

Tra testo e rappresentazione: note per un'edizione critica del gozziano *Re cervo*

Paolo Bosisio

Dopo il successo ottenuto con la rappresentazione de *L'amore delle tre melarance* (25 gennaio 1761, Venezia, Teatro San Samuele) e il trionfo conseguito da *Il corvo* (Milano e poi Venezia, 24 ottobre 1761, 16 repliche), Carlo Gozzi presenta *Re cervo* ancora nel Teatro San Samuele il 5 gennaio 1762.

Il concorso degli spettatori entusiasti sostiene lo spettacolo per sedici sere e convince il capocomico Antonio Sacchi a riprenderlo a partire dal 13 febbraio. Il merito va attribuito al valore del testo, all'ottima qualità dell'allestimento e alle «trasformazioni con molta prestezza eseguite», come ricorda Gasparo Gozzi nella recensione pubblicata sull'«Osservatore Veneto» del 9 gennaio 1762¹. Schieratosi a favore del genere fiabesco (lanciato a Venezia dal fratello Carlo) già in apertura di articolo², il critico individua l'elemento capace di suscitare l'ammirazione degli spettatori nei confronti di *Re cervo* non tanto nella meraviglia in sé, quanto piuttosto nella capacità dell'autore di accompagnarvi «l'imitazione del costume inteso da

1. G. Gozzi, *Scritti scelti*, a cura di N. Mangini, Torino, UTET, 1960, p. 564.

2. Gasparo Gozzi muove, infatti, dalla consapevolezza che la credulità è «principalissima» caratteristica dell'animo umano. La fiaba, dunque, assecondando tale attitudine a quella che potremmo definire «fascinazione dell'inverosimile», si rivela genere idoneo a mantenere viva l'attenzione del lettore o dello spettatore, e associa all'ovvia valenza ludica un'insospettabile efficacia dal punto di vista educativo. «[...] è questo genere di commedia uno de' più antichi e più usati nelle più colte nazioni, le quali oltre all'essere state inventrici della tragedia e della commedia semplice e di costume, diedero al pubblico anche questa invenzione capricciosa di tassare i costumi col mezzo della meraviglia. Gli argomenti d'Aristofane sono una buona parte di questa ragione» (Gozzi, *Scritti*, cit., p. 566). E se il riferimento al commediografo greco basta da solo a nobilitare il genere della «commedia meravigliosa», non meno significativa appare la conclusione cui perviene il recensore: «Non è dunque un tal genere di rappresentazioni teatrali da essere lasciato in abbandono da qui in poi, e può accrescere quel diletto che dalla scena si tragge. E riuscirà sempre se chi vi s'adopra dentro, farà in modo che le trasformazioni e la meraviglia servano a maneggiare la passione, la quale non mancherà mai di fare l'effetto suo, dove all'incontro le trasformazioni, anche bellissime, sempre avranno poca forza, se non vengono rinforzate dalla passione e dal costume» (ivi, p. 569).

tutti e [...] <le> passioni naturali»³. Non sarebbe, dunque, il meraviglioso di barocca memoria in sé a far guadagnare al conte il favore del pubblico veneziano, ma piuttosto il coinvolgimento etico ed emotivo di cui tale gusto per l'insolito e lo straordinario sa farsi tramite: «ad ogni passo la maraviglia riesce di mezzo alla passione, onde non è punto da studiare in che consista la forza che lega gli ascoltatori»⁴. Il parere favorevole di Gasparo, peraltro critico in altre occasioni nei confronti di Carlo e sostenitore vivace del di lui avversario Goldoni, dovette sorprendere non poco il fratello, che lo considerò una sorta di consacrazione ufficiale del suo merito di drammaturgo.

In *Re cervo*, d'altronde, trova piena conferma l'ipotesi teatrale sperimentata con le *Melaranze* e *Il corvo*: il comico e il drammatico, le maschere e i personaggi seri, la lingua e il dialetto coesistono in un organismo drammaturgico attentamente premeditato, e se la volontà dichiarata di sostenere la tradizione dell'Arte si limita al campo ristretto delle maschere «basse», è ormai evidente la preferenza accordata dall'autore al verso in lingua e, quindi, alle parti serie e ai personaggi «alti» il cui peso sopravanza quello delle maschere e dei personaggi «medi»⁵.

Immaginai, che, se avessi potuto cagionare del popolare concorso a dell'opere d'un titolo puerile, e d'un argomento il più frivolo, e falso, avrei dimostrato al Sig. Goldoni per tal modo, che il concorso non instabiliva per buone le sue rappresentazioni⁶.

Tale il motivo scopertamente polemico che il conte adduce *a posteriori* quale giustificazione per avere scelto di cimentarsi nel genere fiabesco, poco frequentato dai drammaturghi del passato e del presente: assicurare il concorso di pubblico a «capricci scenici» privi di particolari meriti artistici equivarrebbe, di fatto, a contraddire il noto postulato goldoniano secondo il quale l'affluenza di spettatori sarebbe indice attendibile della qualità dello spettacolo e del testo. Se non si può negare che un'istanza polemica muova l'autore alla composizione delle fiabe teatrali, attribuendo all'opposizione nei confronti del realismo goldoniano la scelta di un genere inverosimile per definizione, è, tuttavia, utile analizzare le ragioni più schiettamente letterarie che influenzano gli esordi drammaturgici di Gozzi.

La sua produzione si inserisce, infatti, nell'ambito della straordinaria fioritura di letteratura fiabesca che, anche in Italia, si verifica nel Settecento, in rapporto con l'affermazione europea del gusto rococò. La rigogliosa composizione di favole didascaliche, edificanti e satiriche, unita al gusto per l'esotico – che pure caratterizza un riconoscibile *fil rouge* della cultura coeva – trova ampio riscontro anche nel

3. Ivi, p. 567.

4. Ivi, p. 568.

5. Dal computo effettuato sull'edizione Zanardi di *Re cervo* (C. Gozzi, *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, 14 voll., Venezia, Zanardi, 1801-1803), risulta la seguente partizione della materia nei diversi «linguaggi»: versi (in lingua) n. 947; prosa italiana righe n. 486; prosa dialettale righe n. 138; parti a soggetto righe n. 131.

6. Ivi, vol. I, p. 59.

mondo delle scene: abbondano, nella tarda tradizione della Commedia dell'Arte, episodi miracolosi, metamorfosi e magie, atti a solleticare la curiosità del variegato pubblico del XVIII secolo, che ritornano secondo declinazioni ben poco dissimili nei parigini *Theâtres de la foire*.

Il teatro fiabesco di Carlo Gozzi è da ascrivere, quindi, a un contesto letterario e spettacolistico ben delineato nelle sue caratteristiche di fondo: apparentemente isolato in un'unicità priva di modelli e seri epigoni, esso si sviluppa in realtà su un terreno fertile e dissodato, con la garanzia di successo che gli deriva dalla tempestiva adesione a una solida linea di tendenza della cultura, del gusto e della moda.

All'altezza cronologica della composizione di *Re cervo*, Gozzi possiede già tempestiva coscienza di avere avviato un'esperienza drammaturgica impegnativa e seria, distaccata dall'urgenza polemica che solo un anno prima aveva dato origine al «dilettantistico» progetto dell'*Amore delle tre melarance*⁷: di qui la necessità di rivolgersi a fonti capaci di fornire l'ispirazione e il supporto per efficaci intrecci fiabeschi, senza più ricorrere alle memorie dell'infanzia e alle raccolte narrative nazionali che lo avevano soccorso nei primi due esperimenti scenici. Sconfitto inaspettatamente l'avversario sul piano, banale fin che si voglia, ma in teatro sempre determinante, del concorso di pubblico, e verificata l'efficacia di una drammaturgia prevalentemente d'autore in cui poco spazio venga concesso alla libertà creativa dell'attore⁸, Gozzi non trascura l'impegno di sostenere la Commedia dell'Arte e i suoi interpreti, in polemica con Goldoni e con quanti al di lui seguito stavano lavorando a corroderne le restanti vestigia, recuperandone i residui elementi ancora vitali per innestarli in un teatro radicalmente riformato.

L'analisi comparata delle diverse redazioni di *Re cervo* pervenuteci – di cui si renderà dettagliato conto nell'edizione critica di prossima pubblicazione – ha consentito di verificare in quale misura Gozzi, nonostante il necessario riferimento alle fonti, non esiti a discostarsene qualora ciò si renda utile al fine di conseguire una più spiccata spettacolarità, rivelando così, ancora prima della *vis* polemica o dell'erudizione letteraria, un'attenzione costante a ciò che del teatro costituisce carattere distintivo.

Negli anni in cui va componendo le fiabe teatrali, infatti, egli mostra di essere guidato da un interesse immediato e contingente per la scena che si consuma nell'atto della rappresentazione: l'analisi dei reperti manoscritti testimonia ampiamente come il conte, autentico uomo di teatro, concepisse e componesse le sue opere teatrali in vista di una loro immediata rappresentazione, secondo progetti

7. In *Re cervo*, a testimonianza dell'indomabile spirito critico di Gozzi, si rilevano ancora rare frecce polemiche che colpiscono dritto nel segno le dottrine illuministiche (atto III, scena ULTIMA), i giornali alla moda (atto I, scena 13), o intervengono a favore della conservazione politica e sociale.

8. Già nell'*Amore delle tre melarance*, a noi pervenuta in forma di *Analisi riflessiva*, si può supporre la presenza di una struttura drammaturgica abbastanza completa e costrittiva nei confronti degli attori bene al di là del tradizionale canovaccio.

fondati sulla concretezza delle esigenze del palcoscenico e di un ben definito gruppo di interpreti⁹.

Il conte, del resto, aveva mostrato fin dalla prima giovinezza una particolare predilezione per la scena e aveva potuto apprendere esigenze e segreti lavorando accanto a un esperto e celebre attore quale fu Antonio Sacchi¹⁰.

Poeta di compagnia, senza compenso alcuno che non possa essere identificato nell'efficacia del sodalizio con il capocomico nella contesa antigoldoniana, nella celebrità acquisita in Venezia e in altre piazze del Nord Italia, nell'affetto di attori e attrici, e nella relazione con l'attrice Teodora Ricci, Gozzi continua bensì a sostenere l'attività dei suoi comici sul fronte dell'Improvvisa (proprio come aveva fatto in anni di poco precedenti Goldoni), ma si impegna ben presto a scrivere *in extenso* i testi delle sue fiabe, secondo una ricetta effettivamente originale, ma comunque non estranea alle linee di lavoro sperimentate dal suo avversario. La netta prevalenza delle parti scritte (in prosa e versi) da recitarsi secondo la tecnica premeditata e l'attenzione prevalente per le esigenze della scena, a cui i testi sono in prima istanza esclusivamente dedicati, rende, nel caso delle fiabe di Gozzi come in quello delle commedie di Goldoni, il momento della stampa come una fase successiva e in un certo senso indipendente dalla precedente. I due drammaturghi seguono un percorso identico dalla composizione di testi originali destinati a essere messi in scena alla produzione di redazioni anche profondamente rivedute oltre che corrette da destinarsi alla stampa, realizzata anch'essa per cura diretta dell'autore. Come Goldoni mette sul mercato editoriale la prima edizione del suo teatro, presso Bettinelli, nel 1750, ossia a sette anni dalla composizione della sua prima commedia scritta per intero (*La donna di garbo*, 1743), così Gozzi decide di dare alle stampe le fiabe sette anni dopo la fine del primo ciclo delle loro rappresentazioni, che può considerarsi concluso con le recite di *Zeim-re de' geni* del novembre 1765¹¹.

Nessuno dei rari editori otto e novecenteschi tenne conto degli autografi delle fiabe.

9. Sull'argomento si veda: P. Bosisio, *Teatro e teatranti nelle Memorie inutili di Carlo Gozzi*, in M. Cambiaghi (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, pp. 9-60; P. Bosisio, *Malgré lui... involontarie emulazioni goldoniane di Carlo Gozzi nel resoconto autobiografico*, in J. Gutiérrez Carou, J.G. Maestro (a cura di), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, in "Theatralia", 8, 2006, pp. 159-169; A. Beniscelli, *Nel laboratorio delle Fiabe, tra vecchie e nuove carte*, in "Problemi di critica goldoniana", XIII, 2007, pp. 75-91; V. Perdicchi, *Didascalie ed indicazioni registiche nelle fiabe di Gozzi*, ivi, pp. 93-105.

10. Antonio Sacchi (n. Vienna, 1708-m. su una nave diretta a Marsiglia, 1788), fra i più celebri attori del secolo e fra gli ultimi grandi artefici della recitazione all'improvviso. Per lui Goldoni scrisse espressamente diversi scenari, fra cui *Il servitore di due padroni*. Sacchi disdegnava il repertorio abusato dei comici all'improvviso preferendo attingere a fonti letterarie, forte di una prodigiosa memoria. La sua particolare abilità consisteva nell'attribuire tali citazioni dotte alla bonaria maschera del popolano Truffaldino, sortendo effetti di incontentibile comicità.

11. Delle fiabe rimangono due edizioni volute e curate dall'autore stesso: la *princeps*, edita presso Paolo Colombani in Venezia nel 1772, e la più tarda e completa, uscita dai torchi dello Zanardi negli ultimi anni di vita dell'autore (Gozzi, *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, cit.).

Nel 2003 si colloca il ritrovamento da parte di Fabio Soldini di un gran numero di testi manoscritti e documenti in gran parte inediti, ascrivibili a Gasparo e Carlo. Tale patrimonio, di straordinario valore storico e documentario – denominato Fondo Gozzi – è stato acquisito dalla Biblioteca Nazionale Marciana in Venezia. Fra le migliaia di carte se ne trovano 37 che si riferiscono specificamente a *Re cervo* (Gozzi 4.1)¹².

La compulsazione dei frammenti ivi contenuti¹³ rende necessarie verifiche e integrazioni alle osservazioni filologiche e testuali da me stesso condotte in passato intorno alla vicenda compositiva di *Re cervo* dedotta dai soli autografi marciani acquisiti nel 1932 e a quel tempo disponibili¹⁴.

Le 37 carte relative a *Re cervo* presenti in FG non sembrano costituire un *corpus* del tutto omogeneo: le porzioni di testo ivi registrate sono sprovviste di indicazioni cronologiche precise e pertanto – ad eccezione di sporadici casi in cui riferimenti interni consentano di congetturarne un rapporto con le altre stesure manoscritte superstiti – è impossibile datarli con attendibile certezza.

Attraverso l'analisi delle varianti fra i testimoni di *Re cervo* (FG, MA6, MA1, Stampe¹⁵), sembra possibile, da un lato, risalire dal testo definitivo a stampa al copione probabilmente impiegato per la prima rappresentazione dell'opera, fino a redazioni anteriori; d'altro lato, cogliere la differenza fra le modalità di scrittura dell'uomo di teatro che compone *Re cervo* pensando alla sua immediata messinscena e il letterato che, *a posteriori*, modifica il testo, nella forma e, in parte, anche nella sostanza, nella prospettiva della sua pubblicazione a stampa. Il compito che inizialmente si pone il drammaturgo è, infatti, quello di produrre un copione «da esporre sulle scene», pur adottando un accorto piano di lavoro che ne possa garantire efficacia e qualità:

[...] io non mi sono mai posto allo scrittoio per scrivere una favola da esporre in sulle 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 con le 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 dialogarla¹⁶.

12. Mss. Fondo Gozzi, 4.1, cc. 37. Numero di ingresso nella Biblioteca Marciana 378730. Per l'innanzi indicherò le carte del Fondo Gozzi 4.1 con la semplice abbreviazione FG.

13. Carte sciolte raccolte entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse con inchiostro viola: «Volume I, pag. 197 Il Re Cervo», con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi.

14. P. Bosisio, *Gli autografi di «Re cervo», una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciani*, in Id., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-157.

15. Per l'elenco delle sigle adottate a distinguere le diverse fonti manoscritte e a stampa si veda il mio saggio sopracitato.

16. C. Gozzi, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, in *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, cit., vol. XIV, p. 25.

Lo studio capillare del sottosuolo compositivo delle fiabe disegna il profilo di un letterato capace di pensare «in chiave teatrale», prefigurando soluzioni scenografiche e scenotecniche ai problemi di allestimento posti dalle invenzioni testuali, fissando nel copione indicazioni psicologiche, interpretative e prossemiche destinate agli attori. Tali materiali risultano sintetizzati o addirittura eliminati nella stesura destinata alla stampa, sicché il lavoro dell'autore può configurarsi, nelle prime fasi documentate in alcuni dei testimoni manoscritti, come una sorta di drammaturgia aperta, non definitiva.

La collazione ragionata degli autografi e delle stampe testimonia una speciale disponibilità del drammaturgo a sottoporre il testo a continue modifiche, ora in funzione della sua efficacia drammatica e delle esigenze della scena, ora in vista della destinazione a lettura, lasciando «intravedere in filigrana il ruolo svolto dalla compagnia del Sacchi, alla cui competenza vengono affidate le componenti più fugaci dello spettacolo»¹⁷.

La collazione fra i testimoni manoscritti di *Re cervo* dimostra che il codice marciano MA6 – apparentemente composto di una stesura completa in tre atti e di una differente del solo terzo atto – riunisce in sé due redazioni distinte e differenti (MA6/I e MA6/II), di cui la prima in gran parte rifusa nella seconda, ma ciononostante ancora identificabili e ricostruibili nella loro individualità con un margine di incertezza assai ristretto. Come meglio si comprende dalla comparazione degli intrecci¹⁸, la redazione completa della fiaba contenuta in MA6 (MA6/II) è formata, per quanto riguarda i primi due atti, dal testo della prima stesura (MA6/I) con le seguenti eccezioni e modifiche: I, prologo (riscritto in parte); II, 4 (inserita)¹⁹; II, 5, 6, 7, 13 (modificate); II, 9 (in parte ampliata e modificata); II, 10 e 11 (riscritte)²⁰. Il terzo atto si presenta, come si è detto, in una stesura completamente rifatta che pure sfrutta materiale abbondante della prima versione, integralmente conservata in MA6, da c. 33r a c. 39r.

Le carte del Fondo Gozzi relative a *Re cervo* raccolgono i seguenti materiali: l'ossatura della fiaba, in cui sono riassunti i contenuti di ciascuna scena dell'opera [FG - A] (cc. 1-8); una redazione del prologo, del primo e secondo atto della fiaba, i cui contenuti corrispondono a MA6/I [FG - B] (cc. 9-24); una serie di frammenti relativi all'atto terzo, i cui contenuti corrispondono solo in parte ora a MA6/II, ora a MAI -

17. Perdichizzi, *Didascalie ed indicazioni registiche nelle fiabe di Gozzi*, cit., p. 105.

18. La si veda in Bosio, *Gli autografi di «Re cervo», una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciani*, cit., pp. 55-157.

19. La scena, assente in MA6/I, è stata aggiunta dall'autore mediante l'inserimento di un foglietto (mm 198 x 95) incollato con tre punti di ceralacca rossa in testa alla c. 15v, in modo da consentire la lettura del testo sottostante (scena 5), non cassato.

20. Poiché le due redazioni contenute in MA6 e quella contenuta in MAI presentano una suddivisione in scene differenti (MA6/I: Atto I = 10 scene, Atto II = 13 scene, Atto III = 9 scene; MA6/II: Atto I = 10 scene, Atto II = 16 scene, Atto III = 10 scene; MAI: Atto I = 13 scene, Atto II = 18 scene, Atto III = 12 scene), mi riferisco qui alla numerazione delle scene adottata in MA6/II.

Stampe²¹ [FG - C] (cc. 25-28); una versione completa dell'atto terzo i cui contenuti corrispondono a MA6/I [FG - D] (cc. 29-35).

Dalla comparazione effettuata fra le diverse articolazioni dell'intreccio nelle stesure superstiti del testo è possibile ipotizzare il *modus operandi* dell'autore a partire da quel «porre in ossatura» con cui egli stesso definisce la prima fase di composizione della fiaba nella *Più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*²² e altrove.

Dopo avere progettato la struttura della fiaba, Gozzi passa alla stesura in prosa del testo e alla versificazione delle parti che lo richiedono, aggiungendo spesso a margine appunti relativi alle esigenze della messinscena e promemoria appena abbozzati destinati a essere riconsiderati ed eventualmente integrati in una stesura successiva.

Per quanto attiene a *Re cervo*, l'ossatura attestata in FG - A rappresenta il materiale preparatorio sulla base del quale l'autore procederà a imbastire il testo dell'opera attraverso redazioni successive: la materia d'intreccio ivi riassunta scena per scena, a parte qualche variante²³, costituisce la base su cui viene progressivamente configurandosi, con l'aggiunta di un cospicuo numero di particolari e modifiche, la trama definitiva. Cionondimeno il numero delle scene per ciascun atto viene ridotto attraverso un processo di accorpamento e l'ordine delle scene viene in alcuni casi modificato.

A testimoniare il precoce e originario interessamento dell'autore nei confronti della messinscena e della recitazione degli attori, appare notevole un frammento dell'ossatura in cui si legge:

Avvertasi che la bravura del comico che rappresenterà il Deramo re e il re Tartaglia consisterà nel cambiar modi e gesti dopo la trasformazione. I modi e i gesti di Deramo saranno sublimi e dolci. I modi del re Tartaglia saranno più rozzi e aspri e somiglianti con moderazione a quelli del Tartaglia. Le tartagliate della lingua saranno rade, a tempo e con misura²⁴.

A partire dall'ossatura viene a costituirsi, attraverso la riorganizzazione dei materiali per quanto riguarda la suddivisione in scene, l'interpolazione di parti nuove,

21. Che i frammenti di FG - C (cc. 25-28) relativi all'atto terzo siano riconducibili a MA6/II o, comunque, a una redazione immediatamente antecedente a MAI - Stampe è dimostrato dalla presenza di Deramo vecchio in luoghi sparsi del testo (cfr. apparato III, 10 *passim*). Nella redazione testimoniata in FG - B (cc. 9-24) Deramo si trasforma in pappagallo e non in vecchio come, invece, accade in MA6 e Stampe (cfr. II, 11). Tale incongruità è spiegabile solo ipotizzando che Gozzi abbia scritto le porzioni frammentarie contenute nel FG - C (cc. 25-28) in un momento successivo rispetto a quelle contenute in FG - B (cc. 9-24) e, più precisamente, in una fase compositiva più prossima alla stampa.

22. «[...] né prima di porre in assetto una diligente ossatura di viluppo» (Gozzi, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, cit., vol. XIV, p. 25).

23. Nell'ossatura il personaggio di Clarice porta ancora il nome dell'attrice che interpretava la parte: Rosa Lombardi; nel prologo, i segreti sono già descritti mentre in seguito restano avvolti nel mistero (cfr. FG, MA6/I, MA6/II, MAI - Stampe); nella scena finale (III, 8 <rectius 7>), Tartaglia, prima di morire, passa dapprima nel corpo del pappagallo e solo in un secondo momento in quello del cervo.

24. FG - A, c. 5v.

la reinvenzione di alcuni passaggi e, finalmente, la stesura *in extenso* delle parti in verso, in prosa e a soggetto, una prima versione, attestata in FG - B, che, con ampio margine di probabilità, costituisce l'immediato antecedente del manoscritto MA6. Tale redazione della fiaba, in molte parti assai sintetica e, a tratti, ancora appena abbozzata, costituisce probabilmente la drammaturgia destinata alla scena e all'uso degli attori, previa una serie di verifiche da effettuarsi sul palcoscenico al fine di condurre, attraverso tagli e correzioni, al vero e proprio copione per lo spettacolo²⁵.

L'ipotesi che le carte presenti in FG - B siano antecedenti a MA6, costituendo una prima redazione della fiaba e corrispondendo in gran parte a MA 6/I, è convalidata dall'analisi della variantistica. I manoscritti oggi a nostra disposizione raccoglierebbero, dunque, oltre alla sinopsi contenuta nell'ossatura, tre redazioni consecutive di *Re cervo*, consentendo un'accurata indagine entro l'officina gozziana. La collazione di FG - B con MA6 e MAI - Stampe testimonia, infatti, un intenso lavoro di revisione compiuto dall'autore in ogni fase della stratificata e complessa composizione del testo.

La collazione delle tre redazioni attesta, innanzitutto, una serie di varianti di carattere microscopico che, non incidendo direttamente sui contenuti dell'opera, intervengono piuttosto a modificarne l'aspetto formale in modo più o meno marcato.

Di altro interesse appare la variantistica che attiene ai contenuti dell'opera, testimoniando il progressivo affrancamento dell'autore dalle fonti narrative e dai loro caratteri letterari in direzione di una drammaturgia affatto convincente e attenta alle esigenze della scena e ai mezzi disponibili per la rappresentazione.

A tale proposito appare rappresentativo già il mutamento del titolo che recita *La Rappresentazione del Re pappagallo / Fiaba di non più veduti accidenti* in FG - B (c. 11r) per trasformarsi in *La Rappresentazione del re [Deramo] <cervo>. Fiaba di non più veduti accidenti divisa in tre atti* (MA6), *Il Re cervo. Fiaba teatrale tragicomica in tre atti* (MAI - Stampe).

Rileggendo l'*Histoire du Prince Fadlallah fils de Bin Ortoc, Roi de Mousel*²⁶, da cui Gozzi trasse l'idea centrale per il suo terzo lavoro drammaturgico, si apprezza il progressivo allontanamento dalla fonte verificatosi attraverso le tre successive redazioni. La duplice esigenza di inserire le maschere dell'arte, evidentemente assenti nella novella, e di arricchire l'azione per trasformare un testo letterario in un testo teatrale, anzi teatralissimo, unita alla tentazione, irresistibile per Gozzi, di aggiungere un pizzico di moralismo di stampo conservatore²⁷, lo avevano consigliato

25. Lo testimonia, ad esempio, il fatto che in FG non compaia, o sia di ellittica brevità, la grande maggioranza delle didascalie che appaiono nelle redazioni seriori (cfr. I, 5; I, 10; II, 6, II, 15).

26. In *Les Mille et un jour (contes Persans)*, in *Le cabinet des Fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, Amsterdam-Parigi, Simon, 1785-86, t. XXI, pp. 280-296.

27. Come si legge, infatti, nelle *Memorie inutili*: «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. Furono trovate in essa mille bellezze ch'io, che la scrissi, non avevo vedute, e fu giudicata uno specchio morale allegorico per i Monarchi, i quali per troppo cieca credenza ed amicizia per qualche Ministro, sono da quello trasformati in figure abhorribili» (C. Gozzi, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi*, Venezia, Palese, 1797, vol. II, cap. I, p. 6).

di trasformare già in prima redazione il *dervisc* malvagio, ma disinteressato al punto di rifiutare ogni carica onorifica, in un ministro infedele, costruendo intorno a lui un ben congegnato gioco, sostanzialmente comico, in cui pure vi fosse spazio per un attacco denigratorio nei confronti della donna, innescato dall'eccezione, troppo positiva per essere credibile, di Angela. La reincarnazione del principe nel cagnolino della fiaba narrativa fu certo eliminata per l'oggettiva difficoltà di realizzarla scenicamente, e così pure quella nell'usignolo che, però, fu sostituito in FG e MA6/I da un animale della medesima specie, il pappagallo appunto, meno inadatto a ospitare il corpo di un attore, almeno nell'ipertrofia fantastica della scena. La decisione di fare del pappagallo l'ospite dello spirito di Durandarte, facendo, invece, passare Deramo dal corpo del cervo a quello di un vecchierello storpio (MA6/II – MAI - Stampe), mentre segna un ulteriore allontanamento dalla fonte narrativa attraverso l'inserimento di elementi allogeni, risponde all'esigenza di arricchire lo spettacolo di nuove meraviglie, assicurando al momento culminante del riconoscimento da parte di Angela una drammaticità che risulta certo maggiore nella figurina del vecchio ergentesi con la sua statura morale contro il fedifrago armato di quanto potesse essere nell'immagine francamente comica del multicolore pennuto.

Un cospicuo numero di elementi avvalorano la tesi secondo la quale FG - B e FG - D rappresenterebbero una redazione anteriore rispetto a MA6: trascorrendo dalla stesura testimoniata nelle carte del Fondo a quelle presenti in MA6 e MAI - Stampe si rileva, infatti, una padronanza crescente del mezzo drammaturgico da parte dell'autore, che si traduce in una partizione più agile ed efficace del *plot*; intere porzioni di testo presenti *in extenso* in MA6 si leggono in FG ora in forma sintetica, ora in forma di appunto-promemoria, mentre la collazione rivela che uno o più voci o addirittura interi periodi presenti in forma di variante interlineare o marginale in FG risultano accolti a testo nel manoscritto MA6.

Alla luce degli elementi segnalati sembra fondato affermare che i materiali contenuti in FG rivelano un'attenzione precipua se non esclusiva alla destinazione scenica del testo che solo in un secondo momento, attraverso un lavoro di ripulitura e intensa revisione stratificata, condurrà dapprima alla versione completa e stesa in pulito di MA6 e, quindi, a quella ritenuta degna della stampa di MAI.

La versione di *Re cervo* attestata nelle carte del Fondo Gozzi si arricchisce in MA6 di particolari che confermano ancora e sempre un'attenzione speciale nei confronti della destinazione scenica del testo, che vi risulta rielaborato nelle strutture con l'intenzione di migliorarne l'efficacia teatrale, senza troppo badare alla completezza stilistica e linguistica del testo, d'altra parte difficile da apprezzarsi nella recitazione di attori come quelli della compagnia Sacchi, abituati all'improvvisazione e perciò poco fedeli per consuetudine d'arte al dettato dell'autore.

A dimostrazione ulteriore del cambio di destinazione del testo che avverrà in via definitiva solo con la redazione testimoniata in MAI si pone la nota, apposta in MA6/II alla fine del prologo e poi cassata (c. 3v), in cui si legge:

Si avverte che fuori di Venezia come il Cigolotti non è conosciuto così potrà noiare il

prologo, il quale rimane anche superfluo, quando si fa comparire nel fine lo stesso mago Guzaratte ad abbruciare il foglio. Lo stesso si può fare anche a Venezia.

Alla compagnia è certamente rivolta l'annotazione, soppressa già in MAI e, comunque, disattesa, almeno nella parte finale, dallo stesso Sacchi che affidò il prologo al bravo Atanagio Zannoni, perfetto imitatore del contafavole veneziano e applauditissimo dal pubblico.

Mentre l'autore stende la redazione della fiaba testimoniata in FG, il suo «occhio mentale», è, dunque, rivolto al palcoscenico e tale predisposizione, già così evidente, risulta ancor più lampante dall'analisi delle varianti dedotte dagli autografi seriori. Le modifiche e le correzioni più significative, per quanto attiene all'intreccio, intervengono soprattutto tra la prima e la seconda redazione di MA6: mentre la prima, infatti, poco si discosta dalla redazione anteriore (FG - B), la seconda appare già assai vicina nella sostanza a MAI, pur ponendosi in alcuni punti come fase intermedia di elaborazione della vicenda e della condotta scenica. Altrove MA6/II dimostra, inoltre, la permanenza di una certa indecisione dell'autore rispetto alle soluzioni da adottare o, quantomeno, un'incompleta realizzazione dei propri intenti. Le modificazioni d'intreccio intervenute tra MA6/I e la stampa appaiono di ragguardevole entità e, per quanto concentrate soprattutto nel terzo atto, corrono all'interno di gran parte della fiaba, sfruttando la disponibilità di certe scene a una duplice interpretazione e rendendo necessari lievi, ma significativi ritocchi nel corpo del testo e fino nel prologo.

Quanto alla partizione della materia drammatica, FG - B e FG - D contano 33 scene, la prima redazione di MA6 32, la seconda 36, mentre in MAI, e quindi nelle stampe, il numero sale a 42: ciò è dovuto, oltre che all'inserimento di due nuove scene nella seconda redazione di MA6, all'adozione graduale da parte di Gozzi dell'uso moderno di suddividere la materia, considerando il prologo come parte integrante del primo atto e non come elemento a sé stante, isolando i soliloqui più importanti dalla scena di cui si pongono a conclusione e indicando il cambio di scena in occasione dell'ingresso di ciascun nuovo personaggio.

Anche il problema della cronologia delle fiabe e, in particolare di *Re cervo*, trae nuovo lume dall'esame degli autografi.

L'errore di distrazione in cui incorse Gozzi, presentando nella Colombani tale fiaba come quarta (successiva, dunque, a *Melarence*, *Corvo* e *Turandot*)²⁸, corretto nella Zanardi dove egli la pose giustamente al terzo posto²⁹, si spiega forse con il ricordo confuso di una stagione teatrale che dovette essere per l'autore tanto proficua quanto impegnativa e disordinata³⁰.

28. C. Gozzi, *Opere del conte Carlo Gozzi*, 8 voll., Venezia, Colombani, 1772-1792, vol. I, pp. 325-326.

29. Id., *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, cit., vol. I, p. 200. Si ricordi altresì che Gozzi, nella Prefazione al *Re cervo*, si fa sfuggire un altro errore di cronologia, affermando che essa era stata la sua "seconda" fola.

30. Il 25 gennaio 1761 fu presentato al pubblico, infatti, *L'amore delle tre melarence*, il 24 ottobre Il

Ma, tornando agli autografi, si deve notare che, mentre MA1 reca le sole licenze di stampa ecclesiastica e governativa, rispettivamente datate 9 luglio e 25 luglio 1772 (c. 137v), ambedue le redazioni di MA6 recano la licenza di rappresentazione, sottoscritta dalle autorità rispettivamente il 10 ottobre 1761 (c. 39r) e il 16 novembre del medesimo anno (c. 31v). Ciò conferma che, mentre *Il corvo* era ancora in prova, Gozzi terminava la seconda redazione di *Re cervo*, portandone a compimento la terza poco dopo che *Il corvo* era stato tolto di cartello. Il fatto che in MA6/II, come pure in FG - A e FG - B, il prologhista Cigolotti indichi il 1761 come anno della rappresentazione sembra significare che l'autore sperasse di poter mettere in scena anche *Re cervo* prima di fine anno: qualche ritardo, invece, dovette intervenire, costringendolo a spostare il debutto alla riapertura di stagione, poiché in Venezia i teatri rimanevano chiusi per la novena e la festa di Natale.

Alla luce dell'analisi dei manoscritti superstiti, si deve concludere che, anche se in un primo momento l'autore dovette pensare di far rappresentare la fiaba già nella redazione MA6/I (per la quale aveva, infatti, richiesto e ottenuto il relativo permesso dalle autorità), decise poi di apportare ulteriori modifiche da cui discende MA6/II, che dovette essere il copione in realtà impiegato dalla compagnia Sacchi per l'allestimento teatrale dello spettacolo. E proprio il ripensamento e la nuova redazione furono causa o effetto del rinvio della prima al 5 gennaio, cui prima accennavo. A favore di tale ipotesi depone la data della licenza di rappresentazione, assai prossima a quella del debutto, a cui si aggiungono alcune osservazioni che si svolgeranno più avanti sul testo di MA6/II.

Si potrà opinare che MA6/II sia stesura incompiuta e, dunque, non rappresentabile poiché alcune parti che avrebbero dovuto essere scritte in versi (e che tali saranno in MA1) vi appaiono ancora solamente abbozzate in prosa. Credo, tuttavia, che ciò fosse di importanza relativa ai fini della rappresentazione se ancora nelle stampe accade che i personaggi del teatro fiabesco gozziano trascorrono talvolta dalla prosa al verso e viceversa, seppure secondo un piano logico più rigoroso, che forse l'autore condusse a coerente completamento solo in anni più tardi, quando, ormai libero dalle scadenze pressanti dei debutti, ripensò al suo lavoro, provvedendo a una nuova e definitiva stesura di tutte le sue fiabe per la stampa, non senza apportare ai testi modifiche profonde, sotto il profilo formale.

Ma di ciò, come di una accurata analisi della variantistica tra le stesure antecedenti MA1, destinata certamente alla stampa, si dirà estesamente nella Introduzione e nella Nota al testo dell'edizione critica della fiaba, di prossima pubblicazione.

Vale la pena di anticipare solo che, anche per quanto riguarda le didascalie, as-

corvo e il 5 gennaio dell'anno seguente *Re cervo*, che ebbe sedici repliche, restando in scena fino alla sera del 20 gennaio: a distanza di soli due giorni, il 22 gennaio, debuttava, infine, *Turandot*. Si deve quindi pensare che, mentre una fiaba godeva in teatro il successo del pubblico, l'autore prendesse parte alle prove di quella successiva, lavorando nel contempo alla stesura di un terzo testo. Tale fatto, unito alla contiguità dei debutti di *Re cervo* e *Turandot*, fu probabile causa degli errori cronologici in cui incorse Gozzi nella prefazione scritta per la prima stampa a due lustri di distanza e ancora nella revisione operata, ormai molto avanti negli anni, per l'edizione Zanardi.

sai numerose sono le varianti di MA1 rispetto a MA6/II, sicché si può affermare che quasi tutte vengano modificate almeno nella forma, oppure spostate, sostituite, frazionate o riunite, sopresse o aggiunte. Ciò sembra dipendere, ancora una volta, dalla diversa destinazione delle due redazioni: in MA6/II le didascalie sono rivolte a interpreti e allestitori e ciò che specialmente conta in esse non sembra essere, dunque, la forma in cui vengono presentate, bensì il numero e la qualità delle informazioni e dei suggerimenti che esse forniscono al fine di realizzare in modo scenicamente più efficace l'allestimento del testo. Di qui l'ampiezza e la precisione didascalica nell'illustrazione dei problemi scenografici e scenotecnici, del trucco e delle qualità richieste agli attori; l'attenzione riservata al *côté* "registico" nella scelta degli interpreti, nello studio dell'azione e dei movimenti di scena, soprattutto nei passaggi più animati; e, infine, l'adozione della dicitura «via», tipica appunto dei copioni nella sua ellittica brevità, per indicare le uscite di scena che, in MA1 e in quasi tutti i testi teatrali a stampa, si traduce in formule più ampie e variate (entra, entrano, escono, ecc.). Nella redazione definitiva, al contrario, le didascalie sono rivolte al lettore, che deve essere aiutato a fingersi lo spettacolo a cui non assiste: di qui la necessità di aggiungere o ampliare certe didascalie per preparare e spiegare più chiaramente un evento scenotecnico difficile a immaginarsi, e l'esigenza, dovuta anche a una volontà di ordine formale, di raggruppare e unificare didascalie sparse e ripetute nel copione. Così, nelle didascalie d'apertura, poste di seguito alla tavola dei personaggi, ove MA1 fornisce modernamente solo l'ambientazione generale, MA6/II si disperde anticipando dettagli scenografici; ove la redazione definitiva fornisce una nota di carattere generale valida per i costumi di tutti i personaggi, nel copione MA6/II essa risulta assente e il suo contenuto appare frazionato e ripartito in capo delle scene 1-2-3-4-5-6 del primo atto. Infine, MA1 presenta talvolta in didascalia soluzioni parzialmente diverse per quanto attiene ai movimenti di scena, specie nei casi di trasformazioni e scambi di persona.

Lo studio dei manoscritti gozziani, reso più ampio e approfondito rispetto agli anni in cui ebbi a pubblicare per la prima volta in edizione critica *Re cervo* dall'acquisizione delle carte e degli abbozzi contenuti nel Fondo Gozzi, ha permesso una ricostruzione, che mi sembra convincente, del percorso compositivo compiuto dall'autore dal primo schizzo sintetico dell'intreccio fino alla stesura finale testimoniata dalle stampe: un percorso complesso e stratificato i cui nodi fondamentali, venuti ora alla luce, avvertono di un elevato grado di professionalità nel drammaturgo che, pur rivendicando il proprio aureo e disinteressato diletterismo per distinguersi in maniera netta dal detestato avversario politico Carlo Goldoni, possiede, già all'altezza cronologica della composizione della terza sua opera destinata alle scene, una ragguardevole sapienza tecnica e una dimestichezza non trascurabile con il "mestiere" del teatro. E se è evidentemente impossibile ricostruire compiutamente a due secoli di distanza *La rappresentazione del re cervo* come ebbe a svolgersi nel veneziano Teatro di San Samuele, pure, attraverso la ricca testimonianza del lavoro compositivo di Gozzi tramandataci dai numerosi autografi, si può forse ricomporre un'immagine più vera e fedele di ciò che quello spettacolo fu.