

## L'itinerario del "Re Cervo". Dalla fiaba di Carlo Gozzi al libretto di Paolo Bosisio - un'approccio comparativo

Professor Adjunct Elina Daraklitsa  
University of Athens, Greece

*La magia e la fantasmagoria, la metamorfosi e il fiabesco, il tragico e il comico, lo sbriciolarsi del realismo e della concretezza, la ricostruzione del sogno, dell'immaginario, del perpetuo rinascere di un nuovo universo teatrale ed esistenziale sono gli elementi che caratterizzano tutta la drammaturgia di Carlo Gozzi, inaugurata dalla serie di dieci fiabe con cui riuscì a strappare al suo acerrimo nemico Carlo Goldoni l'indiscussa supremazia sulle scene veneziane.*

Ne costituisce un esempio già maturo la terza fra le sue fiabe, *Re Cervo*, composta, come quelle che la precedono e che la seguiranno, appositamente per la compagnia di Antonio Sacchi (inarrivabile Truffaldino), che fu una delle migliori formazioni della commedia dell'arte durante gli anni 1738-1777 e che, proprio grazie al supporto artistico di Gozzi, si avviò al superamento della prassi tradizionale dell'improvvisazione a favore della tecnica premeditata.<sup>72</sup> La fonte della fiaba gozziana si trova nell'allora diffusissimo *Cabinet des Fées* e precisamente nell'*Histoire du Prince Fadlallah fils de Bin Ortoc, Roi de Mousel*, di Pétis de la Croix, e nell'*Histoire des quatre sultanes de Citor*, contenuta nelle *Milles et un quart d'heure*.<sup>73</sup>

L'intreccio nasce dal libero montaggio delle due fonti, le cui vicende confluiscono in una storia di amore e invidia, che contrappone un re a un ministro corrotto, con la sapiente regia di un mago ai cui prodigi si deve il felice scioglimento.

*Con Re Cervo l'autore dimostra di avere raggiunto una soddisfacente maturità letteraria oltre che l'intenzione ormai evidente di abbandonare le ragioni polemiche che avevano ispirato la sua precedente produzione.*<sup>74</sup> *Si tratta della sua*

---

<sup>72</sup>. Riguardo al capocomico Antonio Sacchi: Giulietta Bazoli, *Antonio Sacchi: ultimo atto*, in «Rivista di letteratura teatrale», 3, 2010, pp. 27-54.

<sup>73</sup>. Cfr., Carlo Gozzi, *Re Cervo*, edizione critica e commentata a cura di Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia, Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 13, 84. Mayer Charles-Joseph (a cura di), *Le Cabinet des Fees ou Collection Choisie des Contes des Fees, et autres contes merveilleux*, Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, 1785-1789, 41 voll. Gueullette Thomas Simon: *Mille et Un Quart d'heure: Contes Tartares*, Paris, chezles Libraires Associes, 1753, 3 voll.

<sup>74</sup>. Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki 1979. *Contro il Goldoni. Un capitolo inedito di Carlo Gozzi al Voltaire e undici sonetti inediti di Accademici Granelleschi*, in «Italianistica», 1978, pp. 308-335. Javier Gutierrez Carou, Maestro, Jesus G. (eds.), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi: evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, «Theatralia. Revista de Poetica del Teatro», 8, 2006-

*terza opera teatrale – ma nell'Edizione Zanardi l'autore sostiene essere la seconda*<sup>75</sup> *presentata nel Teatro San Samuele il 5 gennaio 1762. Non è casuale che proprio in quell'anno, pochissimi mesi più tardi, Goldoni lascia definitivamente Venezia per Parigi consentendo così al suo antagonista di occupare lo spazio che era già stato di Goldoni.*

*Le alterne fortune della drammaturgia gozziana e di Re Cervo, rappresentato sulle scene di parecchi paesi e per decenni completamente dimenticato, presentano tuttavia una speciale caratteristica. Tre delle fiabe, infatti, sono state rappresentate in forma di libretto e musicate da compositori di grandissimo livello. Turandot rappresenta sicuramente il caso più esemplare, ma anche L'amore delle tre melarance e La donna serpente si sono trasformate in opere di pregio.*

*È ora la volta di Re Cervo, trasformato in libretto da Paolo Bosisio per suggestione della direzione della Fenice di Venezia, e quindi musicato dal compositore Angelo Inglese.*

*L'ispirata fusione*<sup>76</sup> *del linguaggio popolaresco e dialettale delle maschere della commedia dell'arte con l'idioma dotto dei personaggi alti, che coesistono nel testo di Gozzi, continua a caratterizzare anche l'opera di Bosisio, con l'eccezione dell'alternarsi tra prosa e poesia, dal momento che il libretto di Bosisio presenta, ovviamente, soltanto versi. Inoltre i concetti moraleggianti che percorrono tutto il testo di Gozzi tendono a scomparire in quello di Bosisio.*

*Già a una lettura superficiale appare evidente, nel libretto di Bosisio, l'intento dell'autore di prendere le distanze dallo stile e dalla tematica del modello mediante l'introduzione di elementi innovativi e moderni che avvicinano l'opera all'epoca contemporanea senza per questo cancellare l'identità letteraria del 18° secolo e il contesto retro dell'atmosfera prettamente veneziana. Lo stile giocoso e divertente di Bosisio supera la scrittura ponderata di Gozzi. Pur restando fedele allo stile e alle intenzioni letterarie del modello, egli utilizza il dialetto veneziano e un'espressione poetica aggiornata, impreziosita da rime asimmetriche, che si caratterizza per la libertà del metro, soffuso da un'aura di umorismo rarefatto e inusitato. Talora il linguaggio dei personaggi è improntato a una semplicità popolaresca che risulterebbe incomprensibile allo sguardo e all'ascolto degli spettatori settecenteschi, ma non allo spettatore contemporaneo. Un'ulteriore presa di distanza è costituita dal fatto che una fiaba teatrale viene riscritta nella*

---

Michele Bordi, Anna Scannapielo, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009. Giulietta Bazoli, Maria Ghelfi (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi, Atti del convegno* (Venezia, 12-15 dicembre 2007), Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>75</sup>. Bosisio riguardo all'errore della posizione del *Re Cervo* all'interno della cronologia del ciclo fiabesco osserva: «La confusione si spiega con il ricordo sbiadito che il Gozzi dovette avere di una stagione tanto intensa della sua attività creativa quando si accinse, a distanza di parecchi anni, a raccogliere le opere per la stampa e a dirigere le intriduzioni», Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni, 1984, p. 212.

<sup>76</sup>. Cfr., L. Zorzi, *Struttura-fortuna della fiaba gozziana*. Atti del convegno internazionale di studi musicali (Siena, 30 agosto – 1 settembre 1974), *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», 11, Olschi, Firenze 1976, pp. 38-39.

*forma di un'opera teatrale destinata a essere musicata e infine cantata. Il ruolo della musica impone modifiche nel metro e nella lingua. Non dimentichiamo che l'opera di Gozzi è scritta in gran parte in prosa e che l'autore a volte mette in bocca ai personaggi canzoni e versi di poeti come Ariosto.*

*Bosisio conserva la struttura in tre atti della fiaba teatrale di Gozzi.<sup>77</sup> Anche il luogo in cui si dipana l'azione è lo stesso, ossia il regno immaginario del Paese di Serendippo. Le dimensioni del libretto sono ridotte rispetto a quelle della fiaba teatrale così come le notazioni di regia del primo rispetto a quelle di Gozzi, che descrivevano dettagliatamente il ritmo teatrale dello spettacolo. Esse offrono informazioni di tipo prettamente tecnico e funzionale testimoniando il ruolo di regista dell'autore, il quale persino scrivendo un testo drammatico si preoccupa che le procedure pratiche inerenti la messa in scena non presentino sbavature.*

*Nel libretto manca il personaggio di Cigolotti cosicché manca anche il prologo che era personificato al Cigolotti, un cantastorie famoso di Piazza San Marco e della Riva degli Sciaconi. La compagnia del capocomico Antonio Sacchi che aveva rappresentato la fiaba nel 1762, aveva affidato la parte di Cigolotti all'attore Atanagio Zannoni.<sup>78</sup>*

Bosisio assegna altresì un ruolo limitato al cavaliere di corte Leandro, che in realtà non compare affatto se non per bocca della sua amata Clarice. Inoltre è assente il personaggio di Truffaldino, una delle classiche maschere della commedia dell'arte. La ragione è che il librettista non intende dar seguito all'ottusa e ostinata adesione di Gozzi a questo specifico genere teatrale. Così egli decide scientemente e con determinazione di allontanarsi da questa tradizione comica per collocare la sua opera nell'ambito della sua nuova versione di dramma in musica. I personaggi della commedia dell'arte presenti nel libretto, vestono sì i panni tipici del loro ruolo, non però le rispettive maschere. Allo stesso modo scompaiono i numerosi contadini e cacciatori, rimpiazzati dalla presenza di due cerve danzanti, e dalla fonte parlante interpretata da un mimo. A quanto pare nel caso delle cerve, Bosisio sceglie di seguire i pensieri originari e molto interessanti di Gozzi. Lo studioso, avendo consultato il manoscritto marciano della *Rappresentazione del Re Cervo*,<sup>79</sup> nella convinzione che si tratti del copione probabilmente impiegato per la prima rappresentazione del testo teatrale, valorizza abilmente la notazione di regia del drammaturgo veneto in cui è detto che: «... due cervi movibili fatti d'uomini. Un

---

<sup>77</sup>. Riguardo al genere delle "favole teatrali": Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll. Cfr., Lucio Felici, *Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Tutto e fiaba*, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe (Parma, 1979), a cura di Giorgio Cusatelli, Milano, Emme, 1980, pp. 169-182.

<sup>78</sup>. Cfr., Carmelo Alberti, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio*, in «Ariel», 2, 1987, pp. 65-86. Riguardo alla vita artistica dell'attore Atanasio Zannoni, *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico*, Padova, Conzatti, 1789, 2 tt.

<sup>79</sup>. Il manoscritto della redazione completa della *Rappresentazione del re cervo, fiaba di non più veduti accidenti*, (Biblioteca Nazioanle Marciana di Venezia, Mss. Italiani classe IX, n. 685, collocazione 12075). Paolo Bosisio: «Gli autografi di «Re Cervo». Una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciani» in IDEM, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 57. Riguardo ai manoscritti del *Re Cervo*: Carlo Gozzi, *Re Cervo*, edizione critica e commentata a cura di Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia, cit., pp. 13, 17-19, 69-71, 76-83, 87, 93, 98, 104, 261-262.

pappagallo mobile e volante. Un orso e cani. Un bosco come sfondo, ben decorato con alberi...».<sup>80</sup> Tale notazione di regia non è compresa nella *editio princeps* pubblicata presso Paolo Colombani in Venezia nel 1772-1774 in otto volumi, che costituisce la prima edizione ufficiale dell'opera. Ne consegue che i personaggi da 11 nel modello, sono ridotti a 8 nel libretto.

Vale la pena osservare che l'atteggiamento severo di Gozzi rispetto al ruolo della donna nella società,<sup>81</sup> e al comportamento e alla mentalità a essa imposti soprattutto dalla sua posizione sociale, nella scrittura di Bosisio tende a scomparire. Gozzi condivideva le opinioni degli Illuministi mentre il drammaturgo contemporaneo prende spunto dall'argomento per creare una giocosa convenzione drammaturgica in cui il ruolo di Smeraldina è interpretato da un attore di sesso maschile nonché baritono. In tal modo Bosisio manifesta l'intenzione di sminuire l'importanza di tali modelli sociali propri di un sistema etico ormai superato, e di circondare di premure e di interesse ciascun personaggio e l'espressione di ciascun sentimento.

Il sentimentalismo di Gozzi commuove e induce i lettori-spettatori ad abbandonarsi al sogno. Al contrario quelli di Bosisio sono mossi al sorriso e a compiacersi della pudicizia di altri tempi – alterata dallo scorrere dei secoli – oltre che dalla evidente, seriosa malizia. Bosisio si libera altresì del clima religioso, delle relative implicazioni sociopolitiche e della morale ormai superata di Gozzi offrendo una nuova lettura sovratextuale, intertextuale, realistica e nel contempo romantica. I personaggi di Bosisio non recano su di sé l'impronta dell'oriente quando quelli di Gozzi dando luogo a un magma e a una incarnazione tangibile di tutte le favole più amate attraverso i secoli.

Il messaggio morale del testo di Bosisio viene pronunciato per bocca del mago, il quale tra una risata e l'altra, e fumando il narghilè, sostiene che al destino sia meglio affidarsi lasciandolo nelle mani della scienza.

Il primo atto della fiaba ha inizio con la presentazione, da parte di Gozzi, del personaggio di Cigolotti, il quale mediante un monologo introduce gli spettatori-lettori in un'atmosfera al tempo stesso orientale e veneziana. Il monologo in questione manca nel libretto, che presenta subito l'energia e il dinamismo di Tartaglia, ministro del re Deramo e della figlia Clarice. Si comprende subito che lo stile esplicativo e quasi prosastico di Gozzi assume una forma più concentrata e scorrevole nella penna di Bosisio, il cui scopo è comprendere nei suoi versi, senza l'aggiunta di informazioni superflue, gli avvenimenti iniziali più importanti e nel contempo, mediante il ricorso ripetuto alle consonanti armonicamente disposte nelle rime, organizzare un gioco melodico che risulti piacevole alle orecchie degli ascoltatori. La stessa tendenza a riassumere gli avvenimenti si riscontra in tutto il libretto, così come, a partire da questo momento, la sequenza fedele della suddivisione della fiaba in scene e atti.

---

<sup>80</sup>. Riguardo all'edizione Colombani, Javier Gutiérrez Carou, *L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «La Bibliofilia», CVII/1, 2005, pp. 43-68. Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni, in «La Bibliofilia», CVII/2, 2005, pp. 171-173.

<sup>81</sup>. Cfr. Mirella Saulini, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995.

Poco dopo fa la sua comparsa la figura comica di Smeraldina, che nell'opera di Bosisio diventa ancora più divertente grazie all'aria ingenua e all'abbigliamento grottesco che muovono al riso al suo semplice apparire. Smeraldina è un personaggio stonato che in virtù dell'eccessiva fiducia nella propria femminilità e della voce tutt'altro che melodiosa, conferisce un tocco di ulteriore piacevolezza a entrambe le opere. La quinta e la sesta scena del modello non sono state comprese nel libretto. Bosisio è deciso di occuparsi soltanto degli elementi più importanti della trama evitando i dati accessori e i monologhi prolissi del re. Al contrario, maggior spazio viene riservato alla storia d'amore tra Deramo e Angela. Mediante una sintesi molto ben riuscita delle battute dei protagonisti, si passa rapidamente alla settima scena del modello e alla presentazione del re Deramo avendo evitato le lunghe notazioni di regia di Gozzi. Infatti, come già detto in precedenza, Bosisio ricorre alle notazioni di regia soltanto quando siano funzionali all'armonia del risultato scenico e registico dell'opera nel suo complesso. Molto presto veniamo a sapere dell'amore di Angela nei confronti del re, sentimento che lei gli manifesta con la modestia e l'umiltà che le sono proprie. In entrambe le versioni Deramo resta soddisfatto nel ricevere la conferma della sincerità dei sentimenti di Angela da parte della statua che sorride.

Le rime del quale si compiace Bosisio sono perlopiù bacciate o incrociate, e come tali capaci di creare effetti di eco e di agevolare il compito dei cantanti mediante un facile schema mnemonico. Le sue frequenti rime accentuano la comicità. Sia le vocali sia le consonanti sono improntate all'eponale e in quanto tali risultano orecchiabili al punto da trasformarsi in consuetudine melodica che si prolunga oltre il termine della rappresentazione. Il suo libretto si caratterizza per la vivacità scenica, ritmica e per la naturalezza espressiva. I dialoghi sono più liberi e sciolti rispetto alla fiaba gozziana, il che mette in rilievo la prospettiva moderna e l'innata sensibilità dell'autore nei confronti del presente e della realtà. Inoltre in alcuni punti un dialogo trapassa nell'altro dando luogo a una concatenazione continua di suoni, di parole e di allegria, e in ultima analisi a un ritmo impeccabile dal punto di vista tecnico. Le scene sono abilmente costruite per ottenere i risultati comici.

Al libretto di Bosisio regna la polimorfia metrica e la comicità retorica, mentre il rapporto dialettico con la parola e l'azione è in pieno equilibrio con la musica. È un libretto semplice e complesso nello stesso tempo. Bosisio fa un bel connubio tra il fiabesco, l'umoristico e il satirico coinvolgendo il gusto romantico del primitivo, della spontaneità, della natura e del sogno. Adegua brillantemente le diverse componenti tecniche e linguistiche alle diverse soluzioni musicali. La sua capacità di librettista sta nell'imprevedibile e inquieto accostamento di modernità e tradizione. La sua originalità stilistica gioca continuamente con l'elemento grottesco linguistico.

Prima di assistere all'avventura della metamorfosi del re in cervo, veniamo a sapere dell'amore tra Clarice e Leandro. Ci troviamo ormai nel secondo atto. Bosisio elimina le prime quattro scene di Gozzi, in cui sono descritti i preparativi della battuta di caccia, mentre Tartaglia rimprovera la figlia Clarice di non averlo aiutato e di essere stata rifiutata da Deramo come futura regina. Bosisio descrive

con vigoroso umorismo i ripetuti sforzi di Tartaglia di colpire alle spalle e in modo mortale il re. Tale scena è strutturata in modo da divertire più che lasciare lo spettatore con il fiato sospeso rispetto alla salvezza o meno del personaggio. In questo passo Bosisio riporta per intero un verso di Gozzi: «...*Cra cra trif traf not sgnieflet canatauta riogna...*», ossia la formula magica, introducendo l'elemento nuovo e originale della danza dei cervi. Una volta che gli eventi prendono una piega drammatica e con l'aiuto della magia l'anima del re entra nel corpo del cervo e quella di Tartaglia nel corpo del re, il librettista passa rapidamente a presentare i sentimenti dell'eroe frustrato e la sua capacità di trovare soluzioni efficaci sottolineando così la forza dell'intelligenza e, per estensione, offrendo un ottimo pretesto per l'appropriazione del potere regale e dello status di aristocratico. Bosisio a questo punto mette in bocca ai suoi personaggi interrogativi incessanti e senza risposta, che rendono più teso il ritmo dell'azione. In seguito il re dal corpo del cervo balza in quello di un vecchio riuscendo infine a tornare al suo palazzo, indenne dal punto di vista spirituale ma non da quello fisico.

Nel terzo e ultimo atto si svolge la divertente scena dell'incontro tra Angela e Tartaglia. Quest'ultimo finge di essere Deramo e cerca di rivolgersi alla ragazza, sconcertata, esprimendosi alla maniera del re. Lo sforzo compiuto da Tartaglia per conquistare, o meglio conservare l'amore di Angela, è tale da raggiungere il ridicolo e il grottesco. Lo spettatore di Bosisio si trova di fronte al binomio gioia-dolore e sperimenta nel contempo il desiderio di ridere e di piangere. Infatti non sa se provare pena e compassione per il personaggio, o ridere per il suo comportamento stralunato. Lo spettatore di Gozzi invece è mosso al riso grazie ai consueti frizzi e lazzi della maschera della commedia dell'arte, senza provare alcun sentimento di pena o compassione. Il Tartaglia di Bosisio comincia a balbettare e a farfugliare, strascica le parole e le lettere giungendo ai limiti estremi di una comicità che fa da supporto alle parti cantate dal baritono conferendo un fascino particolare a questo personaggio, mentre per l'attore che di volta in volta ne impersona il ruolo costituisce un classico esempio di pezzo di bravura. Il Tartaglia di Gozzi ovviamente non è privo di comicità, ma questa è priva di eccessi o di espressioni linguistiche particolari. La sua incapacità di parlare con la cortesia e l'affabilità degni di un monarca, si esprime mediante frasi e gesti sgraziati, che pur non compromettendo il valore drammaturgico del personaggio, si addicono di più al tipo di umorismo a cui era abituato il pubblico veneziano del 18<sup>o</sup> secolo.

Poco dopo Deramo incontra la sua futura sposa, che all'inizio fa fatica a riconoscerlo ma viene convinta della verità delle sue parole grazie all'eloquenza e alla schiettezza dei suoi sentimenti. Così a un certo punto entrambi, scoperto il tranello ordito da Tartaglia allo scopo di impadronirsi del trono e della ragazza, mettono a punto un piano in grado di condurre all'auspicato, fausto scioglimento della vicenda. La gioia finale viene espressa mediante dialoghi che si alternano con ritmo serrato nel libretto, e mediante monologhi moraleggianti nella fiaba.

Riassumendo, Bosisio con questo libretto dimostra oltre ogni dubbio di conoscere a fondo la *praxis* teatrale, di sapersi muovere con perizia nell'arte della scrittura che per la prima volta in un ambito drammaturgico – e non più scientifico – supporta e pone in evidenza le abilità potenziali e le doti interpretative degli attori

e dei cantanti. Egli si rivela uno straordinario drammaturgo contemporaneo che insieme ci offre una prova ulteriore della sua sapienza registica lasciando intravedere il seguito di un lungo percorso artistico.