

JOLANTA DYGUL

CARLO GOZZI, *L'AMORE DELLE TRE MELARANCE*: TEATRO E POLEMICA

I l procedimento metateatrale¹ può essere realizzato in forme diverse, non solo tramite la specifica forma del teatro nel teatro o la metafora del *theatrum mundi*, ma anche semplicemente tematizzando diversi aspetti della scena – attori, autori, tecniche recitative, poetiche, struttura organizzativa ed altro – senza ricorrere alla cornice teatrale, oppure cambiando lo status della comunicazione teatrale². In molti casi il metateatro permette all' autore di introdurre una riflessione di tipo autoreferenziale, di presentare la propria visione dell'arte rappresentativa, di difendersi dalle critiche dei rivali oppure di screditare gli avversari.

La concorrenza tra gli autori teatrali nella Venezia settecentesca stimolò una grande quantità di testi autoreferenziali di carattere programmatico e polemico. Carlo Goldoni fece sovente ricorso al metateatro in forme diverse costruendo una consapevole strategia drammaturgica³.

1] Sul metateatro vedi: L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963; R. Chambers, *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Corti, Paris 1971; G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française de XVIIe siècle*, Librairie Droz S.A., Genève 1981; M. Schmelling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982; P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998, p. 243–245; S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999; T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2006.

2] P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna 1998, p. 243–245.

3] J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, WUW, Warszawa 2012.

Il teatro nel teatro venne adoperato nel suo testo-manifesto *Il Teatro comico* (1750) e ne *La cameriera brillante* (1754). Molto più spesso l'autore si avvale della tematizzazione dell'arte scenica. Nelle opere biografiche di carattere apologetico – *Il Moliere* (1751), *Terenzio* (1754), *Torquato Tasso* (1755) – e nelle opere che commentano la sua avventura teatrale – *L'avventuriere onorato* (1750), *Il festino* (1754), *Una delle ultime sere di carnevale* (1762) – l'autore cercò di costruire un'immagine positiva del poeta comico al servizio del teatro di professione. Invece nelle numerose parodie criticò i rivali – si vedano ad esempio *Il poeta fanatico* (1750) e *I malcontenti* (1755) – o altre forme di spettacolo, come in *L'Impresario delle Smirne* (1759) o *La scuola di ballo* (1759). Il palcoscenico costituì per Goldoni una tribuna per convincere il pubblico delle proprie ragioni e per attaccare i rivali. Rispondendo alla critica goldoniana anche l'abate Pietro Chiari si servì del procedimento metateatrale nella sua opera intitolata *Il poeta comico* (1754) spiegando nella prefazione la sua intenzione:

Le due numerose fazioni in cui era allora Venezia tutta divisa; il calore con cui si disputava da ambe le parti sopra il nuovo gusto poetico introdotto ne' nostri Teatri; le confuse, e fra di loro contrarie opinioni del volgo mal pratico, che metteva in quistione, e formava a suo senno l'idea del vero Poeta Comico, ed il carattere della vera Commedia, concepir mi fecero il disegno di cangiare in cattedra di Poesia comica le pubbliche scene, onde tutto ad un tratto illuminare i ciechi, convincere gli increduli, e dar l'armi in mano alle persone giudiziose, e discrete da sostenere le proprie opinioni, e combattere le altrui stravaganze⁴.

In antitesi alle commedie biografiche goldoniane l'autore bresciano proseguì con le opere metateatrali *Moliere marito geloso* (1753) e *Marco Accio Plauto* (1755). I due rivali presto si trovarono rappacificati contro il nemico comune, Carlo Gozzi, che attaccò entrambi in molti scritti polemici⁵ e nelle sue *pièces* autoreferenziali.

Al filone metateatrale si possono ascrivere le prime prove drammaturgiche del conte. La commedia *Le gare teatrali*⁶, recentemente

4] P. Chiari, *Osservazioni critiche sopra il Poeta Comico*, in: *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari Bresciano Poeta di S.A. Serenissima Il Sig. Duca di Modana*, vol. 3, Giuseppe Bettinelli, Venezia 1774, p. 4.

5] P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria, con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze 1979.

6] Il testo manoscritto si trova nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, recentemente è stato anche edito nell'edizione nazionale delle opere del conte, vedi: C. Gozzi, *Commedie*

ritrovata, datata nell'autografo all'anno 1751, anticipò di un decennio il debutto dell'autore sulle scene veneziane con la fiaba *L'amore delle tre melarance* allestita nel 1761. Il testo inedito è una testimonianza della più dura rivalità tra i due poeti comici, iniziata con le controversie intorno alla *Vedova scaltra* e alla parodica *Scuola delle vedove* di Chiari⁷, proseguita con il prologo apologetico dell'avvocato in difesa della propria opera e la sfida delle sedici commedie nuove interamente scritte e rappresentate nel Teatro di Sant'Angelo, con il *Teatro comico* a inaugurare la stagione, per arrivare infine alla pubblicazione dei primi due volumi delle opere goldoniane con la celebre prefazione al primo tomo bettinelliano: tutto questo presenta il conte come un acuto e molto ironico osservatore della vita teatrale nella città lagunare. Nel finale della commedia i due poeti accusati di "guastare i cervelli di tutti"⁸ non possono più allestire le loro opere nei teatri, dove d'ora in poi regnerà il vecchio repertorio dell'arte. La polemica di Gozzi con il teatro di Goldoni è molto più esplicita, infatti vi troviamo numerosi rinvii al testo programmatico e alla prefazione ("il Libro del mondo", "il Libro del teatro") dell'avvocato. Il conte ripeté le sue accuse aggiungendo anche dei rimproveri nuovi nelle sue inedite *Annotazioni critiche alla commedia "Il teatro comico"*, testo non datato, ma posteriore all'anno 1756⁹. L'intento polemico nei confronti dei due commediografi proseguì con l'almanacco, pubblicato anonimo nel 1757, *La tartana degl'infussi per l'anno bisestile 1756*, e successivamente con due testi inediti, ma che circolarono manoscritti, *La scrittura contestativa al taglio della Tartana* e *Il teatro comico all'Osteria del Pellegrino, tra le mani degli Accademici Granelleschi*, d'incerta datazione, rivolto – come vediamo già dal titolo – contro il teatro di Goldoni¹⁰. Gozzi è ben consapevole della forza della scena nel diffondere – per mezzo della drammaturgia borghese – idee nuove, che minacciano i valori tradizionali. Nelle proposte dei rivali scorse un pericolo ideologico, per questo in molte sedi ribadì così fortemente l'obiettivo evasivo del teatro. In tutti i testi di carattere polemico possiamo ravvisare accuse ed accenni ironici – ripresi poi nella prima fiaba

in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni. La cena mal apparecchiata, a cura di F. Soldini, P. Vescovo, Marsilio, Venezia 2011.

7] Il testo è andato perduto, si è conservato solo *Argomento*, pubblicato oggi nel volume: C. Goldoni, *La vedova scaltra*, a cura di L. Sannia Nowé, Marsilio, Venezia 2004, pp. 339–341.

8] C. Gozzi, *Commedie in commedia*, p. 235.

9] P. Vescovo, *Introduzione*, in: C. Gozzi, *Commedie in commedia*, p. 44–50.

10] Entrambi i testi furono stampati nella raccolta: C. Gozzi, *Opere edite ed inedite non teatrali del co. Carlo Gozzi*, t. I, Zanardi, Venezia 1805.

scenica del conte – riguardanti il pericolo sociale, i contenuti di malcostume e di trivialità, la questione della lingua, le pretese ambiziose, nonché il carattere mercenario della produzione di entrambi gli autori.

L'amore delle tre melarance, la prima delle fortunate fiabe sceniche di Carlo Gozzi, venne allestita nel teatro di San Samuele il 21 gennaio del 1761 dalla compagnia di Antonio Sacco (o Sacchi). L'opera fu rappresentata – secondo la testimonianza di Gasparo Gozzi lasciataci sulle pagine della “Gazzetta veneta” – come “commedia a soggetto” senza nome dell'autore sul cartellone. Il giornalista precisò “chi compose la commedia non si sa, ma viene attribuita a diversi autori”¹¹, suggerendo che si trattasse di un'invenzione dei comici. La “favola fanciulesca”, di carattere fantasioso e ludico, ma impregnata di moralismo tradizionale, doveva contrastare col realismo delle commedie goldoniane e il romanzesco delle tragicommedie di Chiari. Da notare che Gasparo nella sua recensione tacque riguardo la polemica teatrale fortemente presente nella prima fiaba, puntando soprattutto sul carattere allegorico di essa. In più indicò anche la fonte d'ispirazione citando il “*Cunto delli Cunti*, capriccioso e raro libro scritto in lingua napoletana, che contiene tutte le fiabe narrate dalle vecchierelle ai fanciulli”¹². Da uno studio di Angelo Fabrizi risulta tuttavia che alla base del testo gozziano non è la fiaba partenopea de *I tre cedri*: il conte pare essersi ispirato piuttosto alla sua versione orale settentrionale¹³. Inoltre – per intenzioni polemiche, ma forse anche per adeguarsi all'organico della compagnia teatrale – l'autore aggiunse all'intreccio alcuni episodi e personaggi: Clarice, la principessa bizzarra, caricatura delle figure femminili di Chiari; Leandro, il primo ministro malvagio; il mago Celio un po' sciocco, raffigurazione satirica di Goldoni (il nome del mago proviene proprio da una delle sue commedie, *Il vecchio bizzarro*, 1754); la fata Morgana, presa in prestito dall'*Orlando innamorato* di Matteo Boiardo, parodia di Chiari; la maga Creonta, proveniente dal poema *Morgante* di Luigi Pulci¹⁴; i diavoletti Farfarello e Draghignazzo, tratti dalla *Divina*

11] G. Gozzi, *Scritti scelti*, a cura di N. Mangini, UTET, Torino 1976, p. 412.

12] Ibidem.

13] A. Fabrizi, *Carlo Gozzi e la cultura popolare: a proposito de L'amore delle tre melarance*, “Italianistica. Rivista della Letteratura Italiana”, n. 7, 1978, p. 336–345.

14] Carlo Gozzi era un appassionato di letteratura comica toscana quattro e cinquecentesca, tra i suoi manoscritti si trova il fascicolo *Notizie, pareri, e riflessioni sopra al “Morgante Maggiore” di Luigi Pulci, sullo stile del detto Poema, e sulla persona dell'Autore. Opuscolo di Carlo Gozzi da lui scritto, non colla presunzione di persadere, ma unicamente per*

commedia di Dante (il primo presente anche nel poema pulciano); ma soprattutto le quattro maschere della commedia dell'arte, ossia i due Vecchi (Pantalone e Tartaglia) e i due Zanni (Brighella e Truffaldino), che fanno intrecciare la trama fiabesca con la tecnica recitativa dell'arte. Rimangono da approfondire i riferimenti alla letteratura comica fiorentina (Burchiello, Boiardo, Pulci) la quale – come possiamo supporre – serviva da modello al conte per studiare e affinare il proprio stile, l'estro comico-polemico e la vena parodica¹⁵. Del resto, il motto posto davanti allo scenario gozziano cita proprio due ottave del *Morgante*. Significativa pare anche la presenza dei due diavoli dei Malebranche posti in guardia alla quinta bolgia (*Inf.* XXI-XXII), un episodio di stampo comico-realistico¹⁶ all'interno del poema dantesco. A mio avviso è importante soprattutto a livello spettacolare per l'elemento demoniaco e per i costumi fantasiosi, ma forse anche come riferimento culturale, un raffinato gioco intertestuale destinato allo spettatore colto.

Il pubblico applaudì la novità della proposta fiabesca – molto diversa dal repertorio delle altre due scene comiche della città lagunare – che era resa ancora più attraente dall'apparato scenico, dai trucchi illusionistici e dai costumi stilizzati sulle carte dei tarocchi. Il carattere spettacolare – cambi di scena, trasformazioni, oggetti magici, uso dei materiali di scena – giovò molto all'intento polemico dell'opera. Comunque, la satira contro i due rivali è onnipresente nel testo. Molti elementi critici vennero ripresi dagli scritti precedenti. Vediamo alcuni passaggi della *Tartana*, l'unico scritto reso pubblico prima del 1761, riutilizzati successivamente anche in *L'amore delle tre melarance*. Essi riguardano il carattere mercenario dei due autori (“così tenendo il popolo in puntiglio/ Traean que'due ciurmanti un buon guadagno”¹⁷), l'immoralità (“mal costume introducono a spanne [...]”¹⁸), gli effetti ipocondriaci del verso martelliano (“Questi dottori ci opprimeano i cardiaci;/ Eravam fatti tutti ipocondriaci”¹⁹), il grottesco duello dei due rivali (“due fantaccini far gli schermidori/ [...] davano assalti, menavano fuori,/ da far paura a Dodon dalla mazza/ Tondi, punte, rovesci ed

15] Sull'interesse di Gozzi per la lingua cfr. L. Nascimben, *Gozzi e la Crusca*, in: *La nascita del vocabolario. Convegno di studio. Per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, a cura di A. Daniele e L. Nascimben, Esedra, Padova 2014, pp. 129-143.

16] Piero Camporesi parla perfino della “farsa dei diavoli”, cfr. P. Camporesi, *Carnevale all'inferno*, in: Id., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 23-48.

17] C. Gozzi, *La Tartana degli influssi*, in: Id., *Opere*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, p. 983.

18] Ivi, p. 984.

19] Ivi, p. 1025.

avean quelli/ in iscambio di spada, in man randelli”²⁰) e la vittoria del Sacco (“ci bastan tue facezie e fantasie/ e t’accettiamo per maggior nostro amico”²¹). Gozzi derise il teatro dei due rivali facendo trionfare la tradizionale commedia dell’arte:

Seguiva un contrasto in terzo sulla scelta de’ divertimenti teatrali. Clarice voleva rappresentazioni tragiche, con dei personaggi che si gettassero dalle finestre, dalle torri, senza rompersi il collo, e simili accidenti mirabili: idest opere del signor Chiari. Leandro voleva le commedie di caratteri: idest opere del signor Goldoni. Brighella proponeva la commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire un popolo con innocenza. Clarice, e Leandro collerici, che non volevano goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato. Brighella faeva un patetico discorso, commiserando la truppa comica del Sacchi senza nominarla, ma facile da intendersi. Compiangeva una truppa onorata, e benemerita, oppressa, e ridotta a perdere l’amore di quel pubblico da lei adorato, e di cui era stata il divertimento per tanto tempo. Entrava con applauso di quel pubblico, che aveva ottimamente inteso il vero senso del suo discorso²².

Il testo venne pubblicato solamente nel 1772 dall’editore veneziano Colombani nel fervore della polemica del conte con Elisabetta Caminer Turra²³, traduttrice delle opere lacrimevoli francesi e della commedia goldoniana scritta in francese *Bourru bienfaisant*²⁴. La letterata, insieme al padre Domenico Caminer, fondatore de “L’Europa letteraria”, sostenne fortemente il rinnovamento goldoniano. La *querelle* sul teatro, nonostante l’assenza di Goldoni e di Chiari a Venezia, riprese

20] Ivi, p. 981.

21] Ivi, p. 1026.

22] C. Gozzi, *Fiabe sceniche*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 1984, p. 47.

23] Elisabetta Caminer Turra (1751–1796) giornalista, collaboratrice de “L’Europa letteraria”, giornale d’informazione e rinnovamento culturale, e poi del “Giornale enciclopedico”, sostenitrice di Goldoni, traduttrice delle commedie francesi *larmoyante*, pubblicate in quattro volumi col titolo *Composizioni teatrali moderne* (1772), e altri, questa volta oltre ai francesi anche i testi danesi, inglesi, russi e tedeschi in sei volumi della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* (1774–1776).

24] La prima traduzione italiana eseguita da un giovane Pietro Candoni fu pubblicata su “L’Europa letteraria” nel gennaio 1772. Nel presentare il testo italiano, pur criticando la traduzione, Domenico Caminer difese Goldoni scrivendo: “Niun autore certamente potrà vantarsi, che tante Edizioni delle numerose proprie opere sieno state fatte lui vivente quanto ne vede il Sig. Dottor Carlo Goldoni, il vero, il solo Riformatore del nostro teatro italiano, mio Compatriota, e mio buon amico. [...] Decadde a colpo d’occhio la buona Commedia in Italia dopo che Goldoni passò con somma sua gloria all’onorificentissimo incarico di perfezione nell’Italiana favella le Reali Principesse di Francia”. (“Europa letteraria”, gennaio 1772).

allora nuovo vigore. Nel momento della pubblicazione le fiabe gozziane dovettero opporsi alla nuova moda arrivata d'oltralpe che – secondo il conte – costituì una grande minaccia al teatro nazionale.

Lo scenario originale venne ricostruito in una forma inconsueta definita “analisi riflessiva”. Si tratta di una specifica rivisitazione del canovaccio con l'aggiunta di un commento in cui si chiariscono le allusioni polemiche nascoste nei personaggi o nelle situazioni, si descrivono elementi dell'allestimento scenico nonché le reazioni del pubblico. Nel *Manifesto* promozionale alla raccolta Colombani, Gozzi scrisse:

Fra le mie dieci Favole sceniche, che furono generosamente accolte, e che ora fo imprimere; dell'Amore delle tre Melarance, rappresentazione, che sussiste ancora sulle scene, ma difformata, e che fu la prima opera favolosa teatrale ch'io facessi, e ch'io confesso non essere stata, che un'ardita, e capricciosa faceta parodia sulle sceniche rappresentazioni che correvano in que' tempi, e una speranza sul pubblico genio, io non darò, che una diffusa puntuale analisi riflessiva, per porre in chiaro ciò che da molti non s'è voluto intendere, e per guarire parecchi schizzinosi nauseati di quella ch'io so chiamare inezia, senza l'aiuto di alcune lingue affettatamente zelanti²⁵.

Del testo originale rimase solo il prologo e forse anche dei frammenti in versi martelliani citati nell'*Analisi riflessiva*: la maledizione della Fata Morgana alla fine del primo atto, le battute del diavolo, nonché la scena del castello della Creonta dell'atto secondo, successivamente anche il lamento delle fanciulle uscite dalle melarance e il lungo duello tra i due poeti rivali del terzo atto.

L'amore delle tre melarance è indubbiamente ancora oggi un testo ricco di potenzialità sceniche²⁶; oltre a ciò, proprio grazie all'inconsueto commento autoriale, acquista il valore di un prezioso documento in quanto riflette – come abbiamo già visto – la polemica teatrale del secondo Settecento veneziano e per di più mostra il metodo compositivo dello spettacolo dell'arte. L'intreccio fiabesco venne organizzato

25] C. Gozzi, *Manifesto Colombani*, in: Id., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia 2013, p. 282.

26] Il poeta Edoardo Sanguineti ha trasformato il canovaccio gozziano in una commedia interamente scritta in versi martelliani, allestita a Venezia, il 28 luglio 2001, al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio con la regia di Benno Besson, e la scenografia di Ezio Toffolutti. Vedi E. Sanguineti, *L'Amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Il Melangolo, Genova 2001.

conformemente alla struttura dei ruoli, arricchito inoltre col materiale performativo dei comici (lazzi, scene di bravura, spropositi) adeguatamente montato nella trama. La fiaba è composta di tre atti e vi agiscono, senza contare le comparse, dodici personaggi (Silvio, re di Coppe; Pantalone, consigliere del re; Tartaglia, principe malinconico; Clarice, principessa bizzarra; Truffaldino, servo faceto; Leandro, primo ministro; fata Morgana; mago Celio; Brighella; Ninetta, principessa incantata; Smeraldina; Creonta). Il numero dei personaggi corrispondeva all'organico di una compagnia professionale come anche agli elenchi dei personaggi delle fiabe successive (*Il corvo*: 12, *Il re cervo*: 12). In base al *Canto ditirambico in onore di Sacchi Truffaldino* del 1761, Giulietta Bazoli ha ricostruito la composizione della compagnia, a gestione prevalentemente familiare: "Antonio Sacchi, la moglie Antonia Franchi Sacchi, le due figlie Angela e Giovanna, la sorella di Antonio, Adriana Sacchi, Cesare Darbes, Agostino Fiorilli, Gaetano Casali, Ignazio Casanova, Atanagio Zannoni, Giuseppe Simonetti e la figlia Chiara, e Giovanni Vitalba, dunque un totale di tredici persone"²⁷. Nomi non dissimili li troviamo nella ricostruzione fatta da Piermaria Vescovo in base al testo inedito de *Le convulsioni*, datato dallo studioso alla stagione 1762–1763²⁸. Indubbiamente il punto forte della compagnia era costituito dalle quattro maschere e dalla servetta, ossia le parti su cui poggia *L'amore delle tre melarance*: Cesare Darbes (1710 ca.-1778), famoso Pantalone, già collaboratore di Goldoni che aveva scritto per lui, tra l'altro, *I due gemelli veneziani* (1747); Agostino Fiorilli (?-post. 1782), comico napoletano specializzato nel personaggio di Tartaglia, un Vecchio della tradizione partenopea; Antonio Sacco (1708–1788), celebre Truffaldino che nella sua lunga carriera lavorò anche con Goldoni e con Chiari; Atanagio Zannoni (1720–1792), Brighella, che secondo Francesco Bartoli fu "uno de' più egregi Comici de' nostri giorni"²⁹ e, nel ruolo di Smeraldina, la sorella del capocomico, Adriana Sacchi (1707–1776), un'attrice molto versatile. Nella prima fiaba le maschere dominavano, sia perché la compagnia di Sacco aveva degli eccellenti interpreti, i migliori dei teatri veneziani, che non avevano concorrenza altrove, sia per l'esplicito intento parodico dello spettacolo. Nel *Canto ditirambico* Gozzi scrisse: "Smeraldina, Brighella e il

27] G. Bazoli, *L'orditura e la truppa: le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 225.

28] P. Vescovo, *Introduzione*, cit., p. 69.

29] F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, t. II, Forni, Bologna 1979, p. 28.

Tartaglia/ di brigata col Sacchi, e Pantalone/ son cinque cor d'appiccar la battaglia/ a mille poetastri in un squadrone”³⁰. Anche nelle sue *Memorie inutili* l'autore, descrivendo la compagnia di Sacchi all'inizio della loro collaborazione, lodò soprattutto le parti comiche:

Per dar l'assalto a' sopra accennati due Poeti nel Teatro, e per fare una diversione di popolo, aveva scelta er mia squadra la Compagnia comica del Sacchi rinomato Truffaldino [...] correva nella comune opinione per la più morigerata, ed onesta di tutte l'altre. Sosteneva con somma bravura la Commedia antica dell'arte italiana [...]. Antonio Sacchi, Agostino Fiorillo, Atanagio Zannoni, Cesare Derbes erano le quattro maschere, Truffaldino, Tartaglia, Brughella, e Pantalone; tutti Attori eccellenti nella lor professione. La perizia nell'arte, la prontezza, la grazia, la fertilità, i lazzi, i sali, le arguzie, la naturalezza, e molta filosofia, erano le loro doti. La servetta Andriana Sacchi Zannoni vivacissima, aveva la medesima qualità. Tutto il resto della Compagnia, nel tempo ch'io presi a soccorrerla, ed a prendere pratica con quella, era di vecchi, di vecchie, di figure infelici abili, di personaggi agghiacciati, di ragazzi, e ragazze inesperte³¹.

Nelle successive opere i ruoli seri presero sempre più spazio, mentre i tipi comici venivano invece gradualmente relegati al piano secondario, almeno a livello testuale. Secondo Paolo Bosisio, oltre alle maschere, ne *L'amore delle tre melarance* recitarono la primadonna della compagnia, Antonia, nella parte della bizzarra principessa Clarice; Giovanni Vitalba, primo amoroso, marito di Angela, nel ruolo di Leandro; Gaetano Casali, il quale usava il nome d'arte Silvio, nei panni del re di Coppe³².

La trama della fiaba venne affidata all'arte degli interpreti, particolarmente ai personaggi di Tartaglia e di Truffaldino presenti in scena in tutti gli atti. All'inizio ci troviamo alla corte afflitta per la malattia del principe, figlio del re di Coppe, morente di malinconia. Grazie al servo faceto, Truffaldino, il triste Tartaglia riesce finalmente a ridere, ma la malvagia Fata Morgana – offesa – getta su di lui una maledizione. Il principe arde dal desiderio di possedere le tre melarance. L'atto secondo mostra il viaggio del principe col servo fedele alla ricerca dei frutti nascosti nel castello della Creonta. Sostenuto dal mago Celio ragginuge lo scopo desiderato, ma nel terzo atto dovrà ancora salvare le fanciulle incantate.

30] Cit. da G. Bazoli, op.cit., p. 225.

31] C. Gozzi, *Memorie inutili*, t. 2, a cura di P. Bosisio, LED, Milano 2006, p. 416–417.

32] C. Gozzi, *Fiabe sceniche*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 1984, p. 142 n. 20.

Per colpa del sempre affamato Truffaldino, riuscirà a tenere in vita solo la terza, Ninetta. Innamorato di lei, vuole sposarla, ma la Morgana di nuovo interviene con la sua forza magica e trasforma l'amata in una colomba. Al posto di Ninetta mette Smeraldina condotta – contro la volontà del principe che non riconosce l'amata – a corte come futura sposa. La colomba segue il corteo, svolazza nella cucina dove viene afferrata da Truffaldino. Il servo le toglie lo spillone magico e compare Ninetta. Tartaglia, nel rivedere la sua vera fidanzata è di nuovo felice; la ragazza racconta tutto, mentre il mago Celio rivela gli altri intrighi al re. Nell'arco di tutta l'azione osserviamo le diverse peripezie del principe Tartaglia, accompagnato fedelmente dal servo Truffaldino. A una lettura dello scenario gozziano, la vena comica pare decisamente predominante rispetto al tono patetico-sentimentale. Lo dimostra anche l'attribuzione del ruolo principale del principe malinconico al personaggio di Tartaglia, il secondo vecchio nello schema dei ruoli dell'arte, interpretato da Agostino Fiorilli, che nell'opinione del conte era "facetissimo e ardito"³³. Secondo Francesco Bartoli, l'attore all'inizio della sua carriera sostenne il ruolo dell'Innamorato, forse volendo continuare la tradizione del padre, ma "conoscendo non esser quello il carattere in cui gli fosse dalla Natura concesso di riuscire valoroso"³⁴, scelse l'antica maschera napoletana. Tartaglia si caratterizzava per il suo difetto di pronuncia, poteva apparire come un consigliere autorevole o goffo, oppure un padre presuntuoso e invadente. Secondo il parere di Bartoli, il partner scenico di Fiorilli negli anni 1771–1777, l'attore possedeva una buona voce e grande postura, era spiritoso e grazioso in modo naturale senza affettazione, tartagliava cambiando la voce ed adeguando la mimica e il gesto: "il tutto eseguendo coi più naturali movimenti di un uomo che tale difetto avesse in propria natura"³⁵. Gozzi sfruttò la versatilità dell'attore, esperto nel repertorio sia serio che comico e d'aspetto imponente. Fiorilli seppe elaborare un proprio equilibrio tra la convenzione del ruolo e una sua individuale innovazione espressiva. Questo aspetto appare ancora più evidente nel *Re cervo*, dove l'alternanza tra il serio e il comico è molto più accentuata. Mancano ne *L'amore delle tre melarance* riferimenti al difetto di pronuncia della maschera, forse in questo caso esso poteva apparire come singhiozzo nelle numerose scene di disperazione. Comunque l'*Analisi riflessiva* sembra confermare la prevalenza del tono grottesco e ridicolo:

33] C. Gozzi, *Memorie intutili*, cit., p. 565.

34] F. Bartoli, op.cit., t. 1, p. 217.

35] Bartoli, cit. p. 217.

Aprivasi la scena alla camera del principe ipocondriaco. Questo faceto principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. [...] Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. Dichiarava gli strani effetti della sua malattia incurabile, e siccom'egli aveva il solo argomento da scena, questo valente personaggio non poteva vestirlo con maggior fertilità. Il suo discorso buffonesco, e naturale cagionava un continuo scoppio di risa universali nell'uditorio³⁶.

Il pianto e il lamento si estendono per quasi tutto il primo atto. All'improvviso il tono cambia, il principe scoppia a ridere e poi invece arde di passione per le tre melarance. I diversi stati emozionali sono giocati sull'eccesso grottesco: “strillava, e piangeva, come un rimbambito. [...] urlava, come se gli si staccassero le viscere”³⁷, “dava in uno scoppio di risa sonore, e lunghe”³⁸, “entrava in un robusto entusiasmo”³⁹. L'attore ricorse a diversi mezzi espressivi, scene di sproposito, pose comiche, lazzi, soliloqui ridicoli e parodie di gesti eroici. Tra le diverse scene possiamo rilevare: il contrasto tra lui e il servo nella camera del malato durato “un terzo d'ora”⁴⁰, il monologo amoroso, la “scena buffonesca”⁴¹ dell'armarsi, il soliloquio sulle melarance non salvate:

Gli stupori, i riflessi, che faceva questo grottesco principe sui gusci delle melarance tagliate, e sopra a' due cadaveri delle giovinette, non sono dicibili. Le maschere facete della commedia all'improvviso in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che né sono esprimibili dall'inchiostro, né superabili da' poeti. Dopo un lungo, e ridicolo soliloquio, Tartaglia vedeva passar due villani, ordinava l'onorata sepoltura di quelle due giovinette⁴².

Oltre alle sequenze comiche, vanno notate anche le scene di violenza e di furore sempre sotto l'insegna del grottesco (“invasato insisteva. [...] si riduceva a brutali minacce contro al padre”⁴³ o “furioso [...] minacciava”)⁴⁴, nelle quali – come possiamo immaginare – l'attore si

36] C. Gozzi, *Le fiabe sceniche*, cit., p. 123.

37] Ibidem.

38] Ivi, p. 124.

39] Ivi, p. 125.

40] Ivi, p. 123.

41] Ivi, p. 126.

42] Ivi, p. 134.

43] Ivi, p. 126.

44] Ivi, p. 134.

esibiva con parole concitate, intonazione violenta, gesticolazione ampia ed eccessiva.

Tartaglia rappresenta nello scenario gozziano il pubblico veneziano: il principe malinconico rischia di morire di noia, cade vittima della cattiva drammaturgia, ma finalmente riesce a trovare la felicità grazie al suo servo faceto, Truffaldino. Ed è proprio lui ad essere il protagonista assoluto dell'azione scenica. Antonio Sacco, interprete del ruolo, fu definito da Goldoni in una delle sue prefazioni dell'edizione Pasquali: "celebre Arlecchino, il migliore Arlecchino d'Italia, che [...] unisce alle grazie del suo personaggio tutto il talento necessario ad un bravo Comico, e dice le cose le più brillanti e le più spiritose del mondo"⁴⁵. Nelle *Memorie* si trova una descrizione più ampia del poeta comico:

Antonio Sacchi aveva genio vivace e brillante; interpretava le commedie dell'Arte, ma, mentre gli altri Arlecchini non facevano che ripetersi, Sacchi, pur restando sempre fedele al senso della scena, conferiva alla commedia, grazie a nuove arguzie e a certe sue repliche inattese, un'aria di freschezza; e il pubblico accorreva in folla se non altro per vedere lui. Le sue battute comiche, i suoi motti di spirito non erano attinti dal linguaggio del volgo e nemmeno da quello dei comici. Egli faceva ugualmente ricorso agli autori di commedie, ai poeti, agli oratori, ai filosofi; nelle sue improvvisazioni si riconoscevano pensieri di Seneca, di Cicerone, di Montaigne; aveva l'arte di far sì che la semplicità del balordo si appropriasse delle massime di quei dotti; e una frase ammirata nell'autore serio faceva, invece, ridere se usciva dalla bocca di quell'eccellente attore⁴⁶.

Anche Giovanni Casanova nel suo *Supplemento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Hussaye* sottolineò l'abilità fisica del comico, nonché la sua eccellente arte del discorrere bizzarro ed eloquente senza cadere nel volgare. Le sue qualità nell'eloquenza vennero sfruttate anche nel canovaccio gozziano. Nel primo atto egli appare in un lungo lazzo verbale in cui "faceva dissertazioni fisiche satiriche, e imbrogolate, le più graziose, che s'udissero"⁴⁷ nel secondo invece in "una descrizione spropositata geografica di paesi, monti, fiumi, e mari passati"⁴⁸. Nel corso dell'azione

45] C. Goldoni, *Prefazioni dell'edizione Pasquali*, in: Id., *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano 1993, p. 908.

46] *ivi*, p. 241–242.

47] C. Gozzi, *Le fiabe sceniche*, p. 123.

48] *Ivi*, p. 129.

possiamo notare molte scene di bravura, tra cui quelle di rabbia esagerata affidata a un'ampia gesticolazione e a una vistosa mimica (“Truffaldino collerico gettava per una finestra ampolle, tazze, e tutto ciò che serviva alla malattia di Tartaglia”)⁴⁹ di gioia incontrollata, di pianto e di disperazione, come anche di paura (“tremava forte”)⁵⁰. Sacco era un bravo ballerino e anche il Truffaldino gozziano ricorre abilmente alla pantomima: “Faceva tosto l’animalesca azione di tagliare un’altra delle melarance [...] Truffaldino esprimeva le smanie sue grandissime. Era fuori di sé, disperato”⁵¹. I termini “azione animalesca”, “smanie” – soliti a descrivere una grande tensione nervosa – indicano un’azione pantomimica molto caricata e grottesca. Nello scenario non mancano le scene – tipiche per il secondo Zanni – di fame e di sete (“una fame, e una sete prodigiosa lo assalivano”)⁵². Infatti, nel finale della fiaba troviamo una lunga sequenza che si svolge in cucina, il regno di Truffaldino, a cui viene dato l’ordine di preparare il banchetto nuziale. Anche in questa scena abbiamo un felice connubio dell’eloquenza della parola e quella del corpo:

Si vedeva Truffaldino affaccendato a infilzare un arrosto. Narrava disperato, che, non essendovi in quella cucina girarrosto, girando egli lo spiedo, era comparsa una colomba sopra un finestrino; [...] Un prodigioso sonno lo aveva assalito; s’era addormentato; l’arrosto si era incenerito. Questo accidente era nato due volte. [...] Il sonno portentoso assaliva Truffaldino. Questo grazioso personaggio faceva tutti gli sforzi per non dormire; i suoi lazzi erano facetissimi. S’addormentava⁵³.

Il Truffaldino gozziano, conformemente alla convenzione del personaggio, è balordo, fatto di istinti primordiali – fame, sete, paura – ma viene collocato in un clima fiabesco, completamente irreale, in più acquista il valore emblematico di rappresentante della commedia dell’arte. Molte sono anche le scene di bravura eseguite da altri personaggi della fiaba. Prevale il tono grottesco anche nelle situazioni patetiche, per esempio il lamento del re sul destino del proprio figlio volge al ridicolo: “Compiangeva i sudditi, piangeva dirottamente, dimenticando tutta la maestà”⁵⁴, i consigli di Pantalone preoccupato, le smanie

49] Ivi, p. 123.

50] Ivi, p. 131.

51] Ivi, p. 133.

52] Ibidem.

53] Ivi, p. 138.

54] Ivi, p. 120.

della malvagia Clarice, il rito stregonesco del mago Celio con dei cerchi magici disegnati, formule pronunciate a voce alta e con enfasi, le maledizioni della Morgana, le minacce gridate con “voce orrenda”⁵⁵ dalla gigantessa Creonta, come anche il plurilinguismo dell'accorta Smeraldina. Gozzi impiegò il materiale performativo dei suoi comici, iscrivendo nel testo le loro doti recitative: verbali, mimetiche, pantomimiche ed acrobatiche.

L'amore delle tre melarance pubblicato in forma di analisi riflessiva è un testo metateatrale di carattere polemico, ma anche un esempio di drammaturgia consuntiva che fissa sulla carta le competenze performative dei primi interpreti, la dinamica di una concreta compagnia, nonché il ricordo dello spettacolo (elementi della messinscena, reazioni del pubblico). Il testo della prima fiaba, a prescindere dall'indiscutibile valore spettacolare, può essere anche letto come un interessante documento per la storia del teatro veneziano della seconda metà del Settecento: una fonte di informazioni sul repertorio, sugli autori, sull'allestimento scenico e sulla tecnica attoriale.

BIBLIOGRAFIA

- BARTOLI F., *Notizie storiche de' comici italiani*, t. II, Forni, Bologna 1979.
- BAZOLI G., *L'orditura e la truppa: le Fiabe di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- BOSISIO P., *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria, con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze 1979.
- CAMPONESI P., *Carnevale all'inferno*, in: Id., *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 23–48.
- CHIARI P., *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari Bresciano Poeta di S.A. Serenissima Il Sig. Duca di Modana*, vol. 3, Giuseppe Bettinelli, Venezia 1774.
- DYGUL J., *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, WUW, Warszawa 2012.
- Fabrizi A., *Carlo Gozzi e la cultura popolare: a proposito de L'amore delle tre melarance*, “Italianistica. Rivista della Letteratura Italiana”, n. 7, 1978, p. 336–345.
- GOZZI C., *Commedie in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni. La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini, P. Vescovo, Marsilio, Venezia 2011.
- GOZZI C., *Fiabe sceniche*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma 1984.

54] Ivi, p. 120.

55] Ivi, p. 131.

GOZZI C., *La Tartana degli influssi*, in: Id., *Opere*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, pp. 971–1027.

GOZZI C., *Memorie inutili*, t.1–2, a cura di P. Bosisio, LED, Milano 2006.

GOZZI C., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia 2013.

GOZZI G., *Scritti scelti*, a cura di N. Mangini, UTET, Torino 1976.

NASCIMBEN L., *Gozzi e la Crusca*, in: *La nascita del vocabolario. Convegno di studio. Per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, a cura di A. Daniele e L. Nascimben, Esedra, Padova 2014, pp. 129–143

PAVIS P., *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna, 1998.

SANGUINETI E., *L'Amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Il Melangolo, Genova 2001.