

ROSALMA SALINA BORELLO

L'amore delle tre meralance e i suoi travestimenti teatrali: da Gozzi a Sanguineti.

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSALMA SALINA BORELLO

L'amore delle tre meralance e i suoi travestimenti teatrali: da Gozzi a Sanguineti

Nell'analizzare le Fiabe teatrali di Carlo Gozzi è indispensabile precisare la necessità di una visione dinamica del testo, che andrà colto nel suo farsi, sin dalla sua genesi e dalla dichiarazione di intenti (scoperti o celati) dell'autore. Tale visione "allargata" del testo teatrale è d'obbligo soprattutto nella lettura dell'Amore delle tre meralance, la prima delle Fiabe teatrali gozziane, rappresentata al teatro San Samuele dalla compagnia Sacchi il 21 gennaio 1761. Si tratta di un travestimento scenico, nel senso anche letterale della parola, in quanto i personaggi della fiaba popolare (tratta da Lo cunto de li cunti del Basile) indossano i panni della commedia dell'arte: si trattava infatti di un semplice canovaccio, che doveva lasciare ampio spazio all'inventiva degli ottimi attori della compagnia Sacchi. Della primitiva stesura non è rimasta traccia perché, nell'approntare l'edizione delle sue opere, il Gozzi scelse una forma davvero inconsueta: un particolareggiato rendiconto dell'evento teatrale, in cui troviamo non solo il riassunto della vicenda e la descrizione dello spettacolo, ma anche un puntuale commento dell'autore che ne registra minuziosamente i risvolti polemici, i particolari dell'esecuzione, le reazioni del pubblico, secondo una modalità che sarà accolta, fatta propria e teorizzata da Edoardo Sanguineti nell'elaborazione della sua poetica del travestimento, a partire proprio dall'Amore delle tre meralance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi andato in scena a Venezia il 28 luglio 2001.

Nell'analizzare le *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi è innanzitutto indispensabile precisare preliminarmente che, per le ragioni che emergeranno nel corso della trattazione, occorre assumere una visione dinamica del testo, che andrà colto nel suo farsi, sin dalla sua genesi e dalla dichiarazione di intenti (scoperti o celati) dell'autore. Tale visione "allargata" del testo teatrale è d'obbligo, in modo particolare, nell'analisi de *L'amore delle tre meralance*, la prima delle *Fiabe teatrali* gozziane (rappresentata al teatro San Samuele dalla compagnia Sacchi il 21 gennaio 1761), in quanto si trattava, originariamente, di un semplice canovaccio, il cui carattere eminentemente aleatorio, da 'opera aperta', doveva lasciare ampio spazio all'inventiva e al consumato mestiere degli ottimi attori della compagnia Sacchi, adusi alla recitazione all'improvviso propria della commedia dell'arte.

Della primitiva stesura non è rimasta traccia perché, nell'approntare l'edizione delle sue opere (iniziata nel 1772 presso Colombani), il Gozzi scelse una forma davvero inconsueta: un particolareggiato rendiconto dell'evento teatrale, intitolato *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre meralance*, in cui troviamo non solo il riassunto della vicenda e la descrizione dello spettacolo, ma anche un puntuale commento dell'autore, che registra minuziosamente i risvolti polemici, i particolari dell'esecuzione, le reazioni del pubblico, secondo una modalità che sarà accolta, fatta propria e teorizzata da Edoardo Sanguineti nell'elaborazione della sua poetica del travestimento,¹ a partire proprio da *L'amore delle*

¹ Tale poetica del travestimento va a incunarsi nel rapporto tra testo e messa in scena, o più specificamente, nella dialettica tra *scrittura drammaturgica* e *scrittura scenica* in cui viene rivendicato da Sanguineti il ruolo fondamentale del *drammaturgo* che, nella sua ottica, è essenzialmente un *ri-scrittore* o, meglio, un *travestitore*. Dei vari travestimenti teatrali di E. SANGUINETI (tra cui quello da Dante nella *Commedia dell'Inferno*, Genova, Costa & Nolan, 1089; da Goethe, *Faust un travestimento*, Genova, Costa & Nolan, 1985; dall'Ariosto, *Orlando Furioso, un travestimento ariostesco*, edizioni Il Nove, Regione Emilia-Romagna, 1996; da Pirandello, *Sei personaggi.Com*, Genova, Il Melangolo, 2001) è soprattutto il fortunatissimo travestimento gozziano (*L'Amore delle tre meralance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Genova, Il Melangolo, 2001, abbr. TF) a richiamare finalmente l'attenzione della critica sulla necessità di riappropriarci di qualcosa di veramente nostro, vale a dire di una pratica e di una tipologia delle riscritture che trova in Italia, in epoca rinascimentale e barocca, una prima ed efficace sistemazione teorica, ripresa in tutta Europa, per cadere poi in disuso nel linguaggio della nostra critica. Per una ricostruzione storico-filologica del diffondersi di riscritture come il *travestimento*, la *parodia* e il *pastiche* e una panoramica della vivace discussione critica e teorica che le ha accompagnate, in ambito europeo,

tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi andato in scena a Venezia, il 28 luglio 2001, al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio (con la regia di un allievo di Brecht, l'italo-svizzero Benno Besson, e la co-regia, le scene e i costumi di Ezio Toffolutti). Ma, a questo proposito, cediamo direttamente la parola a Edoardo Sanguineti che, nella sua duplice veste di drammaturgo e critico letterario, rileva (nel saggio *La maschera e la fiaba* posto a introduzione e commento del travestimento scenico della fiaba nota come *L'amore delle tre melarance*) gli aspetti più innovativi e sperimentali del testo gozziano:

La scrittura gozziana, per noi, è una struttura drammaturgica, accompagnata pressoché continuamente da minuziose indicazioni esecutive. E dunque una sorta di commentario interpretativo di uno spettacolo che, nel caso, ci è raccomandato in forma di racconto. L'azione ha avuto luogo, e ci viene trasmessa una sequenza di eventi teatrali, che non si riduce a narrazione schematica di una determinata vicenda (la quale, per altro, si suppone già nota e connotata, in essenza), ma ne offre un rendiconto minuzioso, che abbraccia ogni sorta di didascalie, relative ai costumi come alle scene, alla gestualità come all'eloquio. Di più, come in una apologetica cronaca recensiva, ci informa dell'esito della rappresentazione, delle reazioni del pubblico, episodio per episodio.²

È proprio quest'aspetto ibrido e variegato, da 'opera aperta' per eccellenza, in quanto suscettibile di continue varianti, riadattamenti, interpretazioni, interpolazioni, a seconda dei luoghi, delle circostanze, del pubblico e, soprattutto, dell'estro degli attori (un po' *canovaccio* ma anche *rendiconto minuzioso* che abbraccia ogni sorta di didascalie, un po' *commentario interpretativo* ma anche *apologetica cronaca recensiva* che ci informa dell'esito delle rappresentazioni) a riattivare in Sanguineti la componente sperimentale che ne aveva fatto uno dei protagonisti di spicco del Gruppo '63. Quanto mai stimolante sarà quindi rilevare, nell'analisi della prima *Fiaba* teatrale di Carlo Gozzi, quegli aspetti pluridiscorsivi e sperimentali che fanno dello scrittore veneziano non solo uno dei maggiori riformatori del genere teatrale, ma anche un modello di riferimento per i Romantici tedeschi, propagatori di una vera e propria 'moda' o 'maniera' gozziana (*gozzische Manier*) e, in ambito novecentesco, per recuperi e riadattamenti messi in atto da *neo*, *trans* o *post-avanguardie*, di cui l'esempio più eclatante è senza dubbio il travestimento dell'*Amore delle tre melarance* ad opera di Edoardo Sanguineti.

Sarà opportuno quindi ricorrere a una tipologia delle riscritture teatrali (e delle riscritture *tout court*) non solo per evidenziare gli aspetti più dirimpenti e sperimentali del *travestimento* sanguinetiano della prima *Fiaba* gozziana ma anche per cogliervi, in filigrana, gli effetti, non meno dirimpenti, dell'originaria trasposizione scenica di una fiaba popolare tratta da *Lo cunto de li cunti* del Basile (o meglio del suo *travestimento* teatrale operato da Gozzi, da intendersi nel senso anche letterale del termine, in quanto i

rimando ai miei scritti sull'argomento, in particolare al volume R. SALINA BORELLO, *Testo, intertesto, ipertesto. Proposte teoriche e percorsi di lettura*, Roma, Bulzoni, 1996. Per un approfondimento della poetica del travestimento si veda M. D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003. Sarà opportuno precisare che tale poetica va inserita in un contesto insieme estetico e ideologico, un percorso critico e letterario in cui «la smentita del sublime avviene attraverso la via sconnessa e accidentale del linguaggio sperimentale» (cfr. G. SICA, *Edoardo Sanguineti*, in *Il Castoro* n. 89, Firenze, La nuova Italia, 1974, 37).

² SANGUINETI, TF, 7. Da questo volume sono tratte, nel presente saggio, allo scopo di rendere più agevole e spedita la lettura, anche le citazioni dal canovaccio, ivi riportato, che Carlo Gozzi pubblicò a Venezia nel 1772 con il titolo *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance. Rappresentazione divisa in tre atti* (abbr. AR).

personaggi, indossano i panni della commedia dell'arte). A tal fine sarà necessario assumere un punto di vista intertestuale e plurifocale, tanto più raccomandabile nel caso di riscritture che si presentino nelle forme, più canoniche e conclamate, della *parodia*, del *pastiche* e, appunto, del *travestimento*

Prima di addentrarci nell'intricato e intrigante labirinto delle riscritture e lasciarsi abbagliare dal gioco di specchi dei rimandi intertestuali, non sarà forse superfluo prendere fiato riassumendo per sommi capi la trama della *fiaba teatrale* gozziana: Tartaglia, figlio del Re di Coppe, è in preda a una misteriosa e mortale malinconia, che scopriremo dovuta soprattutto, come sottolinea Sanguineti nel suo commento del commento, al venefico effetto dei versi martelliani propinatigli dalla fata Morgana, sotto le cui mentite spoglie si cela, *en travestie*, uno dei due rivali di Gozzi, l'abate Chiari. Invano il padre, il Re di Coppe (il riferimento alle carte non poteva non suscitare l'interesse di Sanguineti per le sperimentazioni combinatorie legate al gioco, ampiamente documentato anche nei romanzi, soprattutto ne *Il Gioco dell'Oca*) e il ministro Pantalone si affannano per salvarlo, consultando i migliori medici e organizzando feste e divertimenti di ogni genere. Contro la guarigione del principe tramano Clarice, Leandro e Brighella, mentre a sostegno del Re di Coppe, Silvio, e di Pantalone è schierato il mago Celio, che altro non è se non un grottesco mascheramento fiabesco di un altro Carlo: il rivale Goldoni.

Alla corte del Re di Coppe si presenta la fata Morgana, travestita da orrida e sguaiata megera (travestimento nel travestimento che risemantizza la stessa, collaudatissima e fortunata, pratica testuale³), proprio mentre Truffaldino (che incarna la commedia dell'arte) tenta in mille modi di divertire il principe Tartaglia. Alla vista della vecchia e del suo comportamento sgraziato e grottesco il principe scoppia in una fragorosa e irrefrenabile risata che lo libera d'incanto dalla sua misteriosa malattia. Per ripicca Morgana gli lancia una terribile maledizione in versi martelliani («Apri l'orecchio, o barbaro; passi la voce al core; / né muro, o monte fermo il suon del mio furore; / Come spezzante fulmine si ficca nel terreno, / così questi miei detti ti si ficchino in seno

³ Per un approfondimento di tali tematiche e, in particolare, per una interpretazione in chiave caricaturale e allegorica, reale e metaforica, del *travestimento-travisamento* del genere fiabesco operato da Gozzi rimando al volume R. SALINA BORELLO, *Le fate a teatro. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra allegoria e parodia*, uscito a Roma nel 1996 presso Nuova Cultura e ivi ripreso in edizioni ampliate e aggiornate (1997, 1998), poi ristampato da UniversItalia nel 1999. Ne ho trattato anche in *Effetto Cina. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente*, Roma, UniversItalia, 2006 (in part. 25-39), evidenziando come la transcodificazione allegorica del discorso fiabesco operata da Carlo Gozzi comporti la sua dissoluzione o, meglio, il suo sconfinamento nell'*apologo* di tradizione esopica e nella *favola*. Andrò sottolineato inoltre il fatto che una puntuale decodificazione del discorso allegorico, nei suoi espliciti e ben mirati risvolti satirici, è già posta in atto dallo stesso Carlo, nonché dal fratello Gaspare che tuttavia, nella sua recensione allo spettacolo apparsa sulla *Gazzetta veneta* del 27 gennaio 1761, cerca di dissimulare i reali bersagli di questo vero e proprio *travestimento satirico* (secondo la tipologia proposta nei miei studi sull'argomento). Gaspare sorvola infatti sul punto più significativo del *travestimento fiabesco* operato da Carlo che invece, nella sua *Analisi riflessiva* (AR, 32), dichiara: «nella nimicizia della fata Morgana e di Celio mago erano figurate arditamente, e allegoricamente le battaglie teatrali, che correvano allora tra i signori due poeti Goldoni, e Chiari, e che nelle due persone pure della fata e del mago, erano figurati in caricatura i due poeti medesimi. La fata Morgana era in caricatura il signor Chiari; Celio in caricatura il signor Goldoni». Ne deriva, tra l'altro, che, mentre l'episodio del diavolo col mantice (atto III) per Gaspare è semplicemente un riferimento generico alla violazione della regola dell'unità di tempo, nelle intenzioni di Carlo contiene invece un'esplicita «parodia» del Chiari, che «pedantesca mente insultava tutti gli altri nelle irregolarità» ma «donava a sé stesso de' privilegi particolari». Un'altra *allegoria* rilevata da Gaspare è quella delle fanciulle-melance: la prima rappresenta la tragedia, la seconda la commedia di carattere e la terza, l'unica che sopravvive, la commedia dell'arte.

[...]» che lo condanna a porsi alla ricerca delle tre melarance tenute prigioniera dalla gigantessa e maga Creonta, personaggio tratto dal *Morgante* pulciano. Dopo varie disavventure, il giovane riesce però ad impadronirsi dei frutti, da cui balzano fuori tre bellissime fanciulle e a sposare l'ultima, Ninetta, figlia del re degli Antipodi. Alla fine, come in ogni fiaba che si rispetti, l'inganno è sciolto, i malvagi sono puniti e i buoni si apprestano a partecipare al banchetto nuziale presieduto da Celio che esorta Truffaldino *a tener lungi i versi martelliani diabolici dalle regie pignatte*. Il tutto si conclude con un tuffo acrobatico nella contemporaneità, secondo modalità proprie del *travestimento*, immediatamente percepibili nella «calda raccomandazione all'uditorio, perch'egli volesse farsi intercessore coi signori gazzettieri in vantaggio della buona fama di questa fanfaluca misteriosa» (AR, 49). Una mossa, questa, che smentisce e rovescia, platealmente, l'atemporalità tipica del genere fiabesco, svelandone la sua funzione di *pre-testo* e di *maschera* per veicolare le idee estetiche e politiche dell'autore tramite, appunto, una «fanfaluca misteriosa» rivisitata in chiave allegorica.

La scelta fiabesca messa in atto dal Gozzi appare quindi improntata ad una rischiosa ma quanto mai fruttuosa ambivalenza: da una parte, attingendo a un genere popolare e folklorico, affidato alla trasmissione orale (all'affabulazione delle *nonne* al *focolare*) vuole un teatro fonte di sano e puro divertimento, in opposizione a quello goldoniano in cui avverte uno stretto e soffocante legame con la realtà; dall'altra, per poter fare della propria opera uno strumento di polemica letteraria e ideologica, deve manipolare il genere fiabesco, tradizionalmente avulso dalla realtà e dalla storia, per farne uno strumento di riflessione e di critica sociale, trasformando la *fiaba* in... *favola* o, meglio ancora, con le sue stesse parole, in *allegoria*. Ma questa ambivalenza, lungi dal compromettere gli esiti drammaturgici, ne esalta la portata innovativa – colta appieno da Sanguineti nel suo *travestimento*, come vedremo – e raggiunta sempre e comunque attraverso un totale e genuino abbandono al suo estro fantastico e stralunato, a quella sua natura bizzarra e paradossale messa efficacemente in rilievo da Petronio (nel famoso saggio introduttivo all'edizione Rizzoli del 1962 delle *Opere* di Carlo Gozzi) di «giacobino nelle forme poetiche e codino nel resto».

Nella stessa situazione il Conte viene a trovarsi quando asserisce polemicamente di voler ripristinare la commedia dell'arte e invece, per ovvie ragioni, è costretto a uscire dallo schema della rappresentazione all'improvviso e produrre un testo scritto che rifletta le sue vedute e le sue tesi attraverso «uno spettacolo di mirabile grossolano e popolare». Di qui la necessità di operare un travestimento, serio o faceto,⁴ dei più disparati generi, ma principalmente della commedia dell'arte e della fiaba. Bisogna rendergli atto che tale tentativo di commistione di due generi popolari porta ad esiti quanto mai ingegnosi ed efficaci, in una girandola vertiginosa di soluzioni brillanti non meno che deflagranti per il loro effetto di 'rottura' degli schemi teatrali consueti (come ho avuto modo di rilevare in varie occasioni).

Carattere comune della commedia dell'arte e della fiaba è, infatti, quello di proporre situazioni già note a tutti, ma suscettibili di essere combinate e riscritte in modi sempre nuovi, dando il via alle più spericolate contaminazioni e alle più avventurose sperimentazioni che diverranno appannaggio di una *maniera-mania* gozziana,

⁴ Tale distinzione tra serio e faceto è necessaria nel caso che la riscrittura di un testo sia ascrivibile alla pratica del *travestimento*, oggi quanto mai diffusa e cara alla nostra dimessa sensibilità postmoderna, in quanto, come è emerso dai miei studi sull'argomento, il *travestimento*, a differenza della *parodia* (sempre dissacrante), può essere tanto dissacrante che riconsacrante, tanto sublimante quanto demistificante, tanto depotenziante nei confronti del modello, quanto intensificante.

rapidamente diffusasi in area tedesca. Al di là dei più superficiali e scontati intenti polemici, quest'aspetto sperimentale – che non potrà certo sfuggire a un Sanguineti – mi pare la motivazione più autentica e profonda dell'operazione condotta dal Gozzi. Si pensi, ad esempio, all'insistenza di Gozzi, soprattutto nel *Ragionamento ingenuo*,⁵ su termini come «originalità» e «novità», elementi ritenuti fondamentali per il successo di un'opera («Il pubblico si annoia se non trova novità d'indole nelle produzioni scritte e ripiomba nella commedia improvvisa dell'arte, sempre spettacolo caricato e allegro», RI, 1043 e ancora: «Mi riservo di provare che le mie *Fiabe*[...]sono più originali e nuove nell'indole de' drammi flebili», RI, 1069).

Anche Friedrich Schlegel, grande ammiratore del teatro gozziano, ne rileverà l'originalità, sostenendo che la «commedia con maschere» rimessa in auge dal Veneziano è l'unico genere «in cui le persone che cercano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovar diletto» e ne lamenterà l'abbandono da parte del teatro italiano e, in particolare, della nuova via aperta dalla commistione di due generi popolari nelle *Fiabe teatrali*, ingiustamente considerate alla stregua di «stravaganti produzioni d'una fantasia sregolata» e non invece come squisiti prodotti di quella «buffoneria» ovvero «ironia trascendentale» (*Ironie, transzendentalische Buffonerie*), così cara all'irridente malinconia dei Romantici tedeschi.

Dem abenteuerlichen Wunderbaren der Feenmarchen diene die eben so stark aufgetragene Wunderlichkeit der Maskenrolle zum Gegensatz. Die Willkür der Darstellung ging in der ernsthaften Teile wie in beigesellten Scherz gleich weit über die natürliche Wahrheit hinaus. Gozzi hatte hieran fast zufällig einen Fund getan, dessen tiefere Bedeutung er vielleicht selbst nicht einsah: seine prosaische meistens aus den Stegreif spielenden Masken bildeten ganz von selbst die Ironie des poetischen Teils. Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beigemischten Komischen in romantischen Drama des Shakespeare und Calderon näher entwickeln. Hier nur so viel, daß es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise in dem Anteil der Fantasie und Empfindung ist, wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird.⁶

Dal canto suo, Carlo Gozzi, ha maturato, nel corso della sua lunga esperienza teatrale, una risentita, battagliera coscienza di aver seguito, solo e sempre, il suo estro tanto fantasioso quanto imperioso che lo ha reso un «misanthropo» (come ama definirsi) rispetto alla produzione dei suoi contemporanei. Non si pone tuttavia mai in aperta antitesi con il teatro classico cui dichiara, a volte, di volersi attenere scrupolosamente, tentando di giustificare e minimizzare i suoi eventuali tralignamenti dalle regole

⁵ C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle dieci fiabe teatrali*, in *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1962 (abbr. RI).

⁶ Cfr. F. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (1808) in *Sämtliche Werke*, herausg. von E. Bocking, V Band, Erster Theil, VIII Vorlesung, 365-366 [Trad.: «All'avventura nel meraviglioso dei racconti fiabeschi faceva riscontro il meraviglioso non meno sfrenato dei tradizionali ruoli in maschera. L'arbitrarietà della rappresentazione oltrepassa di gran lunga la verità naturale, tanto nelle parti serie, quanto in quelle frammiste allo scherzo. Gozzi aveva trovato quasi casualmente una miniera di cui probabilmente non era in grado neppure lui di scorgere il più profondo significato: le sue maschere, che il più delle volte recitavano improvvisando, rappresentavano esse stesse quella parte prosaica che mette in ridicolo la parte poetica ed erano la personificazione dell'ironia. Quello che intendo per ironia lo dirò più compiutamente quando cercherò di spiegare la mescolanza di comico e di tragico nel dramma romantico di uno Shakespeare o di un Calderon. Per ora basterà dire che l'ironia e la confessione, inserita nella rappresentazione stessa mediante allusioni più o meno percettibili, del privilegio accordato, con eccessiva parzialità, alla sensibilità e alla fantasia, confessione che ha per effetto il ripristino dell'equilibrio». La traduzione è nostra].

aristoteliche: «Le mie dieci *Fiabe* teatrali sono regolarissime, per quanta regolarità può portare l'indole di quelle rappresentazioni», RI, 1067).

Altre volte (come, ad esempio, nel secondo atto dell'*Amore delle tre melarance*) il Nostro, con un'agile mossa metatestuale, evidenzia ironicamente il brusco passaggio da un luogo all'altro della vicenda, quasi a voler prevenire le critiche di volesse valutare la sua opera con i parametri del teatro classico: «Qui si calava una tenda che rappresentava la Reggia del Re di Coppe. Qual'irregolarità! Qual censura mal impiegata!» (AR, 41). Anche in un altro passo del *Ragionamento ingenuo* sembra ripudiare i canoni aristotelici in nome di un sano divertimento che liberi dalla noia derivante dalle costrizioni imposte da regole troppo ristrette («La noia ne' popoli fu una conseguenza di queste ristrette regole, e molti scrittori teatrali, ostinatisi in queste, empierono le opere loro di maggiori assurdi, che non le avrieno empieute, o se se ne fossero dispensati», RI, 1068).

L'impressione che si ricava leggendo il *Ragionamento ingenuo* è che il Gozzi, anziché affrontare la complessa problematica relativa all'introduzione del genere fiabesco nel teatro, dia per scontata la legittimità dell'incontro tra commedia dell'arte e fiaba e si serva addirittura di quest'ultima come alibi per non aver sempre potuto rispettare le regole aristoteliche. Il che non è, a ben vedere, del tutto ingiustificato. A questo proposito pienamente condivisibili appaiono le osservazioni di Paolo Bosisio, che sottolinea l'importanza dell'elemento fiabesco nella scelta delle strategie drammaturgiche messe in atto dal Gozzi:

Muovendo, dunque, dalle acquisizioni dei più aggiornati studi in tema di folklore e di tradizione fiabesca, si deve, innanzitutto, sottolineare la natura eminentemente drammatica della fiaba narrativa che, senza nulla concedere a spiegazioni e motivazioni, rappresenta al vivo le situazioni e concentra l'attenzione sui personaggi solo quanto basta a illuminare la loro azione. [...] Caratteristica eminente della fiaba popolare è infatti la «stilizzazione astratta» che deriva, in primo luogo, dalla perfetta linearità della trama e dalla precisione con cui accade sempre ciò che deve accadere [...].⁷

Attraverso una minuta analisi dell'estroso e spregiudicato riuso di modalità fiabesche potremmo renderci conto della straordinaria abilità con cui Carlo Gozzi sa trarre partito dal processo di stilizzazione tipico della fiaba, come la ripetizione, per lo più ternaria, di situazioni, personaggi, divieti, formule magico-rituali (e, in questa sede, basterà ricordare le *tre melarance* affidate a *tre* custodi, i *tre* indovinelli proposti da *Turandot*, ecc.) che, lungi dall'essere dovuta a povertà d'invenzione, contribuisce a una salda strutturazione formale delle sue opere teatrali, sottoponendo a «leggi assai severe la libertà e la leggerezza apparentemente assolute proprie del genere».⁸

Alla luce di queste considerazioni, si intendono ancor meglio le motivazioni per cui Friedrich Schlegel lamenta l'abbandono, da parte del teatro italiano, della geniale commistione, operata dal Gozzi, di due generi popolari: la fiaba, connotata da una intrinseca poeticità,⁹ e la commedia dell'arte, le cui maschere «rappresentavano esse

⁷ La citazione è tratta dal saggio introduttivo all'edizione del 1984, curata da Paolo Bosisio, di cinque *Fiabe teatrali* (cfr. C. GOZZI, *Fiabe teatrali* Roma, Bulzoni, 60-61). Come osserva ancora acutamente il Bosisio, manca alla fiaba la dimensione dello spazio e del tempo, per cui i personaggi si spostano repentinamente da un luogo all'altro senza doversi giustificare alla luce di una logica «realistica».

⁸ Ivi, 62.

⁹ Un'intrinseca poeticità è attribuita dai Romantici alla *fiaba* soprattutto per il fatto che si tratta di un genere prettamente orale e popolare (come ben sa il Gozzi, rifacendosi alle care e dolci figure delle *nonne*, *lariche* *fabulatrici* e *protettrici del focolare*), a differenza della *favola* che è, invece, un genere letterario,

stesse quella parte prosaica che mette in ridicolo la parte poetica ed erano la personificazione dell'ironia». L'interesse di Schlegel per le «fole sceniche» del Gozzi è suscitato, come dicevamo, proprio da questa mescolanza di serio e grottesco, cui corrisponde una giustapposizione non solo di piani e registri linguistici con diversa funzione comunicativa, ma anche di stili e di generi. L'assunzione di un'ironia *trascendentale* avrà una parte cospicua in quel processo di 'romantizzazione' della letteratura, già iniziato in ambito preromantico, che troverà nelle *Fiabe teatrali* un indiscusso modello e verrà ben presto esteso all'area semantica e simbolica dell'*Arabeske* e del *Capriccio*. Non è forse dovuto a una semplice coincidenza il fatto che, proprio a partire dal diffondersi in Germania di una *maniera-mania gozziana* (o *Gozzische Manier*), si possa assistere a una contaminazione tra l'area originariamente artistica e visiva dell'*Arabeske* e quella anche letteraria e musicale del *capriccio* (una commistione di cui saprà avvalersi anche Edoardo Sanguineti nei suoi romanzi sperimentali, in particolare in *Capriccio italiano*).

Tenendo conto del fatto che *Arabeske* assume, nel linguaggio schlegeliano (soprattutto nel *Brief über den Roman* e nella *Rede über die Mythologie*) e quindi della maggior parte dei romantici tedeschi, la connotazione preziosa e lieve del puro ornamento, del ghirigoro orientaleggiante ma anche del sogno, della fantasia come atto liberatorio e gratuito, si capirà quanto di questo gusto per l'*Arabeske* e il *Capriccio* abbia a che fare con il diffondersi di una *Gozzische Manier* e il nascere di una letteratura fantastica che troverà nella *Principessa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla* del 1821) di E.T. H Hoffmann uno dei modelli più fortunati e persuasivi.¹⁰

Proprio attraverso questo romanzo-fiaba o fiaba romanzata l'opera del Veneziano verrà veicolata nei circuiti della grande letteratura europea. Nella *Principessa Brambilla* ritroviamo, infatti, alcuni degli aspetti più estrosi e accattivanti delle *fole* gozziane, soprattutto nel culto del fantastico, del *capriccio* (nell'accezione più bizzarra e sperimentale che il termine è venuto man mano assumendo tanto in letteratura quanto in musica e in pittura), ma anche nell'aspirazione al recupero della commedia dell'arte che viene riproposta a rivendicazione della più totale e incondizionata libertà dell'artista. La ripresa della commedia dell'arte sarà infatti il punto di arrivo di un lungo processo di maturazione cui giunge il personaggio principale, l'attore Giglio Fava: dopo aver intrapreso l'avventura iniziatica e allucinatoria di un carnevale romano (che lo porta a imbattersi nel suo doppio in Via del Corso), deciderà di rifiutare i ruoli ampollosi offertigli dall'abate Chiari e diventare un uomo di teatro capace di recitare all'improvviso, indossando le maschere di Truffaldino e Brighella.¹¹

eminentemente didascalico (di qui il fatto che sia in versi, più facilmente memorizzabili), tanto da essere per secoli considerato l'unico tipo di letteratura adatto, per la sua funzione edificante – esplicitata dall'imprescindibile, proverbiale *morale della favola* – a un pubblico giovanile.

¹⁰ Va certamente ascritto a E.T.A. Hoffmann il merito di aver saputo raccogliere l'eredità di Gozzi vincolandola stabilmente al patrimonio europeo, soprattutto attraverso il suo romanzo-fiaba o fiaba romanzata che è la *Principessa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla* del 1821). Nella *Principessa Brambilla* ritroviamo infatti alcuni degli aspetti più moderni e accattivanti delle *fole* gozziane, soprattutto nel culto del meraviglioso e del fantastico, nelle accensioni surreali e grottesche del suo immaginario, nell'aspirazione al recupero della commedia dell'arte che viene assunta a simbolo della più totale e incoercibile libertà dell'artista.

¹¹ Andrà sottolineato però il fatto che l'immensa fortuna di Gozzi nel mondo tedesco ha preso l'avvio dalla famosa messa in scena a Weimar, nel 1802, della *Turandot*, ad opera di Goethe e con la traduzione di Schiller. Le *Fiabe teatrali*, già segnalate dallo stesso Goethe e da Lessing, erano rese immediatamente accessibili ad un vasto pubblico di lettori attraverso l'opera di attenti e sensibili traduttori, tra cui andrà

Ma spetta a un altro famoso Schlegel, al fratello di Friedrich, August Wilhelm, il merito di averci fornito gli strumenti più appropriati per cogliere, anche a livello testuale e intertestuale, gli effetti dell'estro fantastico e bizzarro del Veneziano, di quella sua *transzendentalische Buffonerie* rilevabile soprattutto in un gioco di specchi tra scrittura e riscrittura quanto mai raffinato e illusionistico, che si riverbera nella *Gozzische Manier*, in tutti i suoi aspetti più ludici e sperimentali, fino ai giochi dell'oca sanguinetiani (un raffronto, questo, che meriterebbe una più ampia trattazione, impossibile in questa sede). Vorrei qui accennare brevemente al fatto che, in ambito romantico, si deve proprio ad August Wilhelm una risistemazione teorica delle pratiche di riscrittura – pratiche e non generi come sostenuto da Gérard Genette¹² – a partire dalla netta linea di demarcazione da lui tracciata tra le due tipi di riscrittura che in Italia vengono ancora oggi confusi e sovrapposti: la *parodia* e il *travestimento* (termine, questo, genuinamente italiano, ma caduto in disuso da noi, salvo lodevoli eccezioni, tra cui i *travestimenti* teatrali messi in atto da Edoardo Sanguineti e qualche altro ardimentoso tentativo di ripristinarlo, tra cui quelli di chi scrive). In base al comportamento stilistico nei confronti del modello prescelto, Schlegel distingue infatti la *parodia* che mantiene lo stile elevato del modello degradandone la materia, dal *travestimento* che si appropria della materia o contenuto del testo di riferimento, degradandone lo stile.

La distinzione proposta da August Wilhelm Schlegel ha ancora oggi una sua validità, purché si abbia l'avvertenza di sostituire, al concetto di degradazione, quello di trasformazione, più consono alla sensibilità contemporanea, improntata ad un manierismo che recupera una sorta di *Gozzische Manier* in chiave moderna (o post-moderna) privilegiando ogni tipo di riscrittura o riadattamento, trasformazione o ribaltamento. In questa alternanza depistante e allucinatoria di mascherate e smascheramenti, carnevalizzazioni demistificanti e riconsacrazioni rituali, sembrano dissolversi i confini tra alto e basso, invenzione e trasformazione, degradazione e riconsacrazione, scrittura e riscrittura.¹³

Sono oggi più che mai in auge i *travestitori* ma soprattutto quelli che si fregiano dell'appellativo di *pasticheurs*, magari ignorando che il termine, d'uso tanto frequente

menzionato almeno F. A. C. Werhes che, tra il 1777 e il 1779, pubblica la Berna, presso la Typographische Gesellschaft, un'ottima traduzione delle opere teatrali di Carlo Gozzi.

¹² Dall'uscita, trent'anni fa, del volume di G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (che propone una tipologia delle riscritture francamente depistante) non si è ancora avuto, in Italia, un ampio e approfondito dibattito sulle riscritture e sulle ultime proposte teoriche in questo campo, come ho spesso rilevato nei miei studi sull'argomento.

¹³ Il dibattito sulle problematiche legate alla *riscrittura*, negli ultimi trent'anni, ha coinvolto, in tutta Europa (ma assai meno in Italia), critici letterari e d'arte, linguisti e semiologia, filosofi e musicologi, ecc. Tra le iniziative atte a promuovere la discussione su quest'argomento vorrei almeno menzionare quelle del Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne delle Universités Paris III e Paris VIII, che cura la stampa di cospicui volumi dedicati proprio allo studio delle *récritures*. Tra gli innumerevoli convegni dedicati alle pratiche di riscrittura, vorrei ricordare almeno quello svoltosi a Ferrara, il 14-16 ottobre 1984, i cui atti sono usciti in *Scritture di scrittura: Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987. Andranno almeno ancora menzionati il volume *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di G. Barberi-Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988 e *Dire la parodie*, a cura di C. Thomson e A. Pagès, New York-Bern- Frankfurt-Paris, Peter Lang, 1989. Di fondamentale importanza restano i testi di W. KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Fink, 1977 e T. VERWEYEN - G. WITTING, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchergesellschaft, 1979. Si tratta di due testi che non sono stati praticamente recepiti in Italia, dove, come si è detto, non si è ancora avuto un ampio e approfondito dibattito sulla tipologia, per certi aspetti fuorviante, proposta da Gérard Genette.

quanto distorto in gran parte della nostra critica, ha origini prettamente italiane, essendo trasmigrato, in pieno Seicento, dall'ambito gastronomico alle arti figurative e di lì alla letteratura.¹⁴ Sia detto per inciso che non è facile cogliere la sottile linea di demarcazione tra la *parodia* e il *pastiche*, in quanto entrambi disarticolano la catena sintagmatica di un testo per ricostruirlo in un altro modo. Ma, mentre l'una è anti-tematica, l'altro è allo-tematico rispetto al modello (che può essere una singola opera, ma anche tutto un genere, come ad esempio il poema cavalleresco). Inoltre, mentre la *parodia* ha sempre un intento satirico, dissacrante, il *pastiche*, come il *travestimento*, può essere tanto sublimante quanto demistificante.

Per quanto riguarda Gozzi, come ho cercato di evidenziare nei miei studi, la pluricodicità del suo linguaggio teatrale comporta spesso la compresenza di vari tipi di riscrittura che veicolano messaggi diretti a un variegato pubblico di dotti e *in-dotti* per coinvolgerlo in una girandola di allusioni, *cripto* e *macro*-citazioni, ribaltamenti parodici e riaggiustamenti riconsacranti evidenti soprattutto nel riuso degli «antichi racconti», specialmente se già veicolati e, per così dire, 'autorizzati' dal Pulci, come sottolinea Alberto Beniscelli proprio a proposito dell'*Analisi riflessiva*:

Dal *Morgante*, intanto, è prelevata la citazione liminare dell'*Amore delle tre melarance*, la prima e perciò la più provocatoria delle dieci *Fiabe*. Si tratta di due ottave del cantare XXVIII in cui l'autore manifesta l'indole eversivo-polemica della propria fantasia e, confessandone gli eccessi, si compiace dell'obiettivo indicato alla poesia: "ben so che spesso, come già Morgante, / lasciato ho forse troppo andar la mazza; / ma dove sia poi giudice bastante, / materia c'è da camera e da piazza [...]. Se l'esergo pulciano illumina metaletterariamente l'intera operazione drammaturgica, nel corso della vicenda non mancano altre riprese dal *Morgante*. La più significativa riguarda l'episodio centrale della maga-gigantessa Creonta [...]. Nel poema di Pulci, al cantare XXI, Creonta è vista come una goffa e crudele "figura", incaricata di tener prigionieri gli eroi sopraggiunti ma incapace di assolvere alla sua missione e destinata a morte ingloriosamente comica, colpita da un fulmine (*Morgante*, XXI, 19 e ss.). Condannata infine a una morte altrettanto "orribile" Creonta gozziana sostanza di nuove ragioni quella degradazione della materia cavalleresca che, non senza qualche preoccupazione, Pulci aveva precocemente avvertito.¹⁵

¹⁴ Il termine italiano, di evidente origine gastronomica (*pasticcio*), viene documentato per la prima volta, dopo la sua trasmigrazione nel mondo artistico, nelle biografie di pittori scritte da Giovanni Baglione (1642) e Filippo Baldinucci (1681-1728) e indicherà, in epoca barocca, dei quadri composti *alla maniera* di qualche grande e rinomato maestro, non attraverso una copia di una sola opera, ma piuttosto mediante una specie di *collage* di particolari tratti da vari dipinti del pittore prescelto. Nella stessa accezione ritorna nella critica d'arte francese, in particolare nei trattati di Roger de Piles (1677) e dell'Abbé Du Bos (1719), il quale ultimo opera un accostamento tra pasticci pittorici e poetici. In Italia il termine, caduto in disuso nella sua accezione letteraria ed artistica, è ritornato come prodotto d'esportazione francese, sofisticato e prestigioso, ad opera soprattutto dei critici che si sono occupati di uno dei più grandi *pasticheurs*: Marcel Proust. Tra questi figura Gianfranco Contini cui, più che ad ogni altro, va ascritto il merito di un ripescaggio erudito e prezioso del vocabolo, usato ormai, da noi, come un elegante francesismo, in un'accezione però alquanto fuorviante rispetto al valore originario, che coincide sostanzialmente con quello assunto, al di là delle Alpi, in secoli di utenza letteraria e critica. Sulla scorta del modello continiano e corroborata dalle squisitezze macaroniche di Gadda (al cui plurilinguismo espressionistico Contini appone la ricercata denominazione di *pastiche* a partire da un ormai leggendario articolo apparso su «Solaria» nel 1934), la critica italiana ha ripristinato il termine ignorandone però, nella maggior parte dei casi, le valenze che, nel corso dei secoli, è venuto assumendo nel linguaggio della stessa critica proustiana (e non solo). Per un'indagine storico-filologica sul termine *pastiche* mediante un'elaborazione teorica e un'ampia esemplificazione, rimando ai miei studi sulla tipologia delle riscritture, in particolare a quelli raccolti nel già citato volume *Testo, intertesto, ipertesto*.

¹⁵ A. BENISCELLI, *Tra narrazione e teatro: il riuso di alcune fonti "romanzesche" nelle Fiabe gozziane*, in Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. *Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa* (testo

A questo punto Alberto Beniscelli si pone una domanda, a mio parere cruciale, sulle motivazioni che possono aver spinto il Nostro a riallacciarsi al registro caricaturale di un Pulci (con oculati prelievi dal *Morgante*, che riconsacra devotamente nelle modalità più canoniche del *pastiche*) rovesciando, in una parodia dell'*Orlando innamorato*, il repertorio epico e sostanziando «di nuove ragioni quella degradazione della materia cavalleresca che, non senza qualche preoccupazione, Pulci aveva precocemente avvertito». Ma cediamogli ancora la parola:

Quali siano le motivazioni per cui Gozzi recupera e aggiorna questo registro caricaturale è presto detto. Così travestite, in imitazione da Pulci e in rovesciamento da Boiardo, Creonta e Morgana hanno perduto il fascino ancorché ambiguo delle belle maghe di un tempo – addirittura esse parlano in versi martelliani, come le peggiori mezzane del teatro di Chiari e Goldoni –; a loro contatto i luoghi e gli eventi magici non emanano più il fascino che avevano posseduto[...]. Ma l'operazione gozziana, inaugurata con la messinscena dell'*Amore delle tre melarance*, non si trattiene sul solo registro parodico. Controllando da vicino il lavoro della compagnia comicale di Antonio Sacchi e osservando le reazioni del pubblico, il drammaturgo capisce di aver afferrato – con il reagente della fiaba d'avventura, ben rilanciato dalla *verve* dei comici dell'arte – un filo dalle grandi potenzialità di trascinamento. In questa prospettiva, che dalle *Tre melarance* in avanti si consolida sempre più, si fanno numerosi i 'ricordi' di episodi depositati nei poemi di una volta, suscettibili dunque di due livelli di fruizione: la prima, immediata, di ulteriore presa sul "popolo" che accorreva alle rappresentazioni delle *Fiabe*, e la seconda, di ammicco letterario alla parte colta degli spettatori.¹⁶

A volte, da quest'«ammicco letterario» si passa a veri e propri *pastiches*, che Gozzi crea ad imitazione dello stile dei suoi due principali idoli polemici, Chiari e Goldoni, come nella scena del battibecco tra Celio e Morgana nel terzo atto, una scena che Sanguineti riprende letteralmente, con *superstiziosa fedeltà*, nel suo *Travestimento*.¹⁷ Celio si esprime in uno strampalato e oscuro linguaggio forense che pare anticipare quello di Azzecagarbugli – evidente allusione alla professione di avvocato un tempo esercitata dal Goldoni -, Morgana gli risponde in ampollosi versi martelliani:

MORGANA

Che parlare è il tuo, mago ciarlatano? Non mi pungere,
perch'io ti darò una rabbuffata in versi martelliani,
che ti farò morire sbavigliando.

CELIO

A me, strega temeraria? Ti renderò pane per focaccia.
Ti sfido in versi martelliani. A te!
Sarà sempre tenuto un vano tentativo,
subdolo, insussistente, d'ogni giustizia privo,
le tali quali incaute, maligne, rovinose
stregherie di Morgana coll'altre annesse cose.
E sarà ad evidenza ogni mal operato
Tagliato, carcerato, cassato, evacuato.

monografico a cura di J. Gutierrez Carou & J.G. Maestro) in «Theatralia - Revista de Poética del Teatro», n. 8, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006, 69-79. La citazione si trova a p. 70.

¹⁶ Ivi, 70-71.

¹⁷ Il passo citato è infatti tratto dal *travestimento* di Sanguineti che, nella sezione riservata al testo originale, rimanda direttamente a Carlo Gozzi con questa semplice didascalia: «Segue il dialogo tra Celio e Morgana, conservato integralmente nel testo di Sanguineti» (TF, 47).

MORGANA

O cattivi! A me, mago dappoco!
 Prima i bei raggi d'oro di Febo risplendente
 Diverran piombo vile, e il levante ponente:
 prima l'opaca luna le argentee corna belle,
 e l'eterico imperio cambierà colle stelle:
 i mormoranti fiumi col lor natio cristallo
 poggeran nelle nuvole su pegasèo cavallo,
 ma sprezzar non potrai, vil servo di Plutone,
 del mio spalmato legno le vele e il timone.[...]

Niente meglio di una *citazione* – altro tipo conclamato di riscrittura – avrebbe potuto dimostrare che, come sottolinea Sanguineti, «il martelliano praticato direttamente dal Gozzi non soltanto funziona per sé come strumento straordinariamente efficace e pertinente di straniamento, ma comporta, al nostro orecchio, un effetto che è, ad un tempo, puerile e comico, marionettistico e filastrocchresco, e insomma, ancora una volta, fa mascheratura e favolosità». ¹⁸ Trattato come un ideale veicolo di ritmi e di rime elementari, può presentarsi come «la forma minima, tra l'aurorale e il naturale, di un parlato in versi, che suggerisce insieme, paradossalmente, una ludicità iperartificiosa e superconvenuta, e una incontrollata e immediata spontaneità verbale». ¹⁹

Spesso l'ammicco letterario si sostanzia, nell'*Analisi riflessiva della fiaba l'amore delle tre melarance* (AR, 36-37), di precisi riferimenti alle opere di Goldoni e di Chiari, come nel secondo atto quando Leandro, Clarice e Brighella discutono animatamente sul tipo di spettacolo da scegliere per divertire la corte. Mentre Clarice preferisce le commedie lacrimevoli (come quelle del Chiari), in cui i personaggi si gettano a frotte da torri e finestre senza rompersi mai le gambe e mentre Leandro propende per le commedie di carattere, quindi per il Goldoni, Brighella, invece, propone la «commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire il popolo con innocenza»:

Questa scena si faceva tra i quattro personaggi con una gravità sul caso, che la faceva doppiamente ridicola. Con una tragica, e drammatica maestà il padre cercava di dissuadere il figliuolo dalla perigliosa impresa. Pregava, minacciava, cadeva nel patetico.[...] Rifletteva, che il poco rispetto del figliuolo nasceva dall' esempio delle nuove commedie. S'era veduto in una commedia del signor Chiari un figliuolo sguainar la spada per ammazzar il proprio padre. Di esempi consimili abbondavano le commedie d' allora, censurate da questa inetta favola..[...] La bizzarra Clarice voleva patti di comando nel regno, prima d'elevar al trono Leandro. In tempo di guerra voleva essere alla testa delle armate. Anche vinta, co' suoi vezzi avrebbe fatto innamorare il capitano nimico. Innamorato, e fidato da lei con lusinghe, al suo avvicinarsi gli avrebbe piantato un coltello nella pancia. Questa era una censura scherzevole all'*Attila* del signor Chiari. [...] 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 commedie di carattere: idest opere del signor Goldoni. Brighella proponeva la commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire il popolo con innocenza. Clarice, e Leandro collerici, che non volevano goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato; e partivano. Brighella faceva 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 perder l'amore di quel pubblico da lei adorato, e di cui era stata il

¹⁸ SANGUINETI, *La maschera e la fiaba...*, 14.

¹⁹ *Ibidem*.

divertimento per tanto tempo. Entrava con applauso di quel pubblico, che aveva ottimamente inteso il vero senso del suo discorso.

Nel *travestimento fiabesco* di Sanguineti (TF, p.84) Brighella rivendica per sé (con una smaccata allusione a personaggi d'attualità) il monopolio delle reti televisive:

Ma soprattutto esigo che le televisioni
Siano mie, e tutte mie ne sian tutte le azioni.
Settemilasettantasette reti e canali,
tosto privatizzate, per via di decretali,
avranno in esclusiva tutto l'etere immenso,
spargendo elettrosmog ogni di vieppiù intenso.
Ogni rete internettica, panottica, sinottica,
chattabile, stampabile, ortottica e antiortottica...

Al di là degli spunti comici e polemici, evidenti un'un'operazione di *travestimento* intesa a «recuperare la dimensione satirica» che ha segnato alla nascita *L'amore delle tre meralance*, ciò che conta è notare che Brighella si fa qui portavoce dell'autore nel proporre l'appropriazione del linguaggio televisivo divenuto imprescindibile in ogni tipo di comunicazione spettacolare.

Il «bello della diretta» non mima forse la rappresentazione *live* della commedia all'improvviso? Ma lasciamo che ci parli 'in diretta' lo stesso Sanguineti e sia lui a concludere, come meglio non si potrebbe, questo nostro discorso:

Il codice che qui è stato portato al centro è, di necessità quasi, quello televisivo, che non può non assumersi come norma linguistica dominante della comunicazione spettacolare. Ma è norma che va ben al di là di ogni sistema di messaggi da scena o da schermo. Perché abbraccia l'intera esperienza immaginativa e informativa, dalla politica alla pubblicità, modellando, a tutti i livelli, la nostra percezione della realtà e le strutture della nostra fantasia, anzi rimescolandole in una sorta di inestricabile impasto. Ma il teatro, poi, non è forse il luogo primario del «bello della diretta», come suggerisce di dire precisamente il gergo televisivo? E lo specifico televisivo non è stato forse, con unanime consenso, collocato nella trasmissione «all'improvviso», nell'emissione *live*, finzionale o documentaria che sia? La fiaba gozziana, fatta copione, non può non mimare, dunque, quell'eterno canovaccio, che, invalicabile soglia scenica, presiede a qualunque esperienza teatrale, comunque articolata. Ogni copione, sarebbe corretto dire, portato alla ribalta, si ricicla in canovaccio. E il canovaccio è come spontaneamente misurato, nel profondo, in termini di video. Non pare possibile organizzare un testo delle *Meralance*, oggi, senza mettere in causa, con la mediazione stessa, insieme tematica e formale, del linguaggio televisivo, la ragione critica del nostro teatro²⁰.

²⁰ Ivi, 13.