giovane e di ucciderlo il giorno seguente.

Atto quinto. Nonostante la prospettiva di fuga offerta da Tartaglia, Acmed decide di restare in prigione insieme al mostro turchino e, non potendo dimostrare la sua innocenza, accetta il destino di morte incombente. Proprio mentre il re preleva il giovane, il mostro ne svela l'identità e Acmed per magia torna ad essere Dardanè; Taer, che non è riuscito a farsi amare dalla donna, sta per morire, secondo la profezia, ma la sposa, intuendo la possibilità che dietro le fattezze ferine vi sia l'amato, si dichiara innamorata del mostro. Una luce risplende nel carcere: il principe si materializza, abbraccia il padre e Truffaldino, servitore di Taer riprende a cantare il motivo popolare dedicato a Smeraldina dedicatole nel bosco all'inizio della vicenda.

La scena si apre in un bosco in cui il ministro Pantalone dialoga con la figlia Sarchè a proposito del desiderio della fanciulla di recarsi in città. Il padre, un tempo consigliere di Faruc, defunto re di Balsora, le proibisce di andarci perché luogo di vizi e di cattiveria. Poco dopo a Pantalone compare Zeim, il re dei geni, che gli svela il motivo dei suoi gesti compiuti verso i tre figli del re: ha rapito in fasce Dugmè, appare a Zelica sotto forma di ombra spaventandola e permette a Suffar di dilapidare il patrimonio per evitare alle successive dieci discendenze terribili sciagure. Zeim ottiene che il consigliere, ritiratosi in campagna proprio per evitare di assistere al progressivo disfacimento della famiglia reale e per allevare in un contesto moralmente sano la figlia, gli giuri di aiutarlo nella missione salvifica. La scena si sposta a corte dove i due fratelli Zelica e Suffar discutono sulle nozze della giovane con il principe nemico Alcouz che, dopo essersi innamorato, protegge anch'egli la città dall'assedio della regina mora Canzade, la quale rivendica Suffar come sposo, in base a un accordo prematrimoniale stabilito dai rispettivi genitori. Zelica, a sua volta innamorata del principe, non può sposarlo a causa di una profezia compiuta dall'ombra della madre che costantemente le appare: se si sposerà, andrà incontro a un terribile destino scongiurabile solo se sarà in grado di trovare una serva fedele che le assomigli, persona che la principessa ha già trovato – si tratta della sorella gemella Dugmè - e che tiene segregata nel sotterraneo sottoponendola alle più dure prove per saggiarne la lealtà.

Atto secondo. Truffaldino, guardiano e aguzzino della serva Zirna, il cui vero nome è Dugmè, preso da un moto di compassione la incita a scappare ma la giovane, caratterizzata da una purezza d'animo sovraumana, rifiuta e sceglie di continuare a sopportare la schiavitù pur di non tradire la principessa, in nome dell'obbedienza, virtù a lungo appresa dal pastore che in fasce la trovò e la educò (Zeim travestito). Nel frattempo il genio è comparso in sogno a Suffar ordinandogli di scavare sotto lo studio del padre in cui è celato un immenso tesoro. Il giovane, accompagnato da Truffaldino, si imbatte in un'enorme quantità di ricchezze che però non può toccare prima di avere trovato una statua – la sesta di una serie - di cui c'è solo il piedistallo e il cui valore è superiore a tutti i tesori custoditi nella stanza. A questo punto gli compare l'ombra del padre che, dopo averlo rimproverato per la condotta, gli dice di recarsi nel bosco, alla ricerca di Pantalone, l'unico in grado di condurlo dal re dei geni che gli saprà indicare come trovare la statua mancante.

Atto terzo. Nella città di Balsora, Canzema si prepara all'assalto e rifiuta anche un'ambasciata di pace compiuta da Tartaglia e Brighella, rispettivamente ministro di Suffar e capitano di Alcouz. Nel bosco Suffar e Truffaldino incontrano Pantalone che li conduce nella reggia di Zeim. Qui il genio si offre di fornirgli la statua purché prima gli conduca in sposa una fanciulla pura e casta che il principe dovrà cercare per il mondo intero con il solo aiuto di uno specchio magico, in grado di oscurarsi se chi vi si specchia non è innocente.

Atto quarto. Dopo aver compiuto molti tentativi invano, i tre uomini giungono alla casa di Pantalone in cui si trova anche la figlia che si rivela essere la fanciulla tanto ricercata. Il padre si dispera per l'amara scoperta ma sa che deve mantenere fede alla promessa fatta a Zeim: è quindi disposto a lasciare l'amata figlia, ma Suffar, innamoratosi di lei, dichiara che lascerà il regno e verrà ad abitare nel bosco pur di averla come sposa. Pantalone lo rimprovera e gli ricorda il giuramento pronunciato al genio; inoltre se non gli consegnerà la fanciulla, esso la ucciderà. A malincuore e addolorato il principe acconsente e i due uomini, piangendo, conducono Sarchè nel palazzo di Zeim. Intanto a corte Zelica confida a Zirna la condanna a cui deve assoggettarsi: la prima notte di nozze si trasformerà in tigre e resterà in quelle sembianze per quattro anni. La serva, a cui toccherà sostituire la principessa, la consola e le promette che non approfitterà né

della posizione sociale acquisita né dell'amore di Alcouz, al quale, infatti, con uno stratagemma impedirà di avvicinarsi prima di quattro anni.

Atto quinto. Tutti i personaggi si ritrovano nel sotterraneo per ammirare la sesta statua, coperta da un telo bianco sotto cui si scopre esserci Sarchè. Compare il genio che, dopo aver spiegato tutti gli enigmi e avere sciolto Zelica dalla maledizione, dichiara che l'esempio sommo da seguire è quello di Zirna, a cui affida il congedo finale.