

PROBLEMI
DI CRITICA GOLDONIANA

XIII

diretti da
MANLIO PASTORE STOCCHI E GILBERTO PIZZAMIGLIO

Numero speciale

Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur
et dramaturgie de l'acteur:
un carrefour artistique européen

a cura di
ANDREA FABIANO

LONGO EDITORE RAVENNA
2007

Università Paris - Sorbonne
Institut de recherche sur le patrimoine musical en France

Convegno di studi
*Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur:
un carrefour artistique européen*

23-25 novembre 2006

a cura di Andrea Fabiano

CARMELO ALBERTI
(Università di Venezia)

Maschere del declino.
Aspetti della messinscena di Carlo Gozzi in Italia

In Italia la storia dell'interpretazione scenica delle commedie di Carlo Gozzi è un episodio piuttosto breve e recente. Nel corso del XIX secolo non si riscontra un grande interesse verso i testi del conte, se si eccettuano sporadiche segnalazioni; forse la ragione sta nella predilezione da parte delle compagnie teatrali dei lavori di Goldoni. Il giudizio critico di Giuseppe De Sanctis può valere come unità di misura di valutazione di uno scrittore il cui mondo poetico è giudicato una istanza del mondo popolare. Invece, sulla scia dell'inclinazione mostrata dalla cultura romantica tedesca ed europea, la fortuna delle fiabe teatrali in varie nazioni si traduce in continue frequentazioni e rielaborazioni tra Ottocento e Novecento.

Persino quando, nel primo Novecento, il confronto con le maschere dell'arte compiuto da Carlo Gozzi riporta la produzione dello scrittore all'attenzione dei maestri della regia contemporanea, russi, tedeschi o francesi, gli interpreti italiani esitano ancora dinanzi ad una drammaturgia che considerano macchinosa da realizzare. Un primo approccio con il complesso mondo dello scrittore veneziano transita attraverso l'intenso e graffiante ritratto delineato con abilità da Renato Simoni nella commedia *Carlo Gozzi*, rappresentata dalla compagnia di Ferruccio Benini il 18 agosto 1903 presso il Teatro della Commenda di Milano. Seppure in tale occasione il pubblico si sia mostrato irrequieto e annoiato dalle lungaggini del testo, il lavoro restituisce una biografia chiara e incisiva, che consegna alla cultura successiva il ritratto di un uomo burbero e misogino, collocando il suo recupero entro lo schema della relazione con la vita del teatro veneziano¹.

¹ Cfr. C. ALBERTI, *Strutture e connotazioni drammaturgiche nel teatro dialettale di Renato Simoni*, in «Quaderni Veneti», 1, 1985, pp. 87-91.

All'inizio del xx secolo il riferimento più rilevante resta la relazione che con il teatro gozziano stabiliscono, oltre alla scena russa d'avanguardia, altre specifiche esperienze europee, i cui esiti si rifletteranno direttamente o indirettamente sulla nascita della regia italiana.

Max Reinhardt la *Turandot* di Gozzi alla propria indagine sul teatro in due occasioni differenti. Nel 1911, al Theater Deutsches di Berlino, il regista austriaco, ancora influenzato dalle idee di continuità tra antico e moderno, tratta la favola, adattata da Karl Gustav Vollmoeller, alla stregua di un pretesto per impreziosire il gioco dell'improvvisazione negli interpreti e per misurare l'effetto della traslazione del meraviglioso nel contemporaneo. Difatti, una parte rilevante dell'allestimento sfrutta la grandiosità scenografica, insieme alla raffinatezza dell'orientalismo dei costumi e alla consistenza del commento musicale². Anche gli attori, inseriti in un sistema coreografico intricato, restituiscono il testo sul filo del contrasto tra serio e ridicolo, tra acrobazia e pantomima, tra canto e scherzo.

Poi, nel 1926, per adeguare il proprio sistema all'idea di teatro totale, il regista-demiurgo studia un allestimento completamente nuovo per il Festspielhaus di Salisburgo. All'insegna del ritorno agli schemi della commedia dell'arte, seppure all'interno di un'ambientazione in stile rococò, con tanto di palcoscenico girevole, innumerevoli ritrovati tecnologici e un'illuminazione che descrive il massimo livello di illusionismo possibile, Reinhardt guarda alla realizzazione della *Turandot* come ad un'opera sintesi. Intanto la traduzione è ampliata con la collaborazione del critico Alfred Polgar, introducendo un prologo per l'entrata delle maschere-consiglieri, riducendo il testo originale, accentuando lo spazio della buffoneria; hanno rilievo la cornice scenografica, il profilo architettonico e lo sfarzo dei costumi³. L'invenzione reinhardtiana intesse un rapporto di scambio tra ambientazione e recitazione, producendo atmosfere mutabili e situazioni meravigliose⁴.

² Le scene e i costumi sono firmati da Ernst Stern, le musiche da Ferruccio Busoni; tra gli interpreti: Gertrud Eysoldt (*Turandot*) e Alexander Moissi (*Calaf*). In questi anni il lavoro sulla messinscena dei classici è suggerito a Reinhardt da Hugo von Hofmannsthal e da Vollmoeller. Cfr. M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. L'arte del teatro in Germania dal realismo storico all'espressionismo (1874-1933)*, Roma, Bulzoni, 2003², p. 86 e sgg. Cfr., inoltre, E. LEISLER - G. PROSSNITZ, *Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte*, Salzburg, Müller, 1970.

³ Le scene e i costumi sono firmati da Oskar Strnad; le musiche sono composte da Bernhard Paumgartner; gli interpreti sono: Helene Thimig (*Turandot*), Lothar Mützel (*Calaf*), Gustav Waldau (*Imperatore*), Lili Darvas (*Adelma*) e per le maschere Richard Romanowsky (*Pantalone*), Hans Moser (*Tartaglia*), Oskar Homolka (*Brighella*), Max Pallemberg (*Truffaldino*).

⁴ Cfr. E. ACISAL, *In Austria*, «Comedia», 9, 20 settembre 2006, p. 44.

Anche Jacques Copeau cura una propria versione scenica della *Princesse Turandot*⁵, nella quale la dimensione *féerique*, superando la consueta correlazione Gozzi-commedia dell'arte, valorizza il lavoro dell'attore e spegne l'illusionismo scenico. Al di là di qualche riferimento al metodo Vachtangov, la regia s'avvale di una sapiente orchestrazione e di una coralità coreografica, che sfrutta il collegamento tra danza e movimento. Per il commento musicale il maestro francese utilizza riferimenti alle composizioni di Galuppi, Anfossi, Bertoni, Vivaldi. Nello stesso tempo, emerge qualche accenno all'ambientazione cinese attraverso elementi essenziali, come ad esempio il divano. Dalla *Princesse* di Copeau derivano, per vie dirette o meno, *L'oiseau vert*, regia di Xavier de Courville⁶; *Le roi cerf*, regia di André Barsacq⁷; *Le roi cerf* di Pierre Barbier⁸, adattamento dal quale deriva la messinscena di Carl Wildman, al Lyric Hammersmith di Londra, con la compagnia Young Vic⁹; *Le roi cerf* di Sacha Pitoëff¹⁰; *L'amour des trois oranges*, lavoro riscritto da A. Arnoux, messo in scena da Gaston Baty¹¹.

In Italia nel 1939 si rintraccia un rifacimento del *Re cervo*, dovuto ad Alessandro Brissoni, che ne cura le regia, le scene e i costumi; l'occasione è offerta dal saggio finale degli allievi dell'Accademia di arte drammatica a Roma. Dopo essere stato incluso nel repertorio della Compagnia dell'Accademia, è condotto in tournée. Brissoni inserisce nel corpus del racconto dialoghi e lazzi della commedia dell'arte, elimina il prologo, aggiunge una tirata di Truffaldino contro le donne, un puntiglio d'amore di Clarice, mentre l'esito conclusivo si risolve con un duello, dopo il quale Tartaglia è costretto a sottomettersi al re, e con la recita di un trionfo amoroso.

⁵ *Princesse Turandot*, «conte tragique en cinq actes traduit et adapté par Jean Jacques Oliver et Hennevé», si rappresenta il 3 marzo 1921 al Théâtre du Parc di Bruxelles e poi il 2 febbraio 1922 al Vieux Colombier, con 26 repliche. Cfr. F. CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 148-149; scrive Paul Léataud nelle sue cronache drammatiche raccolte in *Le théâtre de Maurice Boissard*: «un saggio di quel teatro italiano del XVIII secolo, vivo, divertente, pittoresco, in cui la fantasia e la buffoneria si alleano così bene alla poesia e all'immaginazione. [...] Il dramma è montato e messo in scena al Vieux Colombier in modo meraviglioso. I costumi, gli atteggiamenti degli artisti, la loro resa per i ruoli comici e quelli seri, sono perfetti» (Paris, 1958, II, p. 294).

⁶ Anversa, Cercle Royal, 13 novembre 1930.

⁷ Parigi, Comédie des Champs-Élysées, 22 luglio 1937.

⁸ Paris, Bordas, 1947.

⁹ 26 dicembre 1946.

¹⁰ Parigi, Petit Marigny, novembre 1957.

¹¹ Pubblicato sulla «Revue Théâtrale» (n. 6, 1947), si rappresenta al Théâtre Montparnasse, nella stagione 1946-1947.

Il Brissoni ha puntato su gli elementi caricaturali della fiaba ottenendo effetti gustosissimi che testimoniano del suo estro giocoso. Gli estremi della deformazione caricaturale s'innestano su quelli fantastici facendo riacquistare in questo regno ciò che la fiaba ha perduto, col tempo, di mordente. È una successione di quadri riusciti tutti, dal primo all'ultimo, un prodigio di stile". Scene come quinte triangolari girevoli, spettacolo di "grande bellezza". Bravi gli attori¹².

Nel 1952, il Teatro Olimpico di Vicenza ospita la rappresentazione di *Turandot*, diretta da Guido Salvini¹³. Vi agiscono danzatori, mimi, acrobati e figuranti (custodi del serraglio) che seguono «fantasie» su musiche settecentesche, eseguite dal vivo da musicisti-attori¹⁴. Sempre per il Festival autunnale dell'Olimpico si segnala nel settembre 1969, il *Re cervo*, diretto da Andrea Camilleri, adattato da Diego Fabbri e Claudio Novelli¹⁵.

Nell'immediato secondo dopoguerra, nel 1948 Giorgio Strehler, con la compagnia del Piccolo Teatro di Milano, prepara *Il corvo* per il IX Festival del Teatro della Biennale di Venezia¹⁶. Il fiabesco è un pretesto per uno sguardo critico sulla società settecentesca, ma in vero l'edizione si sviluppa lungo il consueto sentiero della valorizzazione delle maschere, del gioco pantomimico e del sistema coreografico, secondo le lezioni provenienti dalla scena russo-sovietica, da Tairov a Vachtangov, e anche sotto l'influenza «poetica» degli esperimenti franco-tedeschi. L'idea d'inscenare il *Corvo* è assunta da Strehler come una scelta travagliata. Dapprima è orientato a studiare *I pitocchi fortunati*, attratto dalle tematiche sconcertanti che contiene; poi, preferisce la favola di Millo, Armilla e Jennaro, perché è considerata meno compiuta e più

¹² La recensione di Leonida Repaci, apparsa su «L'Illustrazione Italiana» con il titolo *La scuderia d'Amico nel gran premio di Milano*, maggio 1939, è pubblicata ora in L. REPACI, *Teatro d'ogni tempo*, Roma, Ceschina, 1967, p. 307.

¹³ Con Edda Albertini (Turandot), Luigi Almirante, Antonio Crast, Mario Bardella, Cesco Ferro (quartetto di maschere), Maria Fabbri, Nora Ricci, Lidia Alfonsi; i costumi sono firmati da Veniero Colasanti.

¹⁴ G. NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972, pp. 90-91.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 228; è giudicata alla stregua di una versione marionettistica (Bruno De Cesco, «L'Arena»), oppure come un'opera aperta «brutta», (a detta di Arturo Lazzari su «L'Unità»), una realizzazione approssimativa (Alberto Blandi, «La Stampa»), oppure «fantastice-cante» («Osservatore Romano»).

¹⁶ Le scene sono di Gianni Ratto, i costumi di Ebe Colciaghi, le musiche di Fiorenzo Carpi; a Venezia va in scena al Teatro La Fenice il 26 settembre 1948; lo spettacolo è ripreso nella stagione 1953-1954 al Piccolo Teatro di Milano (5 gennaio 1954). C'è un prologo musicale all'edizione del *Corvo*, perché Strehler mette in scena per il Teatro alla Scala, con le scene di Gianni Ratto, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev (Cfr. Giorgio Strehler e il suo teatro, a cura di F. Mazzocchi e A. Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1997, p. 79).

adatta ad una riduzione: nella mente del regista, rimane ancora viva la lezione di Vachtangov. Oltre il modello definito dal maestro russo, però, a Strehler interessa ritrarre la crisi e la caduta della Serenissima, avvenimenti leggibili sotto il decadente esotismo gozziano, per il quale gli uomini sono equiparati a Zanni raccolti in una piazza devastata, in attesa di trovare un impiego o di ottenere un permesso di lavoro: per distrarsi provano il *Corvo*. Il mondo volgare, eppure tragico e sentimentale, delle maschere e dei comici di strada, con il suo contrassegno di grottesca ironia guarda alla catastrofe con l'occhio di chi è avvezzo ad affrontare le incognite della vita: sulle rovine di Venezia è plausibile che si alzi, dunque, la tenda degli Zanni¹⁷.

L'idea base dunque è quella di presentare una compagnia teatrale in azione, un fatto che produce qualche smarrimento tra gli spettatori, come accadrà anni dopo per l'allestimento dell'*Arlecchino*¹⁸. I segnali del meraviglioso e del grottesco sono raccontati attraverso tempeste descritte a gesti, statue che recitano, pose ridicole, una sarabanda acrobatica sopra la scala, bastonate e ammiccamenti diretti al pubblico.

Seppure la rappresentazione veneziana sia risultata ardua e controversa, perché da parte del pubblico della città lagunare e dei critici si pretendeva una preconcepita fedeltà allo spirito di Carlo Gozzi, l'intervento di Strehler assegna alla rappresentazione una funzione politica ben chiara e imprescindibile nel disegno programmatico del nuovo teatro milanese. Eppure, anche nella sede del Piccolo lo spettacolo non oltrepassa la zona della cortesia e della curiosità critica, mentre trionferà nelle tournées di Parigi e Londra. J.J. Gauthier scrive: «Ieri sera ho avuto l'impressione di assistere alla creazione del mistero teatrale, che è, nello stesso tempo, lavoro, scienza, espressione, intelligenza, comunione»¹⁹.

Per Eugenio Ferdinando Palmieri il «*Corvo* spennato dallo Strehler – e già discusso dai veneziani, e lodato a Londra e a Parigi, e offerto finalmente ai milanesi – è, come il *Re cervo* ricomposto, nove anni fa, da Alessandro Brissoni, un sopruso. Col Brissoni, un Gozzi disartigliato e raggentilito; con lo Strehler, un travestimento sprezzante»²⁰. Il critico-scrittore condanna la re-

¹⁷ Cfr. E. GAIPA, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli, 1969, pp. 51-52.

¹⁸ «L'intuizione era già stata sperimentata nell'allestimento de *Il corvo*, nell'estate del 1948, provocando uno scandalo e suscitando reazioni negative in difesa del testo drammatico. Circa venticinque anni dopo ritroviamo la medesima proposta nell'arco interpretativo strehleriano del *Servitore di due padroni*» (R. CARPANI, *L'Arlecchino goldoniano*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 232-233).

¹⁹ E. GAIPA, *op. cit.*, p. 52.

²⁰ E.F. PALMIERI, *Il corvo di Carlo Gozzi*, in *Del teatro in dialetto*, Venezia, Edizione del Ruzante, 1976, p. 283.

torica antigozziana che riduce la commedia ad una prova. Comunque, giudica attraente la rappresentazione, anche per la bravura di Marcello Moretti²¹.

Carlo Gozzi riaffiora nei pensieri di Giorgio Strehler, nel 1970, tra gli appunti stesi per un progetto su *Goldoni "genio della vita"* in cui l'avvocato veneziano è indicato con la sola iniziale «G.», una sigla che slitta verso l'autobiografia. Il conte è il «nemico che obbliga G. a chiarirsi con se stesso, Gozzi lo accusava di essere proprio quello che solo in parte egli era. [...] La verità è che Gozzi aveva capito, e con lui o per lui molti altri, che G. non era uno di loro»²². Da un insieme di segnali risulta evidente come il transito di Strehler attraverso la drammaturgia di Gozzi costituisca, di fatto, un approfondimento dell'esperienza goldoniana e, soprattutto, una verifica della tenuta del lavoro su Arlecchino-Truffaldino, costruito nella prima fase sulle qualità dell'interprete Moretti²³.

Il corvo ottiene un ottimo successo all'estero, mentre continua a dividere la critica italiana. Scrive Raffaele Carrieri, confortato dal giudizio di Vito Pandolfi: «*Il corvo* resta il suo spettacolo perfetto. Forse il più aderente alla sua natura. Una specie di autoritratto dinamico: la regia che più gli assomiglia»²⁴. La rappresentazione risulta come un congegno per condurre un gioco scenico allo stato puro, necessario per sospingere lo spettatore verso la rassicurante condizione infantile.

Nel corso della sua carriera di regista-artifex che coniuga il mito di Venezia e una idea poetica del mondo, Giovanni Poli frequenta ripetutamente le favole teatrali di Carlo Gozzi²⁵. Nel 1954 l'ideazione de *L'augellin belverde* salta senza remore la polemica contro la filosofia dell'Illuminismo e i modelli francesi per valorizzare, invece, la posizione «antiveristica»; il progetto di messinscena si avvale di un'ambientazione fantasiosa, avvolta da una luce

²¹ Tra gli altri interpreti vi sono: Giulio Stival, Antonio Battistella, Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Giorgio De Lullo, Lia Zoppelli, Vittorio Caprioli.

²² G. STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 92.

²³ Cfr. G. GUAZZOTTI, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965, p. 91.

²⁴ R. CARRIERI, «*Elettra*» di Sofocle, «Milano sera», 3 ottobre 1951, in C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 321.

²⁵ Si indica il quadro cronologico del lavoro di Poli sul teatro di Carlo Gozzi: 1954 – *L'augellin belverde*, Teatro di Ca' Foscari; 1961 – *I pitocchi fortunati*, Teatro di Ca' Foscari; 1962 – *Green Bird (L'augellin belverde)*, IASTA (Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts) di New York; 1963 – *L'augellin belverde*, Teatro Stabile di Trieste; 1972 – *L'augellin belverde*, corso di allestimento scenico, scuola di scenografia, École nationale de Théâtre de Montréal; 1977 – *Fiabe (da Zobeide e Il mostro turchino)*, Teatro a l'Avogaria; 1978 – *L'augellin belverde*, Teatro a l'Avogaria (in tournée a Praga, Varsavia, Cracovia).

suggestiva, mentre agli attori è suggerito uno stile recitativo «volutamente musicale», inventando per i loro movimenti immaginarie soluzioni coreografiche. L'altro fattore che, secondo Poli, contraddistingue la drammaturgia gozziana è dettato da un simbolismo che il conte ricava dall'agire delle maschere dell'arte. Così Arlecchino è sviluppato mediante una trasformazione linguistica e una trama di comportamenti che dalle sue origini zannesche trasportano il ruolo entro un paesaggio esotico e orientaleggiante²⁶.

Nel 1961 *I pitocchi fortunati* è studiato da Poli alla stregua di una struttura teatrale aperta e consegnata all'estro di personaggi-maschera e ad un coro di pitocchi, presenze volte a dimostrare la negatività del potere in ogni epoca. Le varie edizioni dello spettacolo presentano allestimenti differenziati, anche in relazione alle varie destinazioni delle tournées del Teatro di Ca' Foscari²⁷.

Giovanni Poli torna a studiare *L'augellin belverde*, nel 1962, a New York per l'IASTA dei coniugi Mitchell, che promuovono corsi di aggiornamento e perfezionamento degli attori, attraverso l'invito di prestigiosi registi internazionali. Per onorare l'invito, il regista veneziano inscena la favola di Gozzi, un autore che risulta ancora sconosciuto negli Stati Uniti. Da una parte, recupera il rapporto tra il realismo goldoniano e la rinascita moderna della commedia dell'arte, dall'altra, decide di allestire una doppia prova per due cast d'interpreti-allievi, sulla base di un testo tradotto in inglese da Nina Savo. La prima soluzione è contrassegnata da un'ambientazione settecentesca; la seconda è, invece, costruita sullo schema di uno spettacolo clownesco. Quando nel 1963 riproporrà *L'augellin belverde* per lo Stabile di Trieste, metterà a frutto in un teatro italiano le sue intuizioni americane.

Nel periodo del Teatro a l'Avogaria, nel 1977, mentre soggiace ai colpi della malattia che lo consuma, Poli elabora *Fiabe*, una sintesi tra *Zobeide* e *Il mostro turchino*. L'attenzione del regista si concentra interamente sul teatro fiabesco di Gozzi, che è visto come un autore «spesso trascurato o addirittura dimenticato», ma che è stato un punto di forza per l'avanguardia russa²⁸. L'anno dopo, a pochi mesi dalla morte, riprende *Augellin*, che costituisce quasi la *summa* di un lungo lavoro decennale volto all'affermazione della sua poetica.

Per la costante coerenza stilistica all'indirizzo estetico seguito dall'Avogaria, nei confronti delle precedenti edizioni, si è tentato di esprimere in sede formale un

²⁶ Cfr. C. ALBERTI, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 34-35.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 60-61.

²⁸ *Ibid.*, p. 115.

“teatro puro”, in sostanza una sorta di “teatro povero” che si attua con l’apporto esclusivo dei mezzi espressivi dell’attore (gesto e voce); ad eccezione del costume che è essenziale e sobrio, povero in altre parole, e tenta l’espressione nei suoi rapporti cromatici, e ad eccezione dell’attrezzatura, che ci è sembrata indispensabile al racconto della vicenda, abbiamo bandito ogni forma di decorativismo o di artificio scenografico. Le luci invece, sempre nel confronto col passato, hanno assunto un ruolo piuttosto determinante sul piano visivo. Siamo riusciti a dotare il teatro di apparecchiature modernissime per la distribuzione e la regolazione del disegno luministico.

La nostra realizzazione de *L’augellin belverde* si è valsa di uno stuolo di giovanissimi – attori, tecnici, attrezzisti, sarte – che hanno dato una collaborazione generosa, intensa, febbrile, che raramente è possibile trovare in un teatro professionale²⁹.

Lo spettacolo si veste di una cifra particolare di meraviglia, quella che sprigiona dal raffronto fra maschera e racconto fiabesco. La regia di Poli vigila sul rischio di lasciar straripare le forme del prodigioso, accentuando i toni della satira con cui Carlo Gozzi demonizza i principi dei lumi. A chiusura del suo viaggio teatrale, il regista-maestro gioca con le metamorfosi e il senso di un teatro che attinge alle sorgenti dell’espressività d’attore.

Nel dicembre 1973, al Teatro Carignano di Torino, Virginio Puecher adatta e mette in scena *Turandot*, per conto del Teatro Stabile di Torino, con Relda Ridoni, Franco Branciaroli, Carmen Scarpitta e una schiera di giovani attori. *Turandot*, all’inizio, appare in groppa ad una moto; dopo si assiste a scorribande di falsi cavalli e a travestimenti caricaturali. È uno spettacolo che smitizza scopertamente il testo di Gozzi; infatti, Puecher riscrive e attualizza la situazione fiabesca, ambientandola in un luna park, in un castello delle streghe, che si muovono su carrelli tra porte di vetro, apparizioni di teschi e altre orrende visioni. L’impianto, che rimanda allo spettacolo circense, all’operetta, al cabaret e al teatro eroico, non sempre risulta efficace e consona all’impostazione dissacratoria³⁰.

In questi anni giungono sui palcoscenici italiani gli spettacoli gozziani di Benno Besson, il regista ‘brechtiano’ che attraverso la linearità della sua prassi artistica si afferma come uno dei migliori indagatori delle favole sceniche. L’avvicinamento al teatro dello scrittore settecentesco passa dall’alle-

²⁹ G. POLI, *Il teatro della commedia dell’arte a l’Avogaria*, Venezia, Edizioni del Teatro a l’Avogaria, 1984, p. 70.

³⁰ Cfr. F. QUADRI, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, il Formichiere, 1980, p. 420.

stimento di *Turandot oder der Kongress der Weisswascher* (*Turandot o il congresso degli imbiancatori*) di Bertolt Brecht, che ha luogo presso la Schauspielhaus di Zurigo nel 1969. È uno spettacolo denso di simbologie e molto articolato, che vede in scena una cinquantina di attori e figuranti; tra fondali bianchi e luci abbaglianti, volti di lacca e movimenti marionettistici Besson accentua l'espressività comico-grottesca.

Dopo, mentre è direttore della Volksbühne di Berlino, nel 1971, progetta a lungo un'edizione de *Il re cervo*. Nel 1982 realizza con particolare cura *L'augellin belverde* (*L'oiseau vert*) per la Comédie de Genève, premio della critica francese 1983, in tournée nel 1984 a Torino, Venezia, Genova e Parma. In una caverna grigia, dalle pareti mobili, sono evocati palazzi meravigliosi e giardini fatati, mentre spuntano mostri e statue che parlano; il risultato sprigiona una «leggerezza davvero incantata»³¹, indicando un procedimento originale per elaborare la commedia gozziana. Più di recente, a Venezia, Besson ha messo in scena contemporaneamente, nel 2001, *L'amore delle tre melarance*, testo di Edoardo Sanguineti, nel Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio Maggiore e, dopo, al Teatro Goldoni, e *L'amour des trois oranges* di Sergej Prokof'ev al Teatro Malibran³².

Sul versante italiano, intanto, il confronto con la drammaturgia di Carlo Gozzi annovera un'altra realizzazione significativa con *La donna serpente*, curata da Egisto Marcucci, nell'aprile 1979, per conto del Teatro di Genova. A distanza di tanti anni, sulla scia dell'esperienza della regia russa, si torna a guardare alla testualità di Gozzi come ad un materiale adatto alla formazione degli attori. La messinscena è preparata, infatti, con gli allievi della scuola dello Stabile genovese. Dopo una fase propedeutica, svolta con la collaborazione di Marcello Bartoli e dedicata al lavoro sulla maschera, si allarga l'esplorazione lungo il versante della *clownerie*, della pantomima, del ridicolo, con la ripresa di esercizi elaborati dallo Studio del Teatro d'Arte di Mosca.

Ancora una volta *La donna serpente* è affrontata non solo come un'opera aperta, in grado di fornire spunti per attraversare la tradizione all'improvviso

³¹ R. DE MONTICELLI, *Besson nel paese delle meraviglie* (8 aprile 1984), in *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, vol. IV – 1981-1987, Roma, Bulzoni, 1998, p. 2568. Le scene sono di Jean-Marc Stehlé, l'elaborazione delle maschere – una costante degli spettacoli di Besson – sono di Wener Strub, le musiche di C. Oestreicher; unico attore italiano è Vittorio Franceschi (Re Tartaglia).

³² Cfr. *Il viaggio in Italia di Benno Besson*, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Genova, Grafica Genovese, 1997, pp. 35-37. Cfr., inoltre, *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, a cura di C. Alberti, Milano, Motta, 2002, pp. 138-167; B. BESSON, *L'oiseau vert, d'après Carlo Gozzi*, Lausanne, L'Age d'homme, 1985.

e l'azione di strada, ma anche come un pretesto per studiare la consistenza del teatro delle meraviglie e del genere tragicomico. Il laboratorio di allestimento vede riunito l'intero complesso artistico e tecnico, compresi orchestrali e musicisti, allo scopo di condividere le riflessioni sul significato della commedia e la relazione con la riforma di Carlo Goldoni.

Attraverso un viaggio a ritroso che fa riferimento a Mejerchol'd, guardando alla linea interpretativa di Tieck, Hoffmann e Schiller, Marcucci va in cerca dell'idea originaria di straniamento, per sperimentarla direttamente sul campo, prima di approdare ad una visione deformata del fiabesco. Truffaldino e Brighella saltano allora fuori da un baule, in cui è racchiuso un teatrino di marionette, come si legge nel racconto di E.T.A. Hoffmann *Le curiose pene di un capocomico*, pubblicato nel 1819 e ispirato alla commedia di Ludwig Tieck *Il mondo alla rovescia* (1799). Si tratta, insomma, di svelare le fonti e gli ingredienti della sorgente gozziana, seguendo i transiti attraverso il grottesco fino ai territori dell'immaginazione novecentesca.

Sullo sfondo spicca l'allusione ad un mondo controverso, in cui si percepiscono dolori e sofferenze, distruzione e morte. La favola, allora, secondo la teoria del formalista russo Vladimir J. Propp³³, scandisce le tipologie di un comportamento umano in contrasto con la finzione degli attori-personaggi. Una scena da teatro dei burattini serve, poi, a semplificare la prevalenza dell'irreale, in modo che lo spettatore possa trarre stimolo da piccole sollecitazioni e non da una falsa magnificenza. Nel progettare la sua messinscena Marcucci ricorda il debito che ha verso Strehler e Poli, oltre che con Ariane Mnouchkine, per il lavoro d'indagine sul recupero tecnico-espressivo della commedia dell'arte.

Nello spettacolo, recensito in occasione della sua ripresa nel 1982, Roberto De Monticelli riscontra la freschezza di un meraviglioso *naïf*. Per il critico del «Corriere della sera» Marcucci è ripartito da zero, innestando sopra un procedimento didattico-formativo rivolto ai propri allievi il gioco delle scatole magiche, la manipolazione delle maniere del teatro popolare, l'invenzione della commedia dell'arte, l'inserimento dei pupi siciliani, di marionette e burattini, insieme al linguaggio dell'enfasi melodrammatica. Infine, si realizza una sovrapposizione di modelli del passato e del presente con un esito che tende all'euforia espressiva³⁴.

³³ Cfr. V.J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

³⁴ Cfr. R. DE MONTICELLI, *Eccoci tutti nella scatola magica* (7 gennaio 1982), in *op. cit.*, pp. 2227-2229. Le scene e i costumi sono di Emanuele Luzzati, le musiche di Franco Piersanti, gli interpreti Donatello Falchi, Marzia Ubaldi, Benedetta Buccellato, Massimo Lopez.

È giudicata un «arabesco decadente» la realizzazione di *Turandot*, nel 1981, con la riduzione e la regia di Giancarlo Cobelli³⁵. «La favola diventa metafora della diversità dell'impotenza e dell'inibizione all'amore, della claustrazione infantile, in un universo concentrazionario»³⁶. La scena è un luogo di tortura, con accenni ad ambiente da macelleria sul quale aleggia il fantasma del marchese de Sade. Il personaggio di Turandot, crudele e vendicativo, è un prototipo sorto dall'Illuminismo tanto deprecato da Gozzi. Gli enigmi segnalano una convulsa ricerca di un uomo che possa stare alla pari con la principessa e sia in grado di liberarla dal delirio infantile in cui è costretta a rimanere. La catarsi finale, al pari di una redenzione, la vede inginocchiata in cerca di un perdono, necessario per poter ricominciare la vita.

Nel 1985 il programma della Biennale-Teatro di Venezia, diretto da Franco Quadri, propone *The King Stag (Re cervo)*, realizzato da Andrei Serban per conto dell'American Repertory Theatre di Cambridge-Massachusetts³⁷. La favola permette a Serban di «dispiegare l'esuberanza di una teatralità ludica, di giocare col teatro nel teatro»³⁸. La messinscena si collega ad un personale progetto annuale sulla drammaturgia di Carlo Gozzi, che il regista rumeno-statunitense ha iniziato con l'allestimento della *Turandot* di Giacomo Puccini (Olympic Arts Festival di Los Angeles), continuato con l'opera di Sergej Prokof'ev *L'amore delle tre melarance* (Ginevra); scrive Serban:

Ciò che Gozzi voleva affermare è che la verità del teatro esiste solo dentro il teatro; che lo scopo del teatro non è di copiare o mimare alcun tipo di realtà; e che il naturalismo è una perversione dell'arte. [...] I soggetti di Gozzi rappresentano

³⁵ L'allestimento, prodotto da Emilia Romagna Teatro (ERT) va in scena nell'ambito del *Carnevale della ragione*, diretto da Maurizio Scaparro, alla Biennale di Venezia, nel febbraio 1981.

³⁶ G. DE MONTICELLI, *Turandot al Carnevale: "Ecco le mie maschere"* (24 febbraio 1981), in *op. cit.*, p. 2144. «Già l'impianto scenografico assai bello, di Paolo Tommasi, con i grandi pannelli scorrevoli alla ribalta, che hanno funzione di sipario e insieme muovono e mutano lo spazio, ci dà l'idea di come il regista concepisce la favola della crudele principessa "chinese", la principessa del quiz mortale [...]» (*ibid.*, p. 2143); tra gli interpreti: Valeria Moriconi (*Turandot*) «ieratica, tagliente, puntuta» (*ibid.*, p. 2145), Ivo Garrani, Antonio Pierfederici, Andrea Cavatorta (Calaf), Kadigia Boce, Nicoletta Languasco, Magda Schirò, Ennio Groggia. Cfr., inoltre, S. COLOMBA, *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, Ravenna, Longo, 1984, pp. 97-99.

³⁷ XXXIII Festival Internazionale del Teatro, traduzione di Albert Bermel, scene di Michael H. Yeargan, costumi, maschere e marionette di Julie Taymor, luci di Jennifer Tipton, musiche originali di Elliot Goldenthal, Teatro Malibran di Venezia, 5-8 ottobre 1985.

³⁸ G. BANU, *Andrei Serban o il piacere del teatro*, in *XXXIII Festival Internazionale del Teatro. Lo spettacolo degli anni ottanta - 1985 l'azione*, a cura di D. Ventimiglia e G. Manzella, Venezia, Marsilio, 1985, p. 63.

anzitutto un omaggio al teatro, all'arte – e il potere dell'arte che può creare riso, sano e atletico riso, che può sanare – un omaggio a questo intenzionale gioco che impegna l'immaginazione, le emozioni, l'intelletto e il desiderio. [...] Qui il teatro è re, la gioia esplode all'improvviso, i gesti scoppiettano, agitati da una specie di pulsazione organica [...]; in altre parole, qualcosa come un'energia, un modello di ritmi, un sistema di gesti. Se la macina di immagini e suoni funziona bene, il pubblico si sentirà tirato dentro questo grande ingranaggio di artefatta realtà, dentro il riso. Il Re è anche il pubblico³⁹.

Un altro passaggio significativo nell'indagine sulla scena gozziana si ha nel 1986 con *I pitocchi fortunati*, commedia approntata da Sandro Sequi⁴⁰. Sopra un palcoscenico trasformato in un crogiolo di stili e di generi per uno spettacolo popolare, privo di prodigi scenotecnici, la regia insegue un divertimento allo stato puro, utile alla «buona educazione politica del pubblico»⁴¹. Sono evocati personaggi larvali e maschere, che appartengono ad un passato teatrale del tutto tramontato. La metafora del teatro nel teatro tramuta i pitocchi in attori di una farsa carnevalesca, commissionata dai patrizi. I miserabili hanno, così, la possibilità di sognare ad occhi aperti, usano il travestimento e immaginano di rimuovere la loro condizione di miseri. Nell'aria vibra una nota di fondo che segnala allo spettatore la profonda malinconia del carnevale veneziano. La recensione critica di Tommaso Chiaretti elogia gli interpreti per l'abilità con cui mostrano l'azione di trasferimento da un personaggio all'altro, da un ambiente all'altro, dalla casa veneziana al campiello⁴².

Nel 1991 Marco Sciacaluga adatta e allestisce per conto del Teatro di Genova *Re cervo*⁴³. Il regista guarda al fantastico gozziano come a un mate-

³⁹ A. SERBAN, *Prendere sul serio l'immaginario*, in *ibid.*, p. 64.

⁴⁰ Lo spettacolo, prodotto da Veneto Teatro e dall'Associazione Teatri Antichi del Veneto, è inserito nel cartellone del Carnevale di Venezia, *Venezia Porta d'Oriente*, diretto da Maurizio Scaparro. Le scene e costumi sono di Giuseppe Crisolini Malatesta, le musiche di Paolo Terni. Va in scena al Teatro Carlo Goldoni il 4 febbraio 1986; gli interpreti sono: Mariano Rigillo (Usbec), Roberto Cavosi (Saed), Elisabetta Piccolomini (Zemrude), Franco Alpestre (Tartaglia), Michela Martini (Angela), Roberto Milani (Pantalone), Lombardo Fornara (Muzaffer), Stefania Feliccioli (Smeraldina), Alceste Ferrari (Truffaldino), Gian Campi (Brighella).

⁴¹ S. SEQUI, *I pitocchi*, in *Venezia porta d'Oriente. Illusioni teatrali per il carnevale 1986 suggerite da Maurizio Scaparro*, Roma, Graf-Roma, 1986, [s.i.p.].

⁴² T. CHIARETTI, *Piacere, Usbec re di Samarcanda*, «Repubblica», 6 febbraio 1986, p. 19.

⁴³ Va in scena al Teatro Duse il 10 maggio 1991, con scene e costumi di Valeria Manari, le musiche di Paolo Silvestri, e con gli interpreti Franco Carli (Cigolotti e Durandarte), Valerio Binasco (Deramo), Francesco Origo (Tartaglia), Orietta Notari (Angela), Riccardo Maranzana (Pantalone), Federica Granata (Clarice), Fabio Alessandrini (Leandro), Giovanni Franzoni (Brighella), Rosanna Naddeo (Smeraldina), Enrico Bonavera (Truffaldino), Fabrizio Contri (il vecchio).

riale che cambia continuamente di segno e del quale occorre verificare la consistenza scenica. La difficoltà del meccanismo è provata dalla metamorfosi di Tartaglia, che deve diventare Deramo, mentre il Re di Serendippo deve diventare un cervo; è un mutamento che non può essere ridotto ad un semplice artificio. O si cambia maschera, oppure si realizza una trasmigrazione di anime. Insieme alle sembianze animalesche Deramo scopre la libertà di volare, convinto di poter tornare facilmente indietro allo stato originario. Poi si accorge che Tartaglia ha preso per sempre il suo posto: ecco che il sogno di libertà – sottolinea Sciacaluga – si è trasformato nell'incubo di una eterna prigionia; perciò il sovrano, pur di tornare ad essere uomo, accetta le peggiori condizioni. «Perdura l'identità di re e di cervo, resta il corpaccio di un vecchio moribondo»⁴⁴. Allora, per sottolineare la perdita d'identità è necessario mutare voce e tonalità emotiva.

Le maschere appaiono depurate dai finti riferimenti settecenteschi; mantengono, invece, l'energia della parola, essenziale perché si avverta lo stacco tra teatro e realtà. Inserita in un mondo fatto di tubi, la favola diventa contemporanea, alla stregua di una città sconvolta dalla catastrofe. I protagonisti si muovono tra loculi, griglie e saracinesche, posti su tre piani, in mezzo ad una foresta di condotti; rintanati in alberghi-formicai, vanno su e giù lungo scale fatte a griglia. È un paesaggio postindustriale che ha inghiottito la natura. La stessa scenografia si propone come personaggio, come pure il rumore di tuoni e le aggressioni sonore di continui crolli. La lingua che si parla risulta già estinta; assembla brandelli di suoni e sopravvivenze di un lontano plurilinguismo. In mezzo ad un incredibile armamentario di oggetti, gli attori agiscono energeticamente; lo spettacolo si muove così verso un traguardo che sia equilibrio tra l'espressività comico-grottesca e la tensione tragica.

Il 38° Festival internazionale del teatro 2006, progettato da Maurizio Scaparro per conto della Biennale di Venezia, è dedicato prevalentemente al teatro di Gozzi; per inaugurare la rassegna è commissionata espressamente a Ellen Stewart la realizzazione de *Il corvo*. Ellen, l'indimenticabile fondatrice del Teatro La MaMa di New York⁴⁵, ha ideato, musicato e diretto una gradevole rilettura della favola scenica, recuperando l'ossatura essenziale del racconto mediante una trascrizione cantata su antiche melodie orientali, esegui-

⁴⁴ *Gli studenti alla prova. Appunti da un viaggio tra testo e scena*, in C. GOZZI, *Re cervo*, Genova, Marietti, 1991, p. 142.

⁴⁵ La MaMa è il luogo da cui sono emersi a partire dagli anni Sessanta autori come Harold Pinter, Sam Shepard, registi quali Joseph Chaikin e Robert Wilson e artisti esordienti come Patti Smith, Nick Nolte, Danny De Vito, Al Pacino, Robert De Niro.

te dal vivo da un ottimo terzetto di musicisti, Michael Sirotta, Heather Paawe e Jan Kung.

In mezzo ad una scenografia virtuale, realizzata proiettando immagini su grandi schermi posti ai lati della pedana del Teatro alle Tese all'Arsenale, volteggiano navi in tempesta e mostri immaginari, palazzi reali e giardini fioriti. Gradualmente, le figure e gli oggetti si materializzano nello spazio della scena, con l'intervento di un nutrito gruppo di artisti, attori e danzatori, che sono allievi delle scuole americana e umbra della Stewart. Avvolti in sgargianti abiti cinesi, costoro interpretano la trama di una mesta storia d'amore e d'amicizia, nella quale il giovane principe Jennaro sacrifica se stesso per la felicità del re Millo, suo fratello, mentre sta per sposare Armilla, principessa di Damasco. Non potendo rivelare le ragioni dei propri atti, a causa della maledizione del negromante Norando, Jennaro è condannato a morte dal proprio congiunto; per non deluderlo, però, il principe decide di svelare il mistero e perciò si vede mutato in statua. Solo il sangue della bella Armilla, che si trafigge ai piedi della bianca scultura, gli ridonerà la vita; a questo punto anche il maleficio s'infrange e ciascuno potrà tornare a vivere felice e contento.

Per effetto delle rare sonorità e dei piacevoli dialoghi canori lo spettacolo trasmette un impalpabile senso di malinconia, simile allo sgomento che invade il cuore di chi avverte un rischio e non può far nulla per fermarlo. In tal modo la regista aderisce agli intenti morali del conte Carlo Gozzi, sebbene preferisca elaborare un'idea dell'Oriente alquanto di maniera.

Tra le altre novità del medesimo Festival del Teatro si ha una ragionata edizione della *Donna serpente*, diretta da Giuseppe Emiliani⁴⁶. La regia sottopone la favola alla logica di una poetica che predilige la dimensione metateatrale e che, sulla scorta di una lunga frequentazione delle commedie di Goldoni, indaga il rapporto tra la scena e la vita. La rappresentazione si apre in un ambiente polveroso e cupo, corrosivo dall'abbandono e dalla polvere del tempo. È lo spazio in cui un capocomico e la sua compagnia di guitti

⁴⁶ La messinscena, prodotta dal Teatro Fondamenta Nuove, da I Fratellini, dal Teatro Metastasio di Prato, dallo Stabile del Veneto e dalla Biennale, si è avvalsa delle musiche scritte appositamente da Uri Caine, delle scene di Graziano Gregori, dei costumi di Carla Teti, delle luci di Mauro Marri. Marcello Bartoli è il malinconico capocomico che entra ed esce con sicurezza dal cerchio magico della recita, nella quale indossa i panni di Pantalone; Marta Paola Richeli è Cherestani, la principessa della favola il cui corpo bello e desiderato subisce le più impensate trasformazioni; Erica Urban recita nei panni del principe, l'incerto e frastornato Faruscad. Gli altri attori sono: Lino Spadaro (Togul), Giorgio Bertan (Brighella), Alberto Fasoli (Truffaldino), Michela Mocchiutti.

prova *La donna serpente*, commedia densa di fantasticherie e prodigi, popolata da fate e streghe, da principi e guerrieri, da nobili e servi. S'intuisce come i commedianti vivano una situazione d'incertezza, e che forse non abbiano neppure la possibilità di recitare in pubblico; intanto affinano i loro ruoli e sembrano esultare nell'immaginare le meravigliose storie dei loro personaggi. Il teatro delle maschere si mescola alla lingua dell'avanspettacolo, gioca sulla trama sentimentale e insegue i modi immaginari dei racconti orientali. La soluzione, gradevole e intrigante, finisce per smussare le asprezze del testo gozziano e per sospendere la rappresentazione nella zona metaforica.

Alla luce di un tale bilancio, in Italia il teatro di Carlo Gozzi sembra stazionare nella dimensione dell'ambiguità. Prima di giungere alla ribalta deve sottoporsi immancabilmente a una verifica testuale preventiva, oppure deve sottostare ad un profondo adattamento drammaturgico, e spesso ad una vera e propria riscrittura. Il primo scoglio è costituito dalle difficoltà interpretative che impone il linguaggio del conte; i suoi testi si portano addosso una patina d'inespressività, mentre richiedono mediazioni d'autore per sciogliere le parti a soggetto.

Inoltre, la regia italiana preferisce recuperare le fiabe sceniche dalla lunga metamorfosi che ha subito nei secoli XIX e XX. Le favole di Gozzi sono passate attraverso i congegni sperimentali della regia russa del primo Novecento, soprattutto da Mejerchol'd e, in versione formativa, da Vachtangov. Anche sul versante dei modelli di messinscena nell'Europa degli anni Venti le visioni rappresentative di Max Reinhardt e la lezione di Jacques Copeau hanno condizionato l'immaginario artistico e l'approccio critico a quel teatro. La scuola registica italiana del secondo dopoguerra, che ha sempre rispettato l'influenza dei maestri della scena contemporanea, ha preferito riprendere l'opera di Gozzi dall'elaborazione primo-novecentesca. Di volta in volta, dunque, sono emerse scelte di allestimento complicate, precedute da uno studio complesso. L'attenzione creativa ora si è rivolta allo schema del teatro nel teatro, ora ha valorizzato la fiaba come pretesto per la formazione degli attori nelle scuole di recitazione; oppure si è avviata un'indagine di natura sperimentale nel tentativo di definire la tenuta contemporanea del meraviglioso. E, ancora, si è trasformato il testo in un gioco di specchi, in grado di annullare la scomoda presenza di Gozzi e lo spirito polemico delle sue scritture, perchè possa offrire un'occasione per la ricerca dell'identità rappresentativa.

Arnaldo Momo, regista e studioso veneziano al quale si debbono varie edizioni sceniche della fiaba *L'augellin belverde*, suggerisce una spiegazione sul limite del teatro gozziano: «le Maschere hanno lasciato ormai il primo posto alla famiglia dei Tartaglia – come nei dipinti dei Tiepolo alla famiglia dei Pulcinella –: Maschere in cui la gente di Venezia non può riconoscere più la

sua “vita del giorno”: un segno dell’ombra dei Tempi nuovi che intanto, fuori dall’immobile pace di Venezia, si sta rapidamente allungando sulla città»⁴⁷.

Benno Besson, l’attento indagatore dei marchingegni scenici di Gozzi, afferma come nel teatro contemporaneo il recupero delle maschere e della commedia dell’arte si scontra con l’abitudine degli attori ad una recitazione «verista»; in tal modo si annulla la molteplicità espressiva di Tartaglia, Pantalone, Truffaldino e Smeraldina, i quali sono «caratteri» che recano in sé la dialettica dell’«identità dei contrari». Nello stesso tempo, «l’improvvisazione non appartiene più alla nostra cultura teatrale», perché ha smesso di alimentarsi dalla «grande esperienza teatrale, fondata su ripetizioni di forme espressive fissate nel tempo: c’era un preciso vocabolario di lazzi verbali, di gesti, di azioni mimiche che si ripetevano da uno spettacolo all’altro»⁴⁸.

Seppure il teatro di Carlo Gozzi appaia moderno agli occhi di Besson, perché sa esprimere l’intensa «serietà» del comico, subisce la supremazia scenica di Goldoni, forse perché manifesta l’intrinseca fragilità del mondo delle meraviglie, un mondo che gli uomini di scena immaginano, per lo più, avvolto in un’aura di malinconia, oppure come manifestazione della decadenza di un mondo considerato irrimediabilmente perduto.

⁴⁷ A. MOMO, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 367.

⁴⁸ A. VIGANÒ, *La comicità è una cosa seria. Conversazione con Benno Besson*, in E. SANGUINETI, *L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Genova, il Melangolo, 2001, pp. 137-139.

Sommario

- 7 ANDREA FABIANO
Premessa
- 11 ANNA SCANNAPIECO
*Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»:
Carlo Gozzi e i comici*
- 29 MARZIA PIERI
Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia
- 51 FABIO SOLDINI
*Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza
e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo:
Teodora Ricci nelle pagine inedite delle Memorie inutili.
In Appendice: [Storia di Teodora Ricci]*
- 75 ALBERTO BENISCELLI
Nel laboratorio delle Fiabe, tra vecchie e nuove carte
- 93 VINCENZA PERDICHIZZI
Didascalie ed indicazioni registiche nelle Fiabe di Gozzi
- 107 GIULIETTA BAZOLI
*Dal Serpente alla Donna serpente:
prime riflessioni sulla vicenda compositiva*

- 129 JAVIER GUTIÉRREZ CAROU
Il Fondo Gozzi e la genesi della Turandot
- 141 PIERMARIO VESCOVO
Il repertorio e la «morte dei sorzi».
La compagnia di Antonio Sacchi alla prova
- 155 MARIA GRAZIA PENZA
La favola di Eco e Narciso
- 171 ANDREA FABIANO
Le trame del corpo.
I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni
- 187 PÉRETTE-CÉCILE BUFFARIA
Carlo Gozzi et la «réforme» du théâtre
- 195 LUISA GIARI
Carlo Gozzi in guerra con le traduzioni del teatro francese moderno,
ovvero i sentimenti nascosti sotto le idee
- 209 LUCIE COMPARINI
«Cela est trop commode pour être séant».
Carlo Gozzi traducteur de tragédies françaises
dans la polémique théâtrale de son temps
- 223 CAMILLA M. CEDERNA
Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese
- 243 GÉRARD LUCIANI
Carlo Gozzi e il teatro della Foire
- 255 GIOVANNA SPARACELLO
Aux origines du magique chez Gozzi. Les canevas de magie de
Carlo Antonio Veronese à la Comédie-Italienne de Paris (1744-1759)
- 267 GINETTE HERRY
I pitocchi fortunati, les contes persans et Mesure pour Mesure
- 279 SUSANNE WINTER
Carlo Gozzi e il teatro a Vienna

- 291 ROXANE MARTIN
Des Fiabe teatrali aux féeries théâtrales: quelle continuité?
- 303 STÉPHANE PESNEL
*La référence à l'œuvre de Carlo Gozzi dans le fragment dramatique
Prinzessin Blandina d'E.T.A. Hoffmann*
- 317 BENT HOLM
*Il Corvo canta. Una lettura dell'adattamento lirico di
Hans Christian Andersen del Corvo di Gozzi*
- 329 JEAN-FRANÇOIS CANDONI
*Le rôle de Carlo Gozzi
dans la constitution de la dramaturgie wagnérienne*
- 343 RAISSA RASKINA
*Carlo Gozzi e il «neo-romanticismo» teatrale
nella Russia del primo Novecento*
- 357 FRANCO ARATO
I vagabondaggi della verità: Il re cervo di H.W. Henze
- 369 CARMELO ALBERTI
*Maschere del declino.
Aspetti della messinscena di Carlo Gozzi in Italia*
- 385 FRANCO VAZZOLER
*Il «travestimento fiabesco e gozziano» di Edoardo Sanguineti:
L'amore delle tre melarance per Benno Besson*
- 399 Appendice
PAOLO GROSSI
*L'articolo «Gozzi, le comte Charles» redatto da
Pierre-Louis Ginguené per la Biographie Universelle Michaud*
- 411 *Indice dei nomi e dei titoli*
a cura di Silvia Spanu