

# *Turandot*

Volume Primeiro



CARLO GOZZI



BIBLIOTECA-  
ARQUIVO  
TEATRAL  
FRANCISCO  
PILLADO  
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,  
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

# *Turandot*

## Volume Primeiro



CARLO GOZZI

Texto crítico italiano, tradución galega,  
introdución e notas de

Javier Gutiérrez Carou

51

BIBLIOTECA-  
ARQUIVO  
TEATRAL  
FRANCISCO  
PILLADO  
MAYOR

Deseño da Capa:  
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:  
Máscaras e bufóns da *commedia dell'arte: Pantalone*.  
Deseño de Maurice Sand gravado por A. Manceau, 1862.

Edita:  
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL  
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»

<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:  
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,  
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

DOI

<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497492645>

VERSIÓN IMPRESA:

I.S.B.N.  
978-84-9749-264-5

Depósito Legal:  
C 3832-2007

Impresión:  
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:  
ANTONIO SOUTO

Distribución:  
<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons  
Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,  
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,  
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,  
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,  
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,  
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,  
LAURA TATO FONTAÍÑA

CARLO GOZZI

# TURANDOT

Volume Primeiro

Texto crítico italiano, tradución galega,  
introdución e notas de  
JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

MMVII



Cita: Gutiérrez Carou, Javier (2007). "Texto crítico italiano, tradución galega, introdución e notas", en Carlo Gozzi, *Turandot*, A Coruña, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", vol. 1, pp. 1-198.

*Para José Manuel Caneda Fernández, meu amigo,  
que prefería escoitar a falar, aprender a ensinar, dar a recibir.*

Este libro materializa máis de dous anos de traballo desenvolvido en Venecia, Santiago de Compostela e Xinzo de Limia. Sen o entusiasmo, a paciencia e o consello sabio, constante e preciso de **Laura Tato** e **Manuel Ferreiro** non tería sido posible: a eles a miña máis sincera gratitude.

# INTRODUCCIÓN



Máscaras e bufóns da *commedia dell'arte*: *Brighella*.  
Deseño de Maurice Sand gravado por A. Manceau, 1862.



## O TEATRO ITALIANO NO SÉCULO XVIII E A REFORMA GOLDONIANA

Nos escenarios italianos, públicos e privados, da primeira metade do século XVIII conviviron diversas manifestacións dramáticas, nalgúns casos moi afastadas entre si. Fronte a actores afeccionados, habitualmente de extracción nobre ou vinculados ás cortes, achamos compañías profesionais perfectamente estruturadas e regulamentadas; xunto a representacións de teatro clásico de autor, terán lugar tamén manifestacións dunha dramaturxia máis popular, como a *commedia dell'arte*. Para entender a figura do conde Carlo Gozzi, cómpre enmarcar a súa produción no contexto dramático-cultural en que viviu o autor, un momento de profundas transformacións en diferentes ámbitos. A obra de Gozzi nace como unha violenta reacción contra a reforma teatral que, en torno aos anos 50 do século, desenvolveu o probablemente máis importante dramaturgo italiano de todos os tempos, Carlo Goldoni, quen, á súa vez, tenta 'modernizar', incrementando ao mesmo tempo a súa calidade, o teatro da época. Por este motivo, antes de analizarmos a produción dramática de Gozzi, debemos deternos, aínda que brevemente, na reforma goldoniana e no contexto en que se produciu.

Na Italia da primeira metade do século XVIII achamos un amplo abano de manifestacións teatrais<sup>1</sup>: algunhas procedentes de séculos anteriores, como a *commedia dell'arte*; outras froito do espírito innovador dalgúns autores que desexaban crear unha dramatur-

---

<sup>1</sup> Unha das mellores sínteses da situación teatral en Italia nesta época foi realizada por Roberta Turchi no seu xa clásico volume *La commedia italiana del Settecento* (Firenze, Sansoni, 1985), en que en boa parte nos baseamos para a redacción deste apartado.

xia orixinal que superase modelos do pasado; outras nadas co espírito do movemento pre-ilustrado, como o teatro arcádico etc.

A expansión da *commedia dell'arte* (comedia da arte) está directamente ligada ao nacemento das compañías teatrais profesionais. A primeira compañía destas características de que dispoñemos de noticias certas formouse en Padua (é dicir, nos territorios da República de Venecia) en 1545. Consérvanse tamén datos precisos sobre unha representación deste xénero teatral en Múnic no ano 1568, o que indica a rápida difusión europea da *commedia dell'arte*. Como data 'oficial' da desaparición do xénero podemos indicar o ano 1801, momento en que son promulgadas algunhas leis que prohiben explicitamente esta manifestación dramática<sup>2</sup>. De todos os xeitos, a *commedia dell'arte* continuou sobrevivindo, aínda que cunha circulación cada vez máis limitada, e aínda hoxe en día desenvolven a súa actividade artistas e artesáns que manteñen viva a súa tradición.

A comedia da arte caracterizábase polo predominio da improvisación. De todos os xeitos, é importante matizar que non se trataba dunha improvisación totalmente libre, senón desenvolvida a partir dunha serie de 'textos' previos que constituían unha especie de 'partitura' da representación que os actores actualizaban en cada ocasión dun xeito diferente. Os intérpretes dispuñan dun repertorio amplo, aínda que finito, de tópicos, anfiboloxías, chistes etc. que reutilizaban e recombinaban en cada representación. O texto máis importante dunha *commedia dell'arte* era o *canovaccio* (ou *scenari*o), en que se fixaba o argumento da obra e as intervencións dos personaxes, aínda que sen escribir completamente os diálogos: isto é, no *canovaccio* (unha especie de guión) indicábase que debían dicir os personaxes, mais non as palabras exactas que debían empregar. Outras das ferramentas preexistentes utilizadas polos actores eran os

<sup>2</sup> «La fine di questo fenomeno può essere ascritta alla metà del Settecento, in relazione alla riforma goldoniana. Oppure — se si desidera una data ideologicamente piú suggestiva — la si potrà trovare in un decreto milanese della Repubblica Cisalpina: "L'editto del 28 nevooso anno IX (18 gennaio 1801) e il successivo del 1802 pubblicavano: "Art. II - Restano assolutamente proibite le cosiddette maschere del teatro italiano"» (A. G. Gragaglia, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953, p. 391).» (Tessari, Roberto, *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 15).

*generici*: repertorios de soliloquios, chistes, situacións tópicas etc. propias de cada ‘máscara’ ou personaxe fixo. Cada actor enriquecía estes *generici* engadindo as súas propias invencións; deste xeito, transmitíase ás xeracións posteriores un catálogo de elementos dramáticos xa probados no escenario.

Os argumentos das obras da *commedia dell’arte* son complexos e esaxeran as situacións da comedia clásica e literaria, utilizando reiteradamente determinados recursos (confusión entre persoas, anagnórisis, amores imposibles...). Ademais, o desenvolvemento dos argumentos dá lugar a unha constante e forte agresividade verbal e física.

As obras constrúense en torno a unha serie de personaxes fixos caracterizados sempre por unha determinada indumentaria, unha lingua predefinida, unha personalidade invariable e un preciso repertorio de chistes (*lazzi*) verbais ou mímicos. Estes personaxes denomínanse *maschere* (‘máscaras’), precisamente porque os actores que os interpretan utilizan sempre unha carauta fixa para cada personaxe. As ‘máscaras’ cambian en función dos lugares e, asemade, van evolucionando tamén ao longo do tempo (así, Arlecchino, por exemplo, que falaba bergamasco nas súas orixes, acaba substituíndo este dialecto polo veneciano). O seu número non era sempre o mesmo, variando segundo a obra, mais tamén segundo as posibilidades da compañía. De todos os xeitos, é posible establecer como *commedia dell’arte* ideal aquela en que interviñan dez personaxes: dous vellos, dous criados (*zanni*), dúas parellas de namorados (que non levaban máscara e falaban en italiano), unha ou dúas criadas e un capitán. As ‘máscaras’ básicas son os vellos e os criados. Os vellos máis frecuentes son o rico comerciante veneciano Pantalone e o *Dottore*, un home de leis boloñés, moitas veces chamado Graziano. O catálogo dos personaxes dos criados é amplísimo. Utilizan vestimentas acusadamente caracterizadas e falan en dialecto bergamasco, veneciano, napolitano... As súas concrecións máis frecuentes son Arlecchino, Truffaldino, Brighella, Pulcinella, Pedrolino, Scapino etc. As criadas, que falan habitualmente en italiano, reciben os

nomes de Colombina, Francesca, Rosetta etc. O interesante personaxe do ‘capitán’ representa un militar fachendoso que conta increíbles fazañas hiperbólicas. En moitos casos fala en castelán, o que indica a imaxe dos exércitos españois en Italia. Os seus nomes máis frecuentes son: Spaventa, Coccodrillo, Scaramuccia, Matamoros...

A *commedia dell’arte*, debido ao seu carácter improvisado, dificilmente podía ser sometida a ningún tipo de censura previa, dando lugar nalgúns casos a representacións moi subidas de ton, obscenas ou con contidos de protesta social e política, polo que as compañías se vían en numerosas ocasións en dificultades coas autoridades civís e relixiosas.

\* \* \*

Nos derradeiros anos do século XVII e na primeira metade do XVIII, acharemos tamén unha produción teatral italiana que poderíamos denominar ‘de autor’ (é dicir, non vinculada ás formas improvisadas da comedia da arte, aínda que nalgúns casos con contactos directos co mundo arcádico, de que falaremos máis adiante). Antes de pasar a sinalar os autores máis importantes cómpre lembrar que estas manifestacións teatrais, mesmo cando estaban escritas en italiano, tiveron unha difusión limitada entre o público culto de academias e pazos privados onde tiñan lugar as representacións (só en poucos casos chegaron aos teatros públicos, aínda que tras sufriren importantes modificacións). Se a lingua utilizada, pola contra, era un dialecto, a súa circulación víase aínda máis seriamente comprometida.

Para non converter estas páxinas nun gravoso elenco de nomes, características e obras, lembraremos só aqueles dramaturgos que máis directamente permiten presaxiar a dirección que tomará a reforma goldoniana.

Girolamo Gigli (1660-1722), Giovan Battista Fagioli (1660-1742) e Jacopo Angelo Nelli (1673-1767) son autores dunha serie de obras moi diferentes entre si, mais que presentan unha certa comunidade intencional: nas creacións dramáticas desta tríade é posible observar determinados elementos en que se intúen algúns dos vieiros seguidos despois por Goldoni na súa reforma, como a racionalización e simplificación dos argumentos, a preferencia polos textos escritos, ou os primeiros pasos cara á eliminación das máscaras da *commedia dell'arte*. O mesmo Goldoni se presentou como herdeiro parcial de Gigli e Fagioli, pois, no gravado da anteportada do primeiro volume da edición Pasquali<sup>3</sup> das súas obras, pódese ver ao veneciano, aínda neno, sentado no seu escritorio e rodeado de libros: nos dorsos de dous de tales volumes pódense ler precisamente os nomes destes dramaturgos toscanos. Ademais, dalgúns deles fala directamente nas súas *Memorie italiane*<sup>4</sup>. Así, por exemplo, lembrando a Gigli, afirma:

Grandi obbligazioni abbiám noi ai primi Scrittori del nostro Secolo, i quali hanno liberata l'Italia dalle iperboli, dalle metafore, dal sorprendente, ed hanno richiamata l'antica semplicità dello stile e la naturalezza del dire.<sup>5</sup>

Cando fala de Fagioli, aínda que subliña algúns valores da súa produción, o seu xuízo non é totalmente positivo:

Lessi il *Fagioli*: vi trovai la verità, la semplicità, la natura, ma poco interesse e pochissima arte, e i suoi riboboli fiorentini m'incomodavano infinitamente.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Delle commedie di Carlo Goldoni, Avvocato Veneto*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1761 (mais 1761-1780), 17 vols.

<sup>4</sup> Coa denominación de *Memorie italiane* a crítica refírese ao conxunto dos dezasete limiares dos volumes da edición Pasquali das obras teatrais de Goldoni.

<sup>5</sup> Goldoni, Carlo, *Prefazione al volume III dell'edizione Pasquali*, in Id., *Tutte le opere* (a cura di Giuseppe Ortolani), Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 vols., vol. I, p. 631.

<sup>6</sup> Goldoni, Carlo, *Prefazione al volume VIII dell'edizione Pasquali*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. I, p. 644.

Neste período acharemos tamén algúns autores e actores, pertencentes particularmente á área véneto-boloñesa, interesados pola reforma do teatro. As características comúns a toda a actividade dramática desta área son a intención de levar adiante unha reforma completa do teatro italiano (cunha constante reflexión teórica sobre el), que formaba parte dun desexo de reforma global da sociedade. Tamén neste caso lembraremos tres nomes: Scipione Maffei (1675-1755), que nos seus textos propón un modelo que abandona a imitación francesa e unha volta aos clásicos; Luigi Riccoboni (1676-1753), coñecido actor e teórico do teatro, que ve no Renacemento italiano o punto de partida para unha nova dramaturxia; e Pier Jacopo Martello (1665-1727). Maffei, aínda que inicialmente consideraba os teatros privados os lugares máis axeitados para as representacións, posteriormente chegou á conclusión de que os teatros públicos constituían o escenario ideal para as representacións debido a que neles se produce unha máis directa interacción entre público, texto e autor, e a que nestes recintos é onde verdadeiramente se pon a proba a calidade dunha obra teatral. Ademais, estaba firmemente convencido de que o teatro, corrixindo e educando o público, podería contribuír directamente á mellora e ao progreso da sociedade. Martello<sup>7</sup> tiña unha visión desta última cuestión totalmente diferente, aínda que non infrecuente na época, como se pode observar no limiar á súa comedia *Che bei pazzi* (*Que lindos tolos!*):

E, se dai governi, ancorché cattolici, [as comedias] si van tollerando, egli è per lasciar uno sfogo il men nocivo che dar si possa al cattivo genio dei popolani, che almen per quel tanto che seggono e ridono alla commedia, non rubano le botteghe, non fan violenza alle vergini, non fanno ingiuria agli altri.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Martello é o creador do verso *martelliano*, un alexandrino que obtivo un grande éxito e chegou a estar de moda como metro teatral durante anos. De feito, o mesmo Goldoni escribiu numerosos textos en que o utiliza, entre outros, por exemplo, os tres que compoñen a triloxía persa: *La sposa persiana* (1753), *Ircana in Julfa* (1755) e *Ircana in Ispaan* (1755).

<sup>8</sup> Martello, Pier Jacopo, *All'Eccellenza di Giovanbattista Recanati, Nobile Veneto fra gli Arcadi Teleste Ciparissiano, l'autore*, limiar a *Che bei pazzi*, in Id., *Teatro* (a cura di Hannibal S. Noce), Bari, Laterza, 1980-82, 3 vols., vol. I, p. 239.

A estes nomes poderíamos engadir outros que, en diversa medida, contribuíron á creación dun clima que anticipaba a reforma goldoniana, como Nicola Amenta (1659-1719), Domenico Luigi Barone, marqués de Liveri (1685-1757), ou Gennaro d'Avino.

\* \* \*

A dramaturxia da *Accademia dell'Arcadia* constitúe a terceira tipoloxía teatral de importancia no camiño cara á reforma goldoniana. A procura dunha maior racionalidade e unha linguaxe máis sinxela fronte á tradición barroca marinista<sup>9</sup> provocou que en 1690 nacesse en Roma a *Arcadia*, continuación da academia que a ex-raíña de Suecia, María Cristina, creara durante o seu exilio italiano. O éxito da Academia da Arcadia foi inmediato e moi amplo, de tal xeito que durante decenios ninguén que non fose admitido nela era considerado un verdadeiro poeta (o mesmo Goldoni formou parte dela co pseudónimo —todos os socios, os árcades, debían adoptar un— de Polisseno Fegejo). A Arcadia desenvolveu un programa cultural directamente vixiado polo Igrexa, o que impediu calquera manifestación crítica ou carente de prexuízos, e condicionou, á fin, a súa evolución cara a unha literatura de ocasión e superficial.

A produción lírica da Academia da Arcadia exerceu unha importante influencia en toda a poesía italiana posterior. O punto de partida, a esencia da poesía arcádica, é o rexeitamento das formas do barroco, polo que procura a mesura estilística, lingüística e argumental. Deste xeito, as composicións poéticas nadas no seo da Arcadia caracterizaranse pola sinxeleza, a utilización dunha sintaxe transparente, a eliminación dos desfases entre ritmo métrico e sintáctico, o rexeitamento do uso da metáfora e outros tropos (tan prezados polo marinismo), o emprego dun léxico que, aos poucos, se afasta da tradición petrarquista, e a presenza nos seus versos de constantes referencias a pequenos obxectos e cerimoniais cotiás. Ao

<sup>9</sup> A literatura que, en maior ou menor medida, derivaba ou imitaba os modelos do poeta Giovan Battista Marino (1569-1625), o máis importante literato barroco italiano.



mesmo tempo, en coherencia co seu ideal global de medida, a poesía arcádica manifestarase sempre respectuosa coas normas e as institucións sociais. Aínda que as ambientacións son variadas, observárase unha forte tendencia á utilización de modelos e temáticas bucólico-pastorais idealizados. O resultado é unha lírica cantable, serena, facilmente interpretable, construída a través de sinxelos paralelismos dentro do respecto da conveniencia e da moderación sociais.

Aínda que nos seus inicios a Arcadia manifestou certas reservas cara á ópera (debido aos excesos en que caera ao longo do século XVII), a temática pastoral, os esquemas cantables, a tendencia ao sentimentalismo e a simplicidade da súa poesía propiciaron que, á fin, este xénero literario-musical fose un dos máis cultivados polos árcades. O teatro arcádico tenta alcanzar o nivel do teatro francés clásico rexeitando simultaneamente os modelos da *commedia dell'arte* e da ópera (*melodramma*) barroca. A Arcadia desexa crear unha dramaturxia en que a palabra recupere o papel central da representación e en que o concepto motor da acción sexa a verosimilitude. Aínda que os seus resultados non acadaron un nivel de racionalidade definitivo, moitos dos elementos postos en xogo na creación do teatro arcádico permiten ver nel un dos precedentes da reforma goldoniana.

A personalidade máis importante da Academia foi Pietro Trapassi, Metastasio (1698-1782), creador duns libretos en que o elemento textual predominaba sobre os compoñentes espectaculares e, ao mesmo tempo, limitaba as posibilidades de que a música puidese 'afogar' a palabra. Deste xeito foi quen de vencer todas as reticencias da Arcadia respecto á ópera e de impoñela como xénero dramático total. Aínda que, debido á súa longa vida, Metastasio experimentou diversas variantes nas súas obras, podemos illar algúns elementos constantes en toda a súa produción. O punto esencial da súa reforma da ópera reside na creación de libretos completos en si mesmos: isto é, textos que poderían ser representados, ou lidos, coma obras teatrais autónomas e perfectamente válidas esteticamente mesmo sen o acompañamento da música, aínda que pensados xa

para ser musicados. Estes libretos conteñen xa en si mesmos a base dos elementos musicais e espectaculares que deberán ser desenvolvidos polo resto de artistas que interveñen na materialización dunha ópera, conseguindo deste xeito o predominio da palabra sobre todos os outros compoñentes do espectáculo.

Metastasio, na procura da serenidade, da calma das paixóns, elimina os horrores e excesos do modelo trágico senequista. Nos seus textos a catarse aparece vinculada a sentimentos virtuosos e moderados, e a unha conclusión feliz, tras momentos en que todo parecería conducir a unha fin trágica. Nas súas obras buscará a maior verosimilitude posible (non o realismo) e tenderá a respectar as regras aristotélicas.

O libreto organizábase ao redor de seis personaxes principais: dúas parellas de namorados, un ancián que os axudaba nos seus amores e outro que exercía unha función opositiva. O argumento, que se desenvolvía habitualmente ao longo de tres actos, procedía case sempre de acontecementos secundarios ou pouco coñecidos do repertorio mitolóxico ou histórico greco-latino. A acción desenvolvíase nun alternarse de paixóns obstaculizadas ata a resolución, case sempre feliz, da conclusión da obra, momento a que se chegaba pola eliminación dos elementos que impedían as relacións amorosas. A alternancia das paixóns e os obstáculos na súa consumación causan que os personaxes se movan nunha constante oscilación sentimental, o que provoca que estas obras se presenten moi pobres en acción, estáticas.

\* \* \*

Carlo Goldoni (Venecia, 1707 - París, 1793) é un dos máis significativos autores teatrais do século XVIII e o creador do teatro moderno italiano. As súas obras foron representadas e traducidas en toda Europa. Voltaire escribiu versos gabándoo e foron moitos os

que, aínda en vida, o consideraban o Molière italiano. A súa fama valeulle a invitación de se trasladar a París para dirixir e escribir para o teatro da *Comédie Italienne*. En 1762 desprázase á capital francesa, de onde xa non regresará á súa patria.

Goldoni reformou completamente o teatro italiano. De todos os xeitos, a súa dilatada carreira non é lineal, senón que, debido á súa propia evolución persoal, ao teatro e aos actores para quen escribía, e á necesidade de obter o éxito do público para poder subsistir, nas súas obras pódense observar diferentes tendencias e mesmo algúns momentos ‘involutivos’. En calquera caso, os eixes da súa reforma, máis ou menos atenuados, serán case sempre constantes nos seus textos de madurez<sup>10</sup>.

No limiar publicado no primeiro volume da edición Bettinelli<sup>11</sup>, Goldoni afirma, metafóricamente, que utiliza dous libros para escribir as súas comedias, o libro do mundo e o do teatro:

...contuttociò i due libri su’ quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il *Mondo* e il *Teatro*. Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive Commedie: mi rappresenta i segni, la forza, gli effetti di tutte le umane passioni: mi provvede di avvenimenti curiosi: m’informa de’ correnti costumi: m’instruisce de’ vizi e de’ difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra Nazione, i quali meritano la disapprovazione o la derisione de’ Saggi; e nel tempo stesso mi addita in qualche virtuosa Persona i mezzi coi quali la Virtù a codeste corruttele resiste, ond’io da questo libro raccolgo, rivolgendolo sempre, o meditando, in qualunque circostanza od azione della vita mi trovi, quanto è assolutamente necessario che si sappia da chi vuole con qualche lode esercitare questa mia professione. Il secondo poi, cioè il

---

<sup>10</sup> Permítasenos a simplificación do argumento tendo en conta o carácter de introdución xeral á obra de Gozzi deste apartado.

<sup>11</sup> *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni, Avvocato Veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1750-1757, 9 vols.*

libro del *Teatro*, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del *Mondo* si leggono; come si debba ombreggiarli per dar loro il maggiore rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendon grati agli occhi delicati degli spettatori. Imparo in somma dal Teatro a distinguere ciò ch'è più atto a far impressione sugli animi, a destar la meraviglia, o il riso, o quel tal dilettevole solletico nell'uman cuore, che nasce principalmente dal trovar nella Commedia che ascoltassi, effigiati al naturale, e posti con buon garbo nel loro punto di vista, i difetti e 'l ridicolo che trovasi in chi continuamente si pratica, in modo però che non urti troppo offendendo. Ho appreso pur dal Teatro, e lo apprendo tuttavia all'occasione delle mie stesse Commedie, il gusto particolare della nostra Nazione, per cui precisamente io debbo scrivere, diverso in ben molte cose da quello dell'altre. Ho osservato alle volte riscuotere grandissimi encomi alcune coserelle da me prima avute in niun conto, altre riportarne pochissima lode, e talvolta eziandio qualche critica, dalle quali non ordinario applauso io avea sperato; per la qual cosa ho imparato, volendo render utili le mie Commedie, a regular talvolta il mio gusto su quello dell'universale, a cui deggio principalmente servire, senza darmi pensiero delle dicerie di alcuni o ignoranti, o indiscreti e difficili, i quali pretendono di dar legge al gusto di tutto un Popolo, di tutta una Nazione, e forse anche di tutto il Mondo e di tutti i secoli colla lor sola testa, non riflettendo che, in certe particolarità non integranti, i gusti possono impunemente cambiarsi, e convien lasciar padrone il Popolo egualmente che nelle mode del vestire e de' linguaggi.<sup>12</sup>

Estas palabras permítennos identificar algúns dos conceptos e premisas que serven de base á reforma goldoniana. O xenial comediógrafo ábrese a unha realidade non veneciana<sup>13</sup>, senón italiana,

<sup>12</sup> Goldoni, Carlo, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. I, pp. 769-770.

<sup>13</sup> Ao longo de século XVIII (ata maio de 1797), a República de Venecia mantivo a súa independencia fronte ás potencias europeas e ao Imperio Otomano, aínda que perdeu moito do peso político e económico de que gozara en centurias anteriores. O seu territorio, cuxa capital era a illa de Venecia, abranguia todo o leste da zona continental da actual República Italiana (o seu límite polo o oeste, *grasso modo*, era a cidade de Bérgamo, ás portas de Milán), amplas franxas costeiras da beira leste do mar Adriático, diversas illas gregas, posesións en Asia Menor etc. O seu sistema de goberno era o dunha república oligárquica cuxa máxima autoridade era o *doge* (dux ou dogo). O *doge* era elixido entre os membros masculinos das familias patricias venecianas. A actividade teatral da cidade de Venecia era dunha particularísima vivacidade, incomparable mesmo hoxe á das grandes metrópoles mundiais.

que lle permite evitar a limitación rexionalista dalgúns dos seus precursores. A base da súa dramaturxia está formada polo pobo e a burguesía, tanto materia prima dos seus textos como destinatario deles (aínda que Goldoni non despreza a nobreza, polo menos, non toda a nobreza); deste xeito supera o carácter aristocrático do teatro arcádico e elimina o mecanismo teatral que facía do pobo o obxecto de todas as burlas. Ademais, neste parágrafo, Goldoni subliña a intención realista da súa dramaturxia, afastándose da concepción de mero divertimento do teatro presente na esencia da *commedia dell'arte* e dos contornos míticos do teatro da *Accademia dell'Arcadia*.

Dende un punto de vista técnico, podemos sinalar que a comedia goldoniana, na fase central da reforma, supón a superación dos modelos da comedia da arte: os textos das súas obras aparecen completamente escritos, eliminando a improvisación; non se utilizan as 'máscaras' ou, nos casos en que se inclúen na obra, perden o seu carácter estereotipado para se converteren en personaxes autónomos cunha personalidade e unha evolución propias (especialmente significativo o desenvolvemento do personaxe de Pantalone ao longo do proceso experimentador da reforma goldoniana); os textos mostran unha clara tendencia ao monolingüísmo (xa escritos completamente en italiano ou totalmente en veneciano), a diferenza do plurilingüísmo propio da *commedia dell'arte*. Na comedia goldoniana respéctanse *grosso modo* as regras aristotélicas e simplifícanse os argumentos; ademais, a comicidade resérvase para unha representación realista dos defectos e a ridiculez de certas persoas e hábitos sociais, aínda que sempre moderadamente para evitar que alguén poida sentirse ofendido.

Nos seus textos, Goldoni tenta utilizar un italiano comprensible en toda Italia construído a partir da lingua falada. A este respecto afirma o autor no *Congedo* da edición Paperini<sup>14</sup> (1757):

---

<sup>14</sup> *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni, Avvocato Veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Prima edizione fiorentina dall'autore corretta, riveduta ed ampliata*, Firenze, Eredi Paperini, 1753-1755 (mais 1757), 10 vols.

... io per decoro de' nostri buoni scrittori e della gentilissima lingua toscana, fo sapere agli esteri ed ai posteri che i miei libri non sono testi di lingua, ma una Raccolta di mie Commedie; che io non sono un accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente, e che tutto il mondo può capire quell'italiano stile di cui mi ho servito; che il Padre Bartoli<sup>15</sup> mi favorisce col suo benemerito *Torto e dritto*; che i Fiorentini medesimi familiarmente parlando non osservano tutte le regole del Buommattei<sup>16</sup>; e che essendo la commedia una imitazione delle persone che parlano, più di quelle che scrivono, mi sono servito del linguaggio più comune, rispetto all'universale italiano.<sup>17</sup>

A produción teatral goldoniana pode ser dividida en varias fases. De todos os xeitos, dende o punto de vista da reforma teatral, probablemente o período máis homoxéneo é o comprendido entre 1748 e 1752 cando Goldoni traballa para o Teatro Sant'Angelo. Nestes anos asistimos á consolidación da reforma, que non só atinxe a aspectos relativos á técnica e estilística dramáticas, como xa vimos, senón que se presenta como unha reflexión polifacética global e indisoluble sobre o teatro. No limiar da edición Bettinelli, na comedia *Il teatro cómico* (case un prólogo ás dezaseis comedias novas escritas para a tempada 1750-51), e nas súas mesmas comedias, Goldoni reivindica a dignidade do actor, a racionalidade, a representación da realidade ante un público determinado e a importancia do texto escrito fronte á improvisación, mentres ataca a banalidade e vulgaridade da *commedia dell'arte*. Dende un punto de vista social, o veneciano defende o comerciante, o burgués honrado que traballa arreo para o propio ben, mais tamén para beneficio de toda a sociedade, e investiga as relacións entre as diversas clases sociais, como se pode ver, por exemplo, na resposta que dá Anselmo a

<sup>15</sup> Daniello Bartoli é o autor do volume *Il torto e il diritto del non si può, dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana* (Roma, Ignatio de' Lazzeri, 1655), en que se ataca a pedantaría dos puristas.

<sup>16</sup> Benedetto Buommattei é o autor dunha afortunadísima gramática do italiano publicada por vez primeira en 1643 (*Della lingua toscana*, Firenze, Zanobi Pignoni) e reimpresa en numerosísimas ocasións no século XVIII.

<sup>17</sup> Goldoni, Carlo, *Agli umanissimi Signori Associati alla presente edizione fiorentina, Carlo Goldoni*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. XIV, p. 465.

Flaminio en *Il cavaliere e la dama* (1749) depois de que este lle chamase plebeo e vil mercador:

ANS. Ora sono da lei, signor mio garbato. Le pare stravaganza che un mercante abbia ad insegnare le creanze a lei, ch'è nato nobile?

FLAM. Certamente; e mi pare anche una temerità il dirlo.

ANS. Le dirò, i cavalieri onesti e propri, che conoscono il loro grado e san trattare da quei che son nati, non hanno bisogno di apprendere a trattare civilmente da chi che sia; ma i cavalieri di nome, e che si abusano unicamente del titolo, non son degni di stare a fronte d'un mercante onorato, come son io.

FLAM. Olà, temerario che siete. Vi farò pentire di tanta audacia. Io sono cavaliere e voi siete un vile mercante, un uomo plebeo.

ANS. Un vil mercante, un uomo plebeo? Se ella sapesse cosa vuol dir mercante, non parlerebbe così. La mercatura è una professione industriosa, che è sempre stata ed è anco al dì d'oggi esercitata da cavalieri di rango molto più di lei. La mercatura è utile al mondo, necessaria al commercio delle nazioni, e a chi l'esercita onoratamente, come fo io, non si dice uomo plebeo; ma più plebeo è quegli che per avere ereditato un titolo e poche terre, consuma i giorni nell'ozio e crede che gli sia lecito di calpestare tutti e di vivere di prepotenza. L'uomo vile è quello che non sa conoscere i suoi doveri, e che volendo a forza d'ingiustizie incesata la sua superbia, fa altrui conoscere che è nato nobile per accidente, e meritava di nascer plebeo.<sup>18</sup>

\* \* \*

Non podemos cerrar este apartado de veloz e, en boa medida, simplificante repaso do teatro italiano do século XVIII sen falarmos dun autor hoxe case esquecido, mais que nos anos centrais da reforma goldoniana gozaba de grande éxito entre o público veneciano e doutros estados italianos: o bresciano Pietro Chiari (1712-85). De feito, Chiari, xunto con Goldoni e Gozzi, forma un triángulo de ini-

---

<sup>18</sup> Goldoni, Carlo, *Il cavaliere e la dama*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. II, pp. 671-672 (II, XI).

mizades e rivalidades profesionais e persoais indivisible. A crítica desapiadada de Gozzi contra Goldoni esténdese tamén a Chiari. Ademais estes dous últimos dramaturgos foron rivais directos provocando que, ata a entrada de Gozzi en escena, o público veneciano se dividise en sendos grupos de seguidores apaixonados e intolerantes entre si: goldonistas e chiaristas. A inimizade de Chiari e Goldoni é ben diferente da de Gozzi e Goldoni ou Gozzi e Chiari. Mentres que, no caso de Gozzi, as acusacións contra os seus rivais partían da convicción da súa ignorancia en materia lingüística e literaria e da suposta perigosidade social e política das súas obras, a intolerancia entre Chiari e Goldoni nacía da competencia que se facían mutuamente. A diferenza fundamental entre a produción dramática de ambos podería ser formulada do seguinte xeito: mentres Goldoni pretende divertir o público, mais tamén facelo reflectir e educalo, Chiari busca fundamentalmente divertilo, aceptándoo tal e como é e pregándose aos seus gustos (hoxe falaríamos de literatura ou teatro de consumo).

A amplísima produción teatral de Chiari (tamén autor de numerosas novelas) carece da forza do proxecto reformador da obra de Goldoni, mais tamén do mordente satírico e imaxinativo do teatro gozziano (quizais por estes motivos non superou o xuízo do tempo). As súas comedias procuran o éxito inmediato entre o público (polo que se adaptan inmediateamente ás mudanzas de gusto e ás modas) e, aínda que nelas é posible descubrir algún elemento ilustrado, o bresciano utiliza libremente calquera recurso teatral que lle conceda o favor dos espectadores, polo que moitas veces constrúe argumentos novelescos e inverosímiles ou utiliza efectos escénicos superados. Ademais, nos seus textos escritos non rexeita totalmente o uso das *maschere* da comedia da arte ou a mestura de italiano e dialecto.

En moitos casos a súa inspiración nace de novelas francesas (como en *Marianna ossia l'orfana*, texto inspirado na homónima novela de Marivaux) ou inglesas (como en *L'orfano perseguitato*, baseado no *Tom Jones* de Fielding) e non ten inconveniente mesmo



en plaxiar obras de Goldoni (como *La scuola delle vedove*, creada sobre *La vedova scaltra* de Goldoni) ou de escribir outras en que contradí abertamente as teses sostidas por este dramaturgo (como *Il filosofo veneziano*, contestación a *Il filosofo inglese* goldoniano).

No momento de máximo éxito de Goldoni e Chiari, aparece en escena outro autor, Carlo Gozzi, un rancio conde ultraconservador (social, política, lingüística e literariamente), acérrimo inimigo das ideas ilustradas<sup>19</sup>, que inicia os seus ataques contra os dous dramaturgos primeiro a través de ásperos textos satíricos para, a partir de 1761, pasar a ofrecer ao público os seus primeiros partos teatrais. Aínda que non se pode atribuír á súa irrupción no campo de batalla teatral a marcha de Venecia tanto de Goldoni (que parte para París) como de Chiari (que regresa á súa Brescia natal) en 1762, o certo é que o éxito dos seus 'contos teatrais', sen dúbida ningunha, provocou abundantes amarguras aos seus rivais.

### CARLO GOZZI: A PERSOA, O POLEMISTA, O ESCRITOR

Unha tarde de Entroido, probablemente de 1744, os soldados da guarnición veneciana en Zara gozaban dunha representación teatral organizada para a súa diversión e a dos cidadáns dalmatinos. O público escachaba co riso vendo a actuación dun soldado veneciano, aínda mozo, que, disfrazado de muller e cunha boneca no colo, improvisaba sobre a dura vida que, a ela e á súa filla, lles daba seu home. A improvisación prolongábase, pois o actor que debía entrar en escena e dar a réplica ao mozo aínda non chegara ao teatro. Ao rapaz acabábenselle as ideas. De súpeto, entre o público, descobre o rostro dunha das máis famosas meretrices zaratinas, Tonina, sentíndose repentinamente inspirado. Sen dubidalo, comeza a dirixirse á

---

<sup>19</sup> A ideoloxía de Gozzi chega nalgúns casos, paradoxalmente, a formulacións similares nalgúns ámbitos ás da Ilustración debido á aplicación dunha estrita ética social e dunha moral católica. É un tema aínda hoxe pouco estudado que, sen dúbida, deberá dar lugar a non poucas polémicas.

boneca que representa a súa filla co nome da hetaira, e a advertirla de que, se cando medre, cae nestes ou naqueloutros vicios (precisamente os máis notorios da Tonina real), será a peor muller do mundo. O resultado é o éxito máis absoluto, o aplauso entusiasta, o riso xeral do público (excepto, obviamente, o daquela pobre cortesá escarnecida ante toda a cidade):

Levai lo sguardo a' palchetti accidentalmente, e vidi in un prosenio quella *Tonina* di mal costume, risplendente in una bellezza e in una gala illuminatrice del frutto de' suoi delitti [...] Posi in sul fatto il nome di Tonina alla mia figliuola bamboccio, e rivolsi il mio discorso verso a quella [...] Esclamai quindi verso alla picciola Tonina che aveva nel grembo, che se ad onta delle mie cure materne ella dovesse cadere un giorno ne' tali e tali errori [...] sarebbe la peggior Tonina del mondo, e che in tal caso pregava divotamente il Cielo a troncarse nelle fascie i giorni suoi.

I tali, e tali errori [...] le tali e tali scostumatezze [...] erano a punto aneddoti notissimi relativi alla *Tonina* ch'era nel prosenio.

Non vidi a' giorni miei avere maggior acclamazioni un comico soliloquio del mio.<sup>20</sup>

O soldado, o actor que interpretaba aquel papel de muller (como era habitual nas compañías de afeccionados naquela época), era Carlo Gozzi, e a anécdota que conta na súa autobiografía pódese interpretar case como un símbolo premonitorio do que será a súa actividade cultural máis importante no futuro: o teatro e a crítica de costumes.

O conde Carlo Gozzi (1720-1806), sexto fillo de nove irmáns, nado no seo dunha familia nobre<sup>21</sup>, mais con serias dificultades económicas, recibiu unha moi precaria formación escolar, o

<sup>20</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili* (edición crítica a cura di Paolo Bosisio con la collaborazione di Valentina Garavaglia), Milano, LED, 2006, 2 vols., vol. I, pp. 267-268 (I, XIII).

<sup>21</sup> Dúas pólas da familia Gozzi, orixinaria de Bérgamo, obtiveron o privilexio de ser inscritas no rexistro dos 'cidadáns venecianos orixinarios', o que daba acceso a determinados postos da administración republicana. O título de conde podería derivar da adquisición de terras e privilexios feudais por parte dun antepasado de Carlo no Friúl, cerca de Pordenone (onde aínda hoxe, en Visinale, se conserva a casa de campo da familia, actualmente propiedade da derradeira herdeira da familia, que non ten descendencia). No ámbito da Venecia republicana é importante distinguir dous tipos de clases nobres:

que sen dúbida influíu na súa produción literaria. Tras unha infancia feliz, a súa mocidade viuse turbada por conflitos familiares cada vez máis serios. Tras unha apoplexía, que deixara inválido o pai, a administración económica da familia pasara a mans do seu irmán máis vello, Gasparo. Este, un intelectual de ideoloxía próxima á Ilustración e máis preocupado pola súa actividade cultural que polos asuntos pecuniarios, cedeu na práctica as rendas da familia á súa nai e á súa dona, a tamén escritora Luisa Bergalli. A situación económica familiar empeorou rapidamente. Carlo culpou ás dúas mulleres da situación, o que afectou de tal xeito ás relacións familiares que o mozo optou, para se afastar da familia, por enrolarse no exército veneciano e partir aos dominios da *Serenissima* en Dalmacia, onde permaneceu durante tres anos (probablemente entre 1741 e 1744).

Cando Carlo regresa a casa, descubre que os Gozzi están case arruinados. A morte do pai, en 1745, marca o inicio dun camiño que conducirá á división da familia e a unha longa serie de preitos dalgúns irmáns contra o primoxénito, a súa dona e a nai (as irmás mantiveron posturas oscilantes). Non sabemos se a intensa misoxinia de Carlo influíu negativamente nas súas relacións coa nai e a cuñada, ou se foi precisamente o tormentoso de tales relacións o que deu lugar ao nacemento da misoxinia recalcitrante que deixa a súa pegada en todos os escritos do conde<sup>22</sup>. Esta forma de pensar afástao dalgunhas das novas ideas ilustradas que reservaban un papel máis importante para a muller na sociedade. De todos os xeitos, non é este o único aspecto que fai de Gozzi un aberto opositor á Ilustración. Carlo foi un conservador profundo e convencido, un 'misonista', é dicir, unha persoa que odiaba calquera tipo de novidade. En ámbito lingüístico, sostíña a necesidade de manter a tradi-

---

por unha banda estaban os nobres 'forasteiros', é dicir, nobres por títulos (conde, marqués etc.) vinculados a cidades, vilas etc. da República diferentes á capital, Venecia, e por outra, os membros das 'familias patricias' venecianas. Os patricios, que non ostentaban un título nobiliario particular (eran coñecidos sinxelamente como *nobiluomo* ou *nobildonna*), eran os únicos que podían chegar a formar parte das máis altas institucións políticas da *Serenissima*. O pai de Carlo, Giacomo ou Jacopo, era un nobre 'forasteiro', non un patricio, e, xa que logo, Carlo, tamén, polo que non formaba parte dos máis importantes órganos de goberno republicanos. Aínda que a súa nai, Angela Tiepolo, si pertencía ao patriciado, Carlo non herdou esta condición, pois os títulos eran transmitidos por liña masculina.

<sup>22</sup> Sobre este tema, volveremos no comentario a *Turandot*, pois aínda que en liñas xerais é válido canto ao respecto vimos afirmando, convén realizar algunhas matizacións.

ción custodiada polos académicos da Crusca<sup>23</sup>, rexeitando con especial virulencia a introdución de galicismos no italiano<sup>24</sup> (o que non impide que el mesmo, inconscientemente, utilice un número significativo deles nos seus textos):

La nostra faceta accademia [a *Accademia dei Granelleschi*] [...] sostenne invano [...] che essendosi l'Italia tutta, e le estere Nazioni, per apprendere la lingua italiana litterale, riportate alla fonte del vocabolario Toscano stabilito dalla Accademia della Crusca di Firenze, [...] non si dovesse scostarsi dalla favella litterale<sup>25</sup> in quel Dizionario compilata, e consolidata.<sup>26</sup>

No eido literario e teatral defendía a tradición clásica italiana e a *commedia dell'arte*, opoñéndose aos modelos teatrais franceses, ás reformas ilustradas da dramaturxia italiana e á importante novelística inglesa do período:

Ebbi la debolezza di guardare con qualche risentimento il precipizio in cui cadeva la nostra colta poesia italiana fondata co' suoi primi semi nel secolo mille dugento [...] e brutalmente poscia capovolta e corrotta da alcuni arditi fanatici dell'età nostra, i quali coll'ambizioso desiderio d'essere considerati originali scrittori, predicando per freddi e puerili tutti i benemeriti nostri padri fondatori, e sostenitori, scossero la gioventù da' colti veri metodi, e dalla pregevole semplicità...<sup>27</sup>

No campo filosófico e socio-político odiaba as ideas ilustradas, defendendo con firmeza inquebrantable a división de clases, a superioridade da nobreza (coa consecuente distribución desigual de dereitos e obrigas, de riquezas e traballos), a ilexitimidade de tentar

<sup>23</sup> A *Accademia della Crusca*, equivalente á Real Academia Galega en ámbito italoéfono, foi fundada en 1585. Dispón dunha páxina web en internet: <http://www.accademiadellacrusca.it/>

<sup>24</sup> Lémbrese que o século XVIII é o período en que entran e se asentan un maior número de galicismos en italiano, debido ao prestixio cultural e político de Francia na península dos Apeninos.

<sup>25</sup> Gozzi usa o adxectivo *litterale* co significado de *letteraria*.

<sup>26</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. I, p. 373-374 (I, XXXIII).

<sup>27</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. I, p. 363 (I, XXXIII).

cambiar de estado social e a necesidade de acatar sen o máis mínimo cuestionamento as decisións de quen ocupaba o cumio da pirámide do poder político dun estado, xa fose un príncipe ou, como no caso veneciano, un *doge*:

Le odierne novità di rovesci, che ci dipingono gl'Epicuri onest' uomini; i Seneca impostori; venerabili Filosofi i Volteri, i Russò, gl'Elvezj, i Mirabò ec. ec. Che ci dipingono ridicoli, e inetti Filosofi i benemeriti nostri Santi Padri, e le altre empie dottrine sparse in questo secolo di voluttuosi fanatici da funi, e da catene, non seducano il mio interno.<sup>28</sup>

Dugmè<sup>29</sup> [...] Ei sempre mi dicea, che a servir nata / era, ed a' patimenti, e ch'io dovessi / rassegnarmi a' voler degli alti Numi. / Che sacra, non intesa Provvidenza / tutto dispone, e che mirabil opra / era de' grandi il posto, e grado a grado / veder le genti, insino alla minuta / plebe, operar subordinate a' primi, / era cosa celeste. Ah non t'allettino, / spesso dicea, sofisticici talenti, / che maliziosamente libertade / dipingono a' mortali, fuor da questo / bell'ordine, dal ciel posto fra noi. / [...] / Rispetta, figlia, i grandi, amagli, e soffri / nella tua istituzion quanto par grave, / e l'invidia sopprimi entro al tuo seno.<sup>30</sup>

Para concluír este esquemático bosquejo da personalidade de Gozzi, cremos interesante transcribir outro paso da autobiografía do conde, un exemplo do seu conservadorismo absoluto: a súa aversión ás novidades era tal que mesmo rexeitou, durante case medio século, calquera mudanza no seu xeito de vestir ou no peiteado:

Escluso sempre il sudicio da me abborrito, s'ebbi in dosso qualche vestito di taglio moderno, fu per opera del sartore, e non mai della mia ordinazione [...] L'acconciatura de' miei capelli dall'anno 1735

<sup>28</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, p. 865 (II, XLVII <XLVI>).

<sup>29</sup> Aínda que en moitos casos non é posible atribuír ao autor as palabras dun dos seus personaxes, neste caso non cabe dúbida de que Dugmè actúa como voceira da ideoloxía gozziana.

<sup>30</sup> Gozzi, Carlo, *Zeim re de' Geni*, in Id., *Opere. Teatro e polemiche teatrali* (a cura di Giuseppe Petronio), Milano, Rizzoli, 1962, p. 820 (II, IV). A propósito desta escena, no limiar á obra presente na edición citada (p. 787), afirma Giuseppe Petronio: «... quella scena quarta del secondo atto è veramente la quintessenza del pensiero politico e morale —ma per lui è una cosa sola— del Gozzi, e del suo ideale di conservatorismo non illuminato.»

all'anno 1780 in cui scrivo, fu sempre della forma medesima con una costanza eroica...<sup>31</sup>

A actividade polémica e satírica de Gozzi, que á fin desembocará na súa irrupción teatral coa primeira das súas *fiabe teatrali* (*L'amore delle tre melarance*, 1761), desenvolveuse tanto individualmente como en obras colectivas en que participaban outros membros da *Accademia dei granelleschi*.

En ámbito individual, a súa primeira obra<sup>32</sup> de importancia é *La tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756* (*A tartana das influencias invisibles para o ano bisesto 1756*), publicada<sup>33</sup>, en realidade, en 1757. Trátase dun almanaque, escrito nun estilo arcaizante baseado na imitación de Burchiello e Berni<sup>34</sup>, con predicións sobre o que acontecería nese ano (lémbrese que foi publicado cando o ano xa transcorrera, o que evidencia o seu carácter satírico), divididas por estacións e meses e presentadas con diversas formas métricas (tercetos, oitavas, sonetos). O ataque principal da *Tartana* diríxese á inmoralidade das mulleres, a algúns costumes da época e á literatura e o teatro 'modernos'.

A crítica teatral presente na *Tartana* materialízase fundamentalmente nun ataque contra Goldoni e Chiari. Podería parecer paradoxal que un dos aspectos negativos máis subliñado destes autores non teña nada que ver coa ideoloxía ou coa calidade literaria e espectacular dos seus textos, senón cos efectos que causan sobre a poboación; mais este aparente paradoxo desaparece, de todos os xeitos, se se ten en conta a ideoloxía ultraconservadora de Gozzi (obsérvese, ademais, que, nos últimos versos transcritos máis abaixo, os dous autores son alcumados de «impostores» e «charlatáns»). En

<sup>31</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, p. 860 (II, XLVI <XLV>).

<sup>32</sup> Moitas son as obras antigoldonianas escritas por Gozzi; nesta sección falaremos só dalgunhas delas.

<sup>33</sup> *La tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756, dedicata a Sua Eccellenza il Signor Daniele Farsetti*, Parigi (mais Venezia), s. e. (mais Paolo Colombani), 1757. Lémbrese que unha tartana é un barco de vela de dimensións reducidas utilizado para o transporte de mercadorías ou a pesca.

<sup>34</sup> Domenico di Giovanni, coñecido como Burchiello (1404-1449), foi o creador dunha poesía humorística baseada na acumulación irracional de palabras e conceptos. Francesco Berni (1497-1535) é autor dun tipo de poesía burlesca construída a partir da sátira das formas do petrarquismo.

Venecia o público dividíase en chiaristas e goldonianos e tal división puña en risco a concordia familiar e a paz da república, por tal motivo deberían ser eliminados os obxectos da disputa. Vexamos algúns versos desta sección da *Tartana*. Neles, co nome de *Saccheggio* (saqueo), Gozzi refírese a Chiari, acusado en numerosas ocasións de plaxiar as obras alleas, mentres que *Originale* (orixinal) é a denominación adoptada para se referir a Goldoni polo seu desexo de innovación nas escenas venecianas (debemos lembrar que estamos nun período anterior ao Romanticismo e, ademais, que Gozzi odiaba calquera forma literaria que se afastase dos modelos clásicos, de aí que a orixinalidade fose para el un elemento negativo):

I partigiani ogni giorno crescevano, / chi vuole Originale, e chi Saccheggio; / tutto il paese a romore mettevano, / sicché la cosa non è da motteggio, / nelle case i fratelli contendevano, / le mogli co' mariti facean peggio, / in ogni loco acerba è la tenzone, / tutto è scompiglio, tutto è dissensione. / [...] / Se diceano: Saccheggio è più valente, / morto il volean dell'altro i partigiani. / Original volendo più saccente, / que' di Saccheggio diveniano cani. / Il dir: né l'un né l'altro fa niente, / sono impostori, sono ciarlatani, / la lor dottrina è l'ignoranza vostra, / un milion li disfidava a giostra.<sup>35</sup>

A súa visión da reforma teatral é tamén moi negativa. Na súa opinión, as novas comedias son inverosímiles, e o seu estilo e linguaxe pouco apropiados e de escaso valor estético:

Ciò che natura non ha mai sognato, / caratteracci, genti affascinante, / omelie, paragon da buon mercato, / sentenze vecchie in versi rigonfiate / a dritto, a torto, ed argomenti in torma / oggi han dato a' teatri la riforma.<sup>36</sup>

Á vista desta situación, o autor non pode máis que desexar o rápido regreso a Venecia dun dos máis ilustres actores da *commedia*

<sup>35</sup> Gozzi, Carlo, *La Tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756* in Id., *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, op. cit., pp. 971-1027: 982-983 (*A' Lettori: Ottave*, v e VIII).

<sup>36</sup> Gozzi, Carlo, *La Tartana...*, op. cit., pp. 993-994 (*Profezie del Burchiello per il mese di febbraio: Delle commedie*, v).

*dell'arte*, Antonio Sacchi, único capaz de superar o aburrimiento que causaban as comedias reformadas entre o público mediante a recuperación da tradición teatral italiana<sup>37</sup>:

Già pe' teatri la gente sbaviglia, / Sonneferando ne' palchetti cova,  
/ Fiacca e dimessa è quella meraviglia, / Che udiasi un dì per la  
riforma nuova. / Qualche parzial va inarcando le ciglia / Solo, e a  
lodarla par talora si mova, / Che temerebbe apparire ignorante, / Se  
prima fu per essa un fier giostrante. / [...] / Ond'io rilevo più d'una  
parola / Ne' cori afflitti insin dalla mia grotta, / cioè: Questa dot-  
trina omai ci ha stracchi: / noi vogliam stare allegri, e venga il  
Sacchi.<sup>38</sup>

Continuando coa actividade satírica desenvolvida individualmente por Carlo Gozzi, debemos pasar a analizar brevemente dous textos adscribibles á poesía heroico-cómica<sup>39</sup>: *La Marfisa bizzarra* e os dous primeiros cantos de *Le spose riacquistate* (ambas publicadas por primeira vez na edición Colombani)<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Goldoni non foi quen de non responder á *Tartana*, o que probablemente animou a Gozzi a continuar coas súas desapiadadas sátiras (vid. Goldoni, Carlo, *All'Illustrissimo Signor Avvocato Giuseppe Alcaini, capitolo in occasione che terminò gloriosamente il suo Regimento in Bergamo Sua Eccellenza il Signor Bastian Venier in oggi Procurator di S. Marco per merito*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. XIII, p. 450, tercetos 23-27 –reproducidos máis adiante–).

<sup>38</sup> Gozzi, Carlo, *La Tartana...*, op. cit., pp. 1024-1025. (*Profezie del Burchiello per il mese di dicembre: Sopra il ritorno del Sacchi, Truffaldino*, 1-11).

<sup>39</sup> Esta tardía manifestación do poema *eroicomico*, que viviu o seu momento de máximo esplendor no Barroco, recibe tamén a denominación de *poemetto giocoso*. Afirmar Marco Cerruti: «[*La Marfisa Bizzarra*] si collegava in particolare a un genere piuttosto praticato nelle prima metà del secolo e anche oltre: il poema appunto che trattando personaggi e vicende in prevalenza del ciclo carolingio, ma non solo, seguendo quindi uno schema narrativo, puntava a quel discorso satirico sulla realtà contemporanea di cui appena s'è detto, così diffuso nella cultura e nel gusto del tempo.» (Cerruti, Marco, «Un laico contro i Lumi: Carlo Gozzi», in Cerruti, Marco / Portinari, Folco / Novajra, Ada, *Storia della civiltà letteraria italiana* (diretta da Giorgio Bárberi Squarotti), Torino, UTET, Vol. IV: *Il Settecento e il primo Ottocento*, 1992, pp. 236-249: 243). Os 'poemas xocosos' máis importantes do século XVIII en Italia son: Andrea Agostino Casotti, *La Celidora ovvero il governo del Malmantile* (Firenze, 1734); Niccolò Forteguerri, *Ricciardetto* (Parigi (mais Venezia), 1738); Giulio Cesare Becelli, *Il Gonnella* (Verona, 1739); e Gian Carlo Passeroni, *Cicerone* (Milano, 1755-74, 6 vols.).

<sup>40</sup> *La Marfisa bizzarra, poema faceto. Nelle opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo VII*, Firenze (mais Venezia), E si vende da Paolo Colombani in Venezia all'Insegna della Pace, 1772 (mais, probablemente, 1774); *Canti due del Ratto delle fanciulle castellane, poema giocoso, in Saggio di versi faceti, e di prose. Nelle opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo VIII ed ultimo*, Firenze (mais Venezia), E si vende da Paolo Colombani in Venezia all'Insegna della Pace, 1774, pp. 71-133 (cando este texto é editado completo por vez primeira en 1819 recibe o título de *Le spose riacquistate —Le spose riacquistate, poema giocoso di Carlo Gozzi, Daniele Farsetti e Sebastiano Crotta, con gli argomenti di Gasparo Gozzi, accademici granelleschi*, Venezia, Alvisopoli, 1819—).



O argumento de *La Marfisa bizzarra* é moi sinxelo: os cabaieiros de Carlos Magno corrompen a súa moral lendo textos ‘ilustrados’. Neste marco, Gozzi (presente no texto a través do personaxe de Dodon dalla mazza) introduce tamén unha furibunda crítica contra Goldoni e Chiari (representados polos personaxes Matteo e Marco dal Pian di San Michele, respectivamente), acusados de corromperen o público, como explicitamente indica o autor nas notas aclaratorias que publicou co texto:

Uno scopo, tra i molti altri dell'autore<sup>41</sup> della *Marfisa* [...] fu di prendere di mira i cattivi scrittori che in quella stagione in Venezia sviavano le menti dalla coltura, e particolarmente il Goldoni ed il Chiari [...] Si troveranno nel poema della *Marfisa* buon numero di squarci di censura e dileggio diretti a' cattivi scrittori del tempo in cui fu composto [...] sotto i due nomi de' paladini Marco e Matteo dal Pian di San Michele sono figurati particolarmente il Chiari e il Goldoni, i due maggiori e piú arrabbiati nimici degli accademici granelleschi...<sup>42</sup>

A corrupción que, segundo Gozzi, producían as obras de Goldoni e Chiari en quen acudía ás representacións das súas comedias, atinxía a dúas facetas diferentes: unha lingüístico-literaria e outra moral. Para o conde ambos os dous dramaturgos utilizaban un italiano incorrecto e presentaban sobre o escenario situacións inmorais:

Erano inver poetastri cattivi [Matteo e Marco dal Pian di San Michele = Goldoni e Chiari]; / pur dicean che scrivevan all'usanza. / L'usanza era esser scorretti e lascivi, / d'uno stil goffo e gonfio d'arroganza, / gergoni e ragguazzar morti co' vivi, / e il far di tomi nel mondo abbondanza, / e il predicar che gli antichi scrittori / non si dovean piú aver per buoni autori. / Ma Dodon dalla mazza [= Gozzi], paladino, / che a difender gli antichi era un Anteo, / sendo lor padri a lui sin da piccino, / non pativa l'apporsi a quelli un neo; / sicché stampava qualche libriccino / che faceva disperar Marco e

<sup>41</sup> Carlo Gozzi, nestas notas, fala de si mesmo en terceira persoa.

<sup>42</sup> Gozzi, Carlo, *La Marfisa bizzarra* (a cura di Cornelia Ortiz), Bari, Laterza, 1911, p. 330 (*Annotazioni*, I, 8).

Matteo, / perch'ei rideva in esso a suo diletto, / dileggiando il  
compor grosso e scorretto.<sup>43</sup>

Para concluír este veloz repaso a *La Marfisa*, resultará moi interesante, a través da análise dalgún fragmento, coñecer de primeira man a ideoloxía de Gozzi sobre as clases sociais. O conde, nas súas notas á oitava 63 do canto segundo do poema, ataca abertamente a Goldoni por se permitir incluír nas súas obras nobres depravados e representantes do pobo virtuosos. É evidente que, dende a perspectiva gozziana, tal situación resultaba claramente perigosa, pois ao teatro acudían xentes de todas as condicións sociais e o pobo podería sufrir estrañas tentacións<sup>44</sup>:

In questi versi sono sferzate alcune delle commedie del paladino Matteo, cioè del Goldoni, nelle quali in confronto delle persone del basso popolo, da lui dipinte virtuose, metteva conti, marchesi ed altri titolati cavalieri in aspetti di bari, d'impostori e d'un pessimo carattere di mal esempio.<sup>45</sup>

Como penúltimo exemplo da crítica teatral gozziana presente na súa poesía satírica, deterémonos nun texto creado a tres mans: *Le sponse riacquistate (As noivas recuperadas)*<sup>46</sup>. Esta obra ten pasado case totalmente desapercibida á crítica, polo que, aínda que a súa importancia é relativa no conxunto da produción gozziana, achegáremonos a ela con certa atención<sup>47</sup>. Trátase dun poema en seis can-

<sup>43</sup> Gozzi, Carlo, *La Marfisa bizzarra*, op. cit., p. 28 (I, 60-61)

<sup>44</sup> Moi diversa é a actitude de Gozzi, por exemplo, nas súas *novelle*, pensadas para un público máis retrinxido e, xa que logo, nobre, nas cales non ten reparos en satirizar algúns costumes desta clase social (ao respecto véxase a *Introduzione* da edición destas —Gozzi, Carlo, *Novelle* (a cura di Ricciarda Ricorda), Venezia, Marsilio, 2001— e a reseña crítica dela: Gutiérrez Carou, Javier, «A proposito di una recente edizione di Carlo Gozzi», *Testo*, XXIII/44, 2002, pp. 87-96). É dicir, o conde non era cego a determinadas actitudes da nobreza, mais consideraba que a súa crítica e corrección debería permanecer nos límites desta clase social, sen que o pobo puidese non só participar nela, mais nin sequeira ter constancia da existencia de tales desviacións na clase 'superior'.

<sup>45</sup> Gozzi, Carlo, *La Marfisa bizzarra*, op. cit., p. 333 (*Annotazioni*, II, 63).

<sup>46</sup> Sigo a edición *Le sponse riacquistate...*, op. cit., pp. 1-65, realizada sobre diversos manuscritos, aínda que indico en nota as variantes desta versión respecto á primeira edición dos dous cantos de Gozzi, que recibiran o título de *Canti due del Ratto delle fanciulle castellane...*, op. cit.

<sup>47</sup> Sobre este texto estamos a preparar un estudo máis detallado que esperamos poder publicar en breve.

tos dos que Gozzi é autor só dos dous primeiros (os *granelescos* Daniele Farsetti e Sebastiano Crotta son os creadores dos outros catro). A crítica máis feroz contra Goldoni áchase, de todos os xeitos, na segunda sección das escritas por Gozzi, para ficar moi diminuída nos cantos terceiro e cuarto, e desaparecer nas dúas partes finais. Isto é, o conde veneciano decidiu aproveitar esta ocasión para atacar de novo a Fegejo, probablemente sen tomar en consideración a opinión daqueles que debían continuar o texto, inserindo no argumento principal unha trama secundaria.

O poema recrea unha antiga lenda medieval veneciana. As mulleres solteiras tiñan o costume en Venecia de acudir en á igrexa de S. Pedro, no *sestier*<sup>48</sup> de Castello, o día da festa do santo para tentar concordar as súas vodas. En certa ocasión, os piratas uscoques<sup>49</sup>, coñecedores deste hábito, sorprendéron os venecianos en metade da festa e raptaron todas as rapazas. Tras se recuperar da sorpresa, os venecianos organizaron unha frota que derrotou os piratas, conseguindo liberar as mulleres. Nada neste argumento podería inducir a pensar nun texto de crítica teatral. Como consegue Gozzi inserir a súa mordaz sátira de Goldoni nun texto, polo menos teoricamente, tan afastado da dramaturxia do século XVIII? O conde utiliza o mesmo estratexema presente en *L'amore delle tre melarance* (*O amor das tres laranxas*), é dicir, transforma o xenial dramaturgo nun personaxe da obra literaria, nun mago<sup>50</sup> que, coa axuda dun demo, colabora cos piratas no seu infame plan. De todos os xeitos, antes de citar o seu nome por vez primeira no texto, Gozzi desenvolve unha especie de preámbulo en que critica abertamente a produción teatral goldoniana e, indirectamente, acusa de libertinaxe todas as mulleres que gustan dela (as alusións obscenas do fragmento son tan explícitas que non deixan dúbida sobre a súa interpretación):

<sup>48</sup> Aínda hoxe en día Venecia se divide en seis barrios (*sestieri*): Santa Croce, San Polo, San Marco, Cannaregio, Dorsoduro e Castello.

<sup>49</sup> Os uscoques eran un pobo esclavón establecido en Iliria, Croacia e Dalmacia.

<sup>50</sup> Nos *Canti due...*, *op. cit.*, o nome do personaxe é Pulejo (que lembra directamente, a causa da rima, o pseudónimo arcádico de Goldoni: Polisseno Fegejo), mentres que na versión manuscrita o personaxe é denominado directamente Fegejo.

Pericca, un altro Uscocco furioso [pola fuxida dunha das mulleres venecianas raptadas] / Di barca in barca, come un cane alano, / Giunse alle spose tutto disdegnoso / Con uno stocco disonesto in mano, / E disse: Io ve l'avrò nel ventre ascoso, / E stenderovvi quante siete al piano, / Se non mi confessate dove sia / Quella bagascia ch'è sparita via. / [...] / Una fra quelle, appellata Cattrina, / Che le Commedie nuove avea vedute, / E gli eroismi della Dalmatina, / Della Persiana<sup>51</sup> e d'altre sconosciute, / Rizzossi in piedi e fe' dell'eroina, / Veggendo le compagne stavan mute; / E in tuon di Commediante disse cose / Ch'egli è un peccato il tenerle nascose. / Perocchè mise il cielo negli abissi, / La luna in mare e 'l zodiaco in un pozzo, / Nominò la cometa e poi l'eclissi, / E ragguazzò paragoni in abbozzo; / Nè si dimenticò l'Apocalissi: / Disse che il caos si sentiva nel gozzo, / E in fin, che avrebbe fatto col suo seno / A tutte le compagne terrapieno.<sup>52</sup>

Tras o preámbulo antigoldoniano, de que transcribimos só algún fragmento, é presentado Fegejo, un mago e adiviño que axudaba os piratas. Por se as referencias a diferentes obras goldonianas, por se a utilización do pseudónimo arcádico de Goldoni non bastaban para identificar o ridículo personaxe co xenial dramaturgo, a voz narrativa engade que, antes de se converter en meigo, Fegejo exercera, con moi pouco éxito, as profesións de médico e de avogado (o que lembra directamente algúns aspectos da biografía goldoniana). Ademais, acúsao de ser un ignorante e descoñecer o italiano, posto que escribía as súas comedias en «lingua uscocca». A continuación descríbese a nefanda influencia que as comedias *fegejanas* exercen sobre o público, subliñando, como adoita facer Gozzi, que se trata de obras inmorais que tentan subverter a orde social establecida. Cansado Apolo das «sucias» creacións de Fegejo, decide humillalo, para o que escolle, como instrumento do seu castigo, un certo excelente actor no papel de Truffaldino, Antonio Sacchi (de quen se menciona explicitamente o nome, como nunha especie de

<sup>51</sup> Alusión ao personaxe de Zandira de *La Dalmatina* (Teatro S. Luca, 1758) e ao de Ircana, da xa lembrada *Trilogía persiana* de Goldoni.

<sup>52</sup> Canto II, xxvii e xxx-xxxI, pp. 44-45. Máis adiante, sempre en referencia a Cattrina, o narrador renova os seus ataques contra as comedias «heroicas»: «Tante Commedie eroiche aveva in testa, / che non c'è caso a far ch'ella sia mesta.» (II, xli, p. 49).

apoteose final a todas as referencias incluídas precedentemente no texto). Desesperado, Fegejo está a punto de se converter en musulmán, aínda que ao final decide entregar a súa alma ao demo e facerse nigromante:

Apollo al fin non volle queste cose. / Perocchè de' suoi tomi la lettura / Molti ragazzi dello studio amanti / Come inesperti empieva di lordura, / E correato rischio a restare ignoranti. / Ancora in scena in gran caricatura / Metteva cavalier dame e mercanti, / E le famiglie, ch'era buona spia, / E in cambio di baston danar n'avìa. / E poi non sol dell'allagar la scena / Era superbo e diventato matto, / Ma di sonetti e poemi una piena / E di canzoni al mondo aveva fatto / D'uno stíl goffo e d'una sozza vena, / Ond'e' lo volle umiliato un tratto, / E un certo Sacchi<sup>53</sup> Truffaldin leggiadro / Mandogli addosso, che il pose a soquadro. / Fegeio oprò col senno e con la mano / Molto<sup>54</sup>, e soffrì pel glorioso acquisto, / Ma Truffaldin l'ha rovesciato al piano, / Rubò d'Asia e di Libia il popol misto. / Voleva il vate abbracciar l'Alcorano,<sup>55</sup> / Poi bestemmiano e mondo ed Anticristo<sup>56</sup> / Die' al diavol l'alma e dissegli: Io son vago / Omai di cambiar arte e fare il mago.<sup>57</sup>

A narración continúa con constantes críticas a Goldoni que abarcan todos os ámbitos da súa vida, dende a súa actividade como dramaturgo (como na oitava LIII, p. 53, en que se critica *Il filosofo inglese*), ás súas preocupacións económicas (LVI, p. 54 e *passim*), ás súas amarguras polos ataques dos académicos *granelleschi* (LXII, p. 56) ou ás súas intencións reformadoras, que o levan a querer modificar ata as antigas fórmulas dos feitizos (LXIV, p. 56). De todos os

<sup>53</sup> Tamén nos *Canti due*, *cit.*, o famoso actor, director da compañía para a que escribiu Gozzi durante décadas, aparece citado co seu nome real.

<sup>54</sup> Evidente cita da *Gerusalemme liberata* de Tasso.

<sup>55</sup> «All'illanguidire di alcuno de' suoi generi scenici, cambiava l'indole, e cercava l'aspetto di novità [...] Quindi si volgeva alle catastrofi musulmane ch'egli esponeva con molte dionestà, molto mal esempio di bigamia, e di oppressa virtù, e molti assurdi...» (Gozzi, Carlo, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni...*, in *Id.*, *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Zanardi, 1801-1804, 14 vols., vol. XIV, pp. 121-122).

<sup>56</sup> Nos *Canti due*, *op. cit.*: «Poi bestemmiano il mondo, ed Anticristo».

<sup>57</sup> II, XLVI-XLIX, pp. 50-51.

modos, antes de concluírmos este rapidísimo achegamento a *Le spose riacquistate*, quereríamos subliñar que, na nosa opinión, o conde veneciano incluíu tamén na obra unha referencia directa ao éxito das *fiabe teatrali*:

Apparve [o demo que o axuda] d'un poeta nella forma, / Che le commedie gli ebbe combattute. / Con altre farse di nuova riforma, / Tal che gli avea levata la salute, / E la metà della fama e la torma. / Fegeio, poichè l'arti ha conosciute, / Acceso e rubicondo nella faccia / Con la sua piva il diavolo minaccia.<sup>58</sup>

A actividade satírica de carácter colectivo en que participa Gozzi está vinculada á produción dos membros da *Accademia Granellesca*<sup>59</sup>, fundada en 1747 co obxectivo de defender a pureza da lingua literaria italiana, e activa ata as primeiros anos da década dos sesenta do século. Sen dúbida, o membro máis vivaz desta academia foi aquel que utilizaba como pseudónimos *Il solitario* (pola súa vida en certo modo solitaria, pois non casou xamais) ou, menos frecuentemente, *Lo sperticato* (probablemente debido á súa alta estatura), é dicir, Carlo Gozzi. O conde utilizou a academia para secundar os seus ataques, implicando a case todos os socios na composición de poesías satíricas contra Goldoni e Chiari de ton moi subido. Entre 1760 e 1761 foron publicadas os primeiros fascículos dos *Atti degli accademici granelleschi* (*Actas dos académicos testiculares*), que acabaron sendo prohibidos pola censura<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> II, LXXVII, p. 61.

<sup>59</sup> O nome, nun rexistro coloquial, significa 'academia testicular'. Esta denominación está directamente vinculada ao máis que significativo emblema da academia: «Un guffo con due genitali nel destro artiglio gli [ao 'Principe' da academia] stava sopra, ed era da lui venerato per lo stema dell'Accademia...» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. I, p. 365 (I, XXXIII)).

<sup>60</sup> As poesías, que non chegaron a ser publicadas pola intervención da censura, consérvanse manuscritas e foron editadas hai xa case trinta anos: *Atti degli Accademici Granelleschi contro i cattivi poeti seguiti ne' dodici mesi dell'anno 1761 raccolti dal Moderno, Accademico Granellesco. Volume I. Venezia MDCCLXII*, in Bosisio, Paolo, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 172-374.

## A ‘CONTRARREFORMA’ TEATRAL DE CARLO GOZZI: OS ‘CONTOS TEATRAIS’

It happened one day, that Carlo Gozzi met with Goldoni in a bookseller’s shop. They exchanged sharp words; and in the heat of the altercation Goldoni told his merciless critic, that it was an easy task to find fault with a play; but desired him to observe, that to write a play was a very difficult one. Gozzi replied that to find fault with a play was really easy; but that it was still easier to write such plays as would please so thoughtless a nation as the Venetians; adding with a tone of contempt, that he had a good mind to make all Venice run to see *The Tale of the Three Oranges* formed into a comedy. Goldoni, with some of his partizans then in the shop, challenged Gozzi to do it if he could; and the critic thus piqued, engaged to produce such a comedy within a few days.<sup>61</sup>

Deste xeito, o intelectual Giuseppe Baretto conta a orixe das *fiabe* teatrais de Carlo Gozzi: un desafío lanzado por Goldoni, e aceptado polo conde, á calor dunha discusión na librería de Paolo Colombani. A pesar da fascinación case mítica da escena, o propio Gozzi, nunha súa carta a Baretto, indica que esta anécdota non responde á realidade:

Asserite in quello [o libro *An Account...*] ch’ebbi un contrasto in una bottega da Libraio col Goldoni. Accordatemi il perdono se vi nego questo fatto. Conobbi il Goldoni per le opere sue, e di vista soltanto, e so di non aver favellato con lui giammai.<sup>62</sup>

Aínda que non sempre nos seus escritos de carácter autobiográfico Gozzi é fiel á verdade, nada hai neste caso que nos leve a pensar que mente, máis aínda se temos en conta que a anécdota foi desmentida tamén, e xa antes que o conde, por Elisabetta

<sup>61</sup> Baretto, Giuseppe, *An Account of the Manners and Customs of Italy*, in Id., *Opere* (a cura di Franco Fido), Milano, Rizzoli, 1967, pp. 625-626 (cap. VII).

<sup>62</sup> Gozzi, Carlo, *Lettere* (a cura di Fabio Soldini), Venezia, Regione Veneto - Marsilio, 2004, pp. 105-125: 107 (Lettera 21: 15 de setembro de 1776).

Caminer<sup>63</sup>, muller de suma importancia na vida cultural e teatral na Venecia da época. De todos os xeitos, a razón da súa decisión, non de escribir teatro<sup>64</sup> aínda, mais de ofrecer ao público novos argumentos contra a dramaturxia goldoniana tras a publicación da xa citada *Tartana* (1757), áchase nun desafío implícito presente nunha poesía de Goldoni en que o xenial dramaturgo se defende dos ataques vertidos contra el na devandita obra gozziana:

Ho veduto stampata una Tartana / piena di versi rancidi sciapiti, /  
 versi da spaventare una befana. / Versi dal saggio imitator conditi /  
 col sale acuto della maldicenza, / pieni di falsi sentimenti arditi. /  
 Ma conceder si può questa licenza / a chi in collera va colla fortuna,  
 / che per lui non ha molta compiacenza. / Chi dice mal senza  
 ragione alcuna, / chi non prova gli assunti e gli argomenti / fa come  
 il can che abbaia alla luna.<sup>65</sup>

Neste momento, para responder aos tercetos goldonianos, Gozzi opta aínda pola escritura teórico-satírica, redactando dous textos: a *Scrittura contestativa al taglio della Tartana degl'influssi stampata a Parigi l'anno 1757* e *Il Teatro Comico all'Osteria del Pellegrino tra le mani degli accademici granelleschi* (esta última nada directamente como resposta aos dous versos finais do fragmento a penas citado):

<sup>63</sup> Elisabetta Caminer, nun artigo publicado en *L'Europa letteraria* (T. III, P. II, do primeiro de febreiro de 1770, p. 76-84: 83n), desmentira xa a afirmación barettiana: «Questo aneddoto è falso: giammai il Sig. Co: Carlo Gozzi questionò col Sig. Dot. Goldoni. È verissimo però che siffatta opinione [o público teatral conquistase coa novidade, non coa calidade das comedias] determinò il primo a scrivere la prima teatrale rappresentazione.» (Citado por Anna Scannapieco en *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 37n).

<sup>64</sup> O Fondo Gozzi conserva algúns manuscritos teatrais probablemente datables antes de 1761, ano en que Gozzi inicia 'oficialmente' a súa carreira como dramaturgo. Este fondo, actualmente depositado na Biblioteca Marciana de Venecia, foi descuberto recentemente por Fabio Soldini (está aberto aos estudosos dende novembro de 2006). Contén milleiros de páxinas manuscritas inéditas: moitas delas textos e apuntamentos para outras obras teatrais ata o momento totalmente descoñecidas. O catálogo deste Fondo pode ser consultado en: Marcon, Susy / Lugato, Elisabetta / Trovato, Stefano, *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, in Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi (1720-1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 113-181.

<sup>65</sup> Goldoni, Carlo, *All'Illustrissimo Signor Avvocato Giuseppe Alcaini, capitolo in occasione che terminò gloriosamente il suo Regimento in Bergamo Sua Eccellenza il Signor Bastian Venier in oggi Procurator di S. Marco per merito*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. XIII, p. 450, tercetos 23-27.



Nelle sue Terzine d'invettiva al mio picciolo volume [a *Tartana*], aveva egli [Goldoni] posti due versi caudici contro a me, ch'erano una specie di sfida [...] M'accinsi a scrivere un'altro libretto [o primo fora a *Scrittura contestativa...*], che provava *l'assunto e l'argomento*, e che aveva la forza non meno d'una prova evidente, che quella di far ridere chi lo leggeva, o l'udiva leggere.<sup>66</sup>

Estes textos circularon manuscritos e non chegaron a ser publicados<sup>67</sup> debido á intervención dun poderoso defensor de Goldoni, segundo conta Gozzi:

Coteste due operette divennero pubbliche prima d'essere pubblicate colle stampe alle quali era io parato a darle. Il fragore che fecero nascere anticipatamente ha cagionato il seguente avvenimento.

Il Patrizio Commeditore Balì Giuseppe Farsetti sozio della nostra Granellesca Accademia, coltissimo scrittore, e amantissimo della buona poesia, venne in traccia di me dicendomi: che pregato egli da un'altro Patrizio Co. Ludovico Widiman, ottimo Cavaliere, ma parziale del Goldoni per bontà di cuore<sup>68</sup>, mi chiedeva il servizio di trattenermi del pubblicare i miei opuscoli.<sup>69</sup>

O argumento esgrimido en máis ocasións por Gozzi para tomar finalmente a decisión de se lanzar á loita contra Goldoni no seu terreo, o escenario, e, xa que logo, escribir as *fiabe teatrali* ('contos teatrais')<sup>70</sup>, foi o desexo de demostrar ao rival que o éxito de público non era proba da calidade dunha obra dramática (argu-

<sup>66</sup> Carlo Gozzi, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. I, p. 383 (I, xxxiv).

<sup>67</sup> Os dous textos pasaron ao prelo só en 1805 (cando a polémica con Goldoni, que finara en París en 1793, estaba máis que superada) nas *Opere edite ed inedite non teatrali del Co: Carlo Gozzi. Tomo I*, In Venezia, Dalla stamperia di Giacomo Zanardi, 1805. A máis recente edición é: Bajini, Sandro, *La guerra dei due Carli: con la «Scrittura contestativa al taglio della Tartana» e «Il teatro comico all'osteria del Pellegrino»*, Vicenza, Teatro Olimpico, 2000.

<sup>68</sup> Obsérvase que Gozzi afirma que Goldoni dispuña do apoio dun protector tan importante non pola calidade das súas obras, senón pola bondade (pola caridade, a fin de contas) do patricio.

<sup>69</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. I, p. 386 (I, xxxiv).

<sup>70</sup> Sobre a relación do teatro gozziano coas múltiples tentativas de reforma do teatro italiano no s. XVIII *vid.* Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi o la ricerca di un rinnovamento del teatro comico italiano», in Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 13-32.

mento que, segundo Gozzi, Goldoni utilizaba constantemente), senón que o que atraía a xente era, sinxelamente, a novidade<sup>71</sup>:

Il signor Goldoni s'era ristretto ad una sola difesa per provare la sublimità dell'opere sue di teatro ché nell'altre cedeva il campo. Additava il concorso popolare che avevano [...] Immaginai, che, se avessi potuto cagionare del popolar concorso a dell'opere d'un titolo puerile, e d'un argomento il più frivolo, e falso, avrei dimostrato al signor Goldoni per tal modo, che il concorso non istabiliva per buone le sue rappresentazioni. Ecco la storia dell'origine delle mie fiabe promessa.

Armatosi [Goldoni] in sua difesa di quegl'elogi che qualche merito dona, e la impostura cerca con tutti i mezzi, soccorsi da de' fautori che l'ammiravano [...] e che [...] chiamavano me, semplice parolajo, si era trincerato nel dire; che l'enorme concorso popolare veduto alle sue opere teatrali, decideva della essenzialità del suo vero merito; che altro era una critica sottile di parole, ed altro le cose approvate, e acclamate da' popoli ne' pubblici Teatri.

[...] e perchè egli [Goldoni] citava sempre ostinatamente il concorso popolare per autenticità del merito delle sue teatrali produ-

<sup>71</sup> Gozzi, no *Ragionamento ingenuo*, afirma que Goldoni era plenamente consciente deste feito, o que explicaría os moitos cambios que sufriu a súa produción ao longo da súa carreira como dramaturgo (en parte, mais só en parte, non lle falta razón, pois Goldoni tamén actuaba en función da súas propias ideas de poética teatral), que o conde demostra coñecer moi ben: «Il signor Goldoni, pratico del teatro, sapeva benissimo, che ne' teatri nostri la novità nel genere, quando però non sia affatto priva di merito, è la sola, che può rinnovellare il trasporto utile a' comici, ed al poeta, che cerca utilità nelle proprie opere sempre effimere, riguardo al teatro, e che ad un genere imitato, o seguente a poco a poco si diminuisce il concorso; e però egli ha incominciato dallo scrivere le sue commedie co' caratteri delle maschere italiane conosciute, e popolari. Minacciò quindi di voler annihilare coteste maschere di cuoio in Italia, espressione crudele, che non accrebbe punto il suo merito, e che mi spiacqué. Passò alla novità della commedia di caratteri nazionali, e questa fu la miglior sua novità, massime in quelle meno triviali, espresse nel dialetto di Venezia, suo miglior centro di fortuna nell'Italia [prétese atención a este xuízo positivo de Gozzi sobre unha parte da produción dramática do rival]. Discese all'altra novità delle commedie di caratteri musulmani. Cercò la novità nel genere di mirabile; la rintracciò nel romanzesco flebile; s'imbrogliò nel tragico. Risvegliò la novità nel verso martelliano rimato. Andò lungi da Venezia per non trovar fortuna nell'altre città dell'Italia, e per rinnovellar se stesso col suo ritorno a Venezia, suo miglior asilo; ma, siccome gl'imitatori nel teatro non hanno sorte, essendo divenuto egli stesso per le troppo produzioni imitatore di se medesimo, si cominciò a sbavigliare, e a dire, che le sue ultime commedie non erano che le sue prime, rivoltate, tuttoché non fosse vero [...] La noia crebbe, e fu in campo la sua decadenza in Italia, e solo perché si era estinta in lui per il corso naturale delle cose, e necessariamente la fonte degli aspetti di novità.» (Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo* (a cura di Alberto Beniscelli e con una presentazione di Elio Pagliarani), Genova, Costa & Nolan, 1983, pp. 81-82). O *Ragionamento ingenuo* foi publicado por vez primeira en 1772, no primeiro dos oito volumes das *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-74.

zioni, espressi un giorno, senza rimordimento del mio cuore, che il concorso in un Teatro, non decideva che le opere sceniche fossero buone, e che io m'impegnava di cagionare maggiore concorso delle sue orditure colla Fiaba *dell'amore alle tre melaranze* racconto delle Nonne a' lor Nipotini, ridotta a scenica rappresentazione.<sup>72</sup>

En realidade, polo menos se temos en conta as afirmacións que realiza Goldoni a través dos seus personaxes nun texto metateatral que constitúe un auténtico manifesto da súa reforma, *Il teatro comico*, a importancia que o dramaturgo daba ás opinións críticas do público era relativa dabondo. Aínda que, ao seu entender, en moitos casos a opinión da maioría non podía ser errónea, non esquecía a influencia que, en ocasións, exercerían as motivacións e os gustos persoais á hora de aplaudir unha obra teatral:

VITT. Questa è una quistione che non è per me. Ma però, vedendo che il mondo vi applaude [á introdución das novidades do teatro goldoniano], giudico che [o autor] avrà fatto più bene che male.

LEL. Ma quando poi una commedia ha tutte queste buone qualità, in Italia piace a tutti? ORAZ. Oh, signor no. Perché, siccome ognuno che va alla commedia, pensa in un modo particolare, così fa in lui vario effetto, secondo il modo suo di pensare. Al malinconico non piace la barzelletta; all'allegro non piace la moralità. Questa è la ragione, per cui le commedie non hanno mai, e mai non avranno l'applauso universale. Ma la verità però si è, che quando sono buone, alla maggior parte piacciono, e quando sono cattive, quasi a tutti dispiacciono.<sup>73</sup>

Noutros pasos, Polisseno Fegejo mesmo recomenda abertamente observar con atención de quen procede o aplauso antes de valoralo, así como ser desconfiados cos louvores do público:

---

<sup>72</sup> Respectivamente: Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo*, op. cit., pp. 87-88; e Id., *Memorie inutili*, op. cit., vol. I, pp. 401-402 (I, XXXIV).

<sup>73</sup> Respectivamente: Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., vol. II, p. 1058 (I, VII); e pp. 1070-1071 (II, III).

ORAZ. Raccomandatevi a voi medesima [...] Se sentite a battere le mani, non ve ne fidate. Un tale applauso suol essere equivoco. Molti battono per costume, altri per passione, alcuni per genio, altri per impegno, e molti ancora perché sono pagati dai protettori.

ORAZ. Bisogna vedere chi è che batte. La gente dotta non s'appaga di queste freddure.<sup>74</sup>

Estas opinións son moi similares á expresada no tomo III da edición Pasquali das súas obras<sup>75</sup>, publicada a partir de 1761, isto é, coincidindo plenamente coa presentación ao público das *fiabe* (1761-1765):

Equivoco troppo è l'applauso dell'Uditorio, contento spesse volte di un bel volo, di una bella trasformazione. Ascoltisi bene quel che si dice ne' circoli, nelle piazze, nelle botteghe, e i buoni talenti che conoscono il buono, non tradiscano se medesimi per assecondare il piacere del volgo.<sup>76</sup>

Mesmo nalgunha ocasión Fegejo chega a recoñecer que o éxito, o aplauso, é inxusto e que, ás veces, certas súas obras recibiron a aclamación do público sen o merecer (aínda que non se debe esquecer a influencia da retórica da *humilitas* e da *captatio benevolentiae* no paso que citaremos a continuación):

<sup>74</sup> Respectivamente: Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. II, p. 1093 (III, III); e p. 1079 (II, IX). Gozzi coñecía ben *Il teatro comico* (de feito escribe un diálogo entre el mesmo e unha personificación desta obra, como veremos deseguido). Esta cita en particular aparece recollida nunha súa obra, o cal parece indicar un intento de manipulación das afirmacións de Goldoni a través da ocultación doutras opostas ou dos contextos en que se producen unhas e outras: «Solitario [Gozzi, falando coa personificación do *Teatro comico* de Goldoni]: [...] E mi garba quell'altra, che tu [o *Teatro comico*] gli dai per bocca d'Ottavio *Bisogna vedere chi è che batte. La gente dotta non s'appaga di queste freddure*. Confessando così che il picchiar delle mani del popolo non decide.» (Gozzi, Carlo, *Il Teatro comico all'osteria del Pellegrino tra le mani degli accademini granelleschi*, in Bajini, Sandro (a cura di), *La guerra dei due Carli...*, *op. cit.*, p. 163). A diferenza do nome do personaxe (Orazio-Ottavio) é debida a que Goldoni realizou cambios sobre o texto orixinal.

<sup>75</sup> Sobre as edicións de Goldoni ao longo do século XVIII, *vid.*: Scannapieco, Anna, «Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni», *Problemi di critica goldoniana*, I, 1994, pp. 63-188; Ead., «Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni», *ibidem*, II, 1995, pp. 281-292; Ead., «Un editore goldoniano nella Napoli del secondo Settecento», *ibidem*, IV, 1997, pp. 7-152; Ead., «Scrittore, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana», *ibidem*, VII, 2000, pp. 25-242.

<sup>76</sup> Goldoni, Carlo, *Prefazione al volume III dell'edizione Pasquali*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. I, p. 632.

Che le Commedie mie non incontrino, non è maraviglia, anzi per lo contrario consolar mi deggio, che senza merito molte di esse vengono bene accolte e benignamente applaudite.<sup>77</sup>

Ademais (e consideramos que se trata dun dato, aínda que non absolutamente orixinal, que merece ser subliñado porque implica confianza na posibilidade do progreso dos pobos e no melloramento persoal do ser humano independentemente da clase social a que pertencer), Goldoni manifesta que o teatro exerce unha influencia pedagóxica positiva no público e que este, educado aos poucos, pode tamén expresar críticas e xuízos válidos<sup>78</sup>:

LEL. Perché non credeva che gli Italiani avessero il gusto delle commedie di carattere. ANS. Anzi l'Italia adesso corre drio unicamente a sta sorte de commedie; e ghe dirò de più, che in poco tempo ha tanto profittà el bon gusto nell'animo delle persone, che adesso anca la zente bassa decide francamente sui caratteri e sui difetti delle commedie.

EUG. Dalle nostre commedie di carattere non si potrebbero levar le maschere? ORAZ. Guai a noi, se facessimo una tal novità: non è ancor tempo di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all'universale. Una volta il popolo andava alla commedia solamente per ridere, e non voleva vedere altro che le maschere in iscena; e se le parti serie facevano un dialogo un poco lungo, s'annoivano immediatamente: ora si vanno avvezzando a sentir volentieri le parti serie, e godono le parole, e si compiacciono degli accidenti, e gustano la morale, e ridono dei sali e dei frizzi cavati dal serio medesimo, ma vedono volentieri anche le maschere, e non bisogna levarle del tutto, anzi convien cercare di bene allogarle e di sostenerle con merito nel loro carattere ridicolo, anche a fronte del serio più lepido e più grazioso.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Goldoni, Carlo, *L'autore a chi legge*, de *Il vecchio bizzarro*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., vol. V, p. 355.

<sup>78</sup> Téñase en conta, de todos os xeitos, que esta idea está presente nunha comedia, polo que pensamos que, quizais en parte, talvez debería ser sopesada tamén dende a perspectiva da *captatio benevolentiae*. Ademais, ao afirmar que as súas comedias exercen efectos benéficos sobre o público, Goldoni está implicitamente loando as súas obras.

<sup>79</sup> Respectivamente: Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., vol. II, p. 1066 (II, I); e pp. 1080-1081 (II, X). Polo que respecta ás afirmacións sobre as *maschere*, téñase en conta que Goldoni no momento de madurez creativa ou ben as fai desaparecer, ou ben as somete a un proceso evolutivo tan profundo que non poden ser consideradas xa personaxes da *commedia dell'arte*.

De todas estas citacións parece deducirse que a acusación de Gozzi era infundada. É obvio que Goldoni dispuña de moitas outras razóns, máis aló da aclamación popular, para soste a calidade do seu teatro, como ben sabe quen tiver lido os seus moitos limiares, os seus abundantes *L'autore a chi legge*, as súas *Mémoires* etc.; mais semella tamén claro que, a Carlo Gozzi, o motivo do éxito de público debeu parecerlle unha muralla facilmente minable e, por tal motivo, centrou o seu furor creativo en dar á luz textos que a debilitasen. Por outra banda, o conde, con toda a seguridade, era consciente de que para derrotar definitivamente a Goldoni e Chiari non bastaban as poesías satíricas, senón que debía medirse con eles no seu propio campo, o escenario, e, en tal circunstancia, a vitoria era decidida, e tamén aínda hoxe en gran medida, polo público. A elección de 'teatralizar' contos infantís era, ademais, unha escolla moi intelixente: se o público os aplaudía, desmentía as afirmacións goldonianas sobre a capacidade crítica dos espectadores e as posibilidades educativas do teatro, e, ao mesmo tempo, demostraba que aos asistentes ao teatro lles interesaba fundamentalmente o espectáculo e non a ideoloxía subxacente. Pola contra, o eventual fracaso do seu experimento carecería de importancia, posto que un conto para nenos convertido en obra de teatro non podería ser tomado en serio para derimir a polémica. En calquera caso, con éxito ou fracaso, o astuto Carlo Gozzi non vería nunca danado o seu prestixio como intelectual ou poeta<sup>80</sup>.

Nas súas memorias, *Il Solitario* indica a decadencia en que estaban caendo a lingua e a literatura italianas como outro dos principais elementos motores que o impulsaron á súa aventura teatral<sup>81</sup>:

<sup>80</sup> A este respecto véxase o fragmento das *Memorie inutili* (transcrito pouco máis abaixo) en que Gozzi, defendéndose das críticas con estudada falsa modestia e atacando con retorcido (e hipócrita) argumento os seus rivais, afirma que as súas creacións carecen de máis valor que o de agradar ao público, e que, xa que logo, ao careceren de intencións literarias, non poden desagradar aos verdadeiros escritores.

<sup>81</sup> De feito, esta era a finalidade principal das actividades da *Accademia granellesca*, de que Gozzi foi un dos máis activos membros: «Quella seriofaceta Accademia, l'istituto, e la massima della quale era il tener fermo lo studio in sugl'antichi maestri, ferma la semplicità e l'armonia seduttrice dell'eloquenza sensata; e ferma scrupolosamente la purità del nostro litterale linguaggio, aveva un grandissimo concorso di gioventù...» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. I, p. 366 (I, XXXIII)).

I gradini che mi condussero ad esporre delle poetiche bizzarrie in sul Teatro, bizzarrie ch'io non ebbi giammai la folle ambizione d'apprezzare, o di pretendere che fossero apprezzate più di ciò che vagliono, che non ebbero, non hanno, e non avranno giammai nimici i veri Letterati, ch'ebbero, ch'hanno, ed avranno sempre amiche le popolazioni intere, che fecero, fanno e faranno ognora arrabbiare alcuni credentisi Letterati, sono i seguenti.

Ebbi la debolezza di guardare con qualche risentimento il precipizio in cui cadeva la nostra colta poesia italiana fondata co' suoi primi semi nel secolo mille dugento [...] guastata nel mille seicento; riscossa nel finire di quel secolo, e nel principio del nostro mille settecento sino verso la metà, e brutalmente poscia capivolta e corrotta da alcuni arditi fanatici dell'età nostra, i quali coll'ambizioso desiderio d'essere considerati originali<sup>82</sup> scrittori, predicando per freddi e puerili tutti i benemeriti nostri padri fondatori, e sostenitori, scossero la gioventù da' colti veri metodi, e dalla pregevole semplicità [...] e fecero vaneggiare e divenir energumeni un'infinità d'intelletti attissimi per se medesimi a riuscire valenti con più sani principj.

Ebbi l'altra debolezza di guardare con qualche risentimento la decadenza e il possesso che prendeva l'ignoranza sulla purità della nostra favella italiana, ch'io giudicava facoltà principale, anzi pure indispensabile allo scrivere con armonica decenza litterale, a sviluppare con felicità, e a dare i veri lumi, e le vere tinte a' sentimenti nell'opere specialmente di spirito del nostro idioma.

Ebbi la terza debolezza di vedere con qualche risentimento estinguersi la varietà dello stile con cui si trattavano per letterario dovere le varie materie sublimi, famigliari, e facete, tanto nella prosa quanto ne' versi, e ridursi ad un solo mostruoso, quando rigonfio, quando goffo stile tutto ciò che si andava scrivendo e stampando dal tema più considerabile, sino al tema del viglietto giornaliero all'innamorata.<sup>83</sup>

Este motivo, o desexo de defender a pureza e a corrección lingüístico-literaria, manifestase xa dende o seu primeiro 'conto tea-

---

<sup>82</sup> O profundo conservadorismo de Gozzi en todos os ámbitos lévao a criticar mesmo o desexo de introducir novidades na literatura.

<sup>83</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. I, pp. 363-364 (I, XXXIII).

tral'. Na súa primeira *fiaba*, *L'amore delle tre melarance* (1761), de que Gozzi só publicou unha *Analisi riflessiva*, é dicir, unha descrición da estrea da obra<sup>84</sup>, aparecen dous personaxes ridículos, inimigos acérrimos, a fada Morgana e o mago Celio, que o autor explicitamente identifica con Chiari e Goldoni. Nun certo momento estes dous personaxes encóntranse fronte a fronte e loitan. O desafío, en que Celio-Goldoni utiliza unha lingua pedante chea de construcións forenses<sup>85</sup> e Morgana-Chiari un estilo pedante e barroco, desenvólvese en versos *martelliani*<sup>86</sup>, que Gozzi rexeita nas súas obras:

CELIO (*uscendo impetuoso, a Morgana*) Scelleratissima maga, ho già saputo ogni tuo inganno; ma Plutone m'assisterà. Strega infame, strega maledetta.

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 annesso cose; / e sarà ad evidenza ogni mal operato / tagliato, carcerato, cassato, evacuato.»

MORGANA Oh 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 argenteo corna belle, / e l'eterico impero cambierà colle stelle: / i mormoranti fiumi col loro natio cristallo / poggeran nelle nuvole sul pegaseo cavallo; / ma sprezzar non potrai, vil servo di Plutone, / del mio spalmato legno le vele, ed il timone.»<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Probablemente porque foi escrita como un *canovaccio* de *commedia dell'arte*.

<sup>85</sup> Gozzi sempre considerou a Goldoni un avogado reconvertido a dramaturgo por necesidade (o xenial dramaturgo exerceu aquela profesión durante algún tempo).

<sup>86</sup> Tipo de verso alexandrino introducido no teatro por Pier Jacopo Martello (1665-1727).

<sup>87</sup> Gozzi, Carlo, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, in Id., *Fiabe teatrali* (a cura di Alberto Beniscelli), Milano, Garzanti, 1994, pp. 3-38: 33-34 (III).



Ademais, nesta *Analisi riflessiva* Gozzi critica constante e explicitamente a utilización de versos martellianos, os argumentos e os personaxes chiarianos, e as comedias de carácter goldonianas.

De todos os xeitos, nos escritos de Gozzi, achamos moitos outros motivos para explicar a súa decisión de escribir as *fiabe*: a defensa da *commedia dell'arte*, o ataque á corrupción moral do tempo (introducida tamén no teatro por Goldoni, Chiari e outros), e, por suposto, a diversión do público.

Gozzi opinaba cinicamente que as críticas contra a *commedia dell'arte*, aínda que enmascaradas baixo a xustificación de que era un xénero obsoleto e inverosímil, nacían en realidade dos problemas económicos dos comediógrafos: ao tratarse dunha manifestación teatral fundamentalmente improvisada, deixaba un beneficio pecuniario moito menor aos autores que as obras integramente escritas. De feito, cando defende ao famoso Truffaldino Antonio Sacchi e á súa compañía especializada neste xénero, afirma:

Chi cercasse i motivi delle false, e ridicole relazioni, e delle invettive, che si spargono all'uso dell'arte di quest'onorato comico benemerito, e amato dal pubblico, e della sua truppa, troverebbe, che nascono da una rabbiosa venalità rispinta da una necessaria economia, e non dal zelo della letteratura italiana, la quale non avrà mai nessun obbligo a' sgorbiatori, e copisti.<sup>88</sup>

Por tal motivo, sostén que o xénero non está a sufrir decadencia ningunha<sup>89</sup>, como se observa no seguinte parágrafo en que se alude indirectamente a Goldoni e aos seus seguidores sen aforrar insultos:

<sup>88</sup> Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo*, op. cit., p. 57.

<sup>89</sup> Pola contra, afirma Goldoni, por boca dos seus personaxes en *Il teatro comico*, que este tipo de obras xa non interesan a ninguén, que o futuro está nas novas comedias *di carattere*: «PLAC. Se facciamo le commedie dell'arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca. Per me vi protesto, signor Orazio, che in pochissime commedie antiche reciterò; sono invaghita del nuovo stile, e questo solo mi piace...» (Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., vol. II, p. 1052 (I, II)). Para unha visión de conxunto de todos os motivos teatrais, literarios e culturais tratados nesta importante comedia goldoniana *vid.* Gutiérrez Carou, Javier, «*Il teatro comico* de Goldoni: proposta dunha análise temática de textos metateatrais», *Boletín galego do ensino*, 17, 1997, pp. 167-188.

La commedia improvvisa, detta commedia dell'arte<sup>90</sup>, fu sempre la più utile alle comiche italiane compagnie. Da trecent'anni ella sussiste. Fu combattuta in ogni tempo, e non perì mai. Sembra impossibile che alcuni uomini, i quali passano per autori a' tempi nostri, non s'avvedano di farsi ridicoli, abbassando la loro serietà ad una faceta collera contro un Brighella, un Pantalone, un Dottore, un Tartaglia, un Truffaldino. Cotesta collera, che sembra effetto di troppo vino bevuto, dimostra chiaramente, che la commedia dell'arte sussiste nell'Italia, e nel suo vigore, ad onta delle persecuzioni assai più ridicole della commedia dell'arte; verità, che raddoppiando la cieca bile degli accennati scrittori, gli fa cadere in un notabile vaneggiamento, che gli sforza a maggiormente comparire ridicoli.<sup>91</sup>

A defensa da *commedia dell'arte* asumida por Carlo Gozzi non ficou limitada aos seus escritos teóricos, senón que abrangueu tamén as súas propias creacións dramáticas, en que incluíu (polo menos ata 1776)<sup>92</sup> as *maschere* características do xénero. A súa convicción da necesidade de mantelas no teatro italiano levouno en máis dunha ocasión a defender que a súa presenza nunha obra non ocasionaba problemas ao desenvolvemento da parte seria da acción, como explicitamente afirma na *Prefazione á terceira das súas fiabe teatrali, Il re cervo*:

Le circostanze tragiche, e robuste, ch'ella contiene, trassero delle lagrime, e 'l buffonesco delle maschere, ch'io volli sempre per le mie proposizioni tener ferme nel Teatro, ed intrecciate, nulla ha levato al vigore della feroce fantasia serietà degli impossibili accidenti, e dell'allegorica morale...<sup>93</sup>

<sup>90</sup> «La denominazione "commedia improvvisa" è di origine secentesca. Databile intorno alla metà del Settecento, e non ancora accettata da tutti, è invece l'espressione "commedia dell'arte": ciò spiega perché Gozzi, al modo di Baretti, la collochi sempre in seconda battuta.» (Nota di Alberto Beniscelli).

<sup>91</sup> Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo*, op. cit., p. 47.

<sup>92</sup> Nas súas *fiabe*, e en moitos dos seus textos *spagnoleschi*, aparecen os personaxes típicos do xénero. A súa desaparición a partir de 1776 probablemente se explica non só por un posible cambio de criterio do autor, senón tamén por motivos extrapoéticos.

<sup>93</sup> Gozzi, Carlo, *Prefazione a Il re cervo*, in Id., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-1774, 8 vols., vol. I, pp. 326-327.

Como xa dixemos en varias ocasións, Gozzi era un conservador a ultranza, un *misonéista*, isto é, unha persoa que odiaba calquera novidade. Esta actitude facíalle considerar inmoral calquera idea que implicase a máis mínima modificación do *statu quo* socio-político. Xa en *Il Teatro comico all'osteria del Pellegrino* Gozzi insinuara que as críticas contra a nobreza presentes nas obras de Goldoni poderían formar parte dun plano perfectamente meditado e levado á práctica para subverter a orde social, o que lle debería merecer unhas azoutas:

Che se mai egli [Goldoni] avesse inventati cotali nobili di suo capo per ajutarsi nella sua rappresentazione, e per spassare, e viziare la plebe alla temerità contro a ben nati, chi ci terrebbe ora che non gli calassimo le brache, come a poetastro pernizioso, e di mal esempio, e non gli dessimo cotali sferzate in su quelle naticacce sino che il sangue ne schizzase a rigagnoli per correzione.<sup>94</sup>

Neste aspecto Gozzi vai aínda máis aló no *Ragionamento ingenuo*, en que, criticando un texto de Francesco Milizia<sup>95</sup>, afirma que a actitude máis intelixente, e piadosa, a este respecto é manter o pobo na ignorancia para lle evitar ideas perigosas que poidan levalo a ser castigado polas autoridades políticas:

Al signor Milizia, ed al suo imprudente panegirista [Domenico Caminer], che vorrebbe sbandire da' nostri teatri le facezie materiali, e popolari, chiamando maliziosamente tirannia politica il tenere i popoli nella ignoranza, rispondo, che non è tirannia, ma caritatevole, e matura prudenza l'allevare i popoli, per quanto si può, in quella semplicità, ch'io non appello ignoranza; e ch'è anzi un furente tiranno colui, che cercando di risvegliarli co' sofismi, e con una pericolosa sublimità, gli fa inquieti, e gli espone a' funesti necessari castighi di chi governa.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Gozzi, Carlo, *Il Teatro comico all'osteria del Pellegrino...*, op. cit., p. 170.

<sup>95</sup> Milizia, Francesco, *Del teatro*, Roma, Arcangelo Casaletti a S. Eustachio, 1772.

<sup>96</sup> Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo*, op. cit., pp. 61-62.

Posteriormente, nas *Memorie inutili*, achamos de novo a acusación contra Goldoni de atacar conscientemente á nobreza, aínda que neste caso por simple venalidade; isto, de todos os xeitos, non limitaba o perigo que, sempre en opinión de Gozzi, tales obras implicaban para o pobo:

Sostenni e provai, che nelle sue produzioni sceniche egli [Goldoni] aveva frequentemente addossati le truffe, le barerie, e il ridicolo a' suoi personaggi nobili, e le azioni eroiche serie e generose a' suoi personaggi della plebe per cattivarsi l'animo del romoroso sostenitore del grosso numero di quella ch'è sempre invidiosa, e collerica colla maggioranza de' gradi [o dominio dalgunhas clases sociais sobre outras], e con un pubblico mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione.<sup>97</sup>

Gozzi, con todo, non se revelaba misonéista só en ámbito socio-político, senón en todos os campos: calquera cambio lle producía repugnancia. O teatro de inspiración francesa, que propuña temas en ocasións escabrosos, e o teatro goldoniano, que presentaba argumentos que reflectían a realidade contemporánea (as aspiracións da burguesía, o lentísimo espertar da muller etc.), constituían para o conde manifestacións diabólicas que contribuían a difundir a corrupción do seu tempo. Vexamos un paso en que Gozzi critica estas formas teatrais opoñéndolles as súas propias creacións, de que subliña, ademais da súa moralidade, o seu carácter de divertimento e a corrección da lingua utilizada:

Io mi guarderò sempre dal lordare le morigerate scene dell'Adria [= Venecia] col turpe specchio de' scellerati famigliari seri argomenti, novità che potria dare dovizia di teatrali soggetti, non da animare, ma da far arrossire qualunque veneto tragico, o comico scrittore.

Alla umanità, per lo più inclinata ad appagare le proprie sfrenate passioni, sono perniciosissimi maestri gli empi caratteri posti in iscena da un industrie scrittore, e spinti al maggior lume di un'insi-

<sup>97</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. I, p. 385 (I, xxxiv).

dia refinada, especialmente se questi tali empi non hanno un castigo adecuado ai misfatti loro, il qual castigo, proporzionato che sia, riesce uno spettacolo insopportabile agli sguardi de' nostri umani spettatori.<sup>98</sup> [...]

Non penserò mai di essere compreso nel numero de' seminatori d'una insana morale, né mi degnerò di sospettarlo. Io non ho, che divertito i miei nazionali in teatro con delle opere innocenti, sostenendo il mirabile, passione indivisibile dall'umanità, colla forte, e modesta passione di circostanza, vestita di quella eloquenza pittrica, che a me fu possibile, ma nulla certamente dannosa; colla imitazione della natura, tuttoché ciò non si voglia; con de' voli faceti di fantasia, e con un'austera morale spesso allegorica.<sup>99</sup>

A pesar destes argumentos presentados xenericamente, á luz de canto estamos analizando nestas seccións dedicadas á ideoloxía de Carlo Gozzi e ás súas *fiabe* teatrais, parece evidente que os ataques de *Il Solitario* se dirixían tamén contra persoas concretas, consideradas os principais responsables da 'corrupción' teatral en Venecia, como Pietro Chiari e, fundamentalmente, Carlo Goldoni.

A dramaturxia goldoniana baséase en grande parte na presentación sobre o escenario de problemáticas contemporáneas ao autor (que afectaban a personaxes en que o público podía recoñecer a parentes e amigos, a criados e patróns), ubicadas en cidades e vilas italianas e europeas debuxadas dun xeito realista e, en moitas ocasións, perfectamente identificables por parte do público<sup>100</sup>. É dicir, no teatro goldoniano o público achaba dous elementos de ancoraxe

---

<sup>98</sup> Estes dous parágrafos, incluídos no *Ragionamento*, son unha autocita tomada da *Prefazione a Il Fajel (Il Fajel. Tragedia del Sig. D'Arnaud tradotta in versi sciolti dal Co: Carlo Gozzi, Venezia, Colombani, 1772, p. 34)*.

<sup>99</sup> Gozzi, Carlo, *Il Ragionamento ingenuo, op. cit.*, p. 58. Xa na *Tartana* (1757) Gozzi criticara as novas comedias por diversos motivos, entre eles a súa inmoralidade: «Il costume o dev'esser un bordello, / o in tutto una virtù, che non si trova», in Gozzi, Carlo, *La Tartana...*, in Id. *Opere. Teatro e polemiche teatrali, op. cit.*, p. 993 (*Profesie del Burchiello per il mese di febbraio. Delle commedie*, IV).

<sup>100</sup> A longa traxectoria de Goldoni, o seu desexo de explorar novos ámbitos, mais tamén a necesidade de satisfacer os cambiantes gustos do público, levárono a escribir un bo número de comedias ambientadas en lugares exóticos, como a antes lembrada *Triloxia persa*. Nestas páxinas traballaremos sobre os elementos máis característicos da súa reforma.

á realidade que o rodeaba: os personaxes e argumentos e mais a ubicación espacial. Para afastar a súa proposta o máis posible da de Goldoni e poder, xa que logo, difundir tamén a súa ideoloxía reaccionaria, Gozzi debe buscar un xénero que lle permita utilizar personaxes irrealis que desenvolvan argumentos fantásticos en lugares exóticos, isto é, un xénero que, substituíndo a realidade polo maravilloso e os lugares recoñecibles polos ignotos ou imaxinarios, provoque un dobre afastamento da realidade. Este xénero non podía ser outro que o conto de fadas:

Or le propre de la féerie est d'être un monde autonome, hors du temps et de l'espace, qui n'entretient avec la réalité que des relations si distendues qu'on oublie qu'elles existent. C'est un univers où le surnaturel est donné comme naturel parce qu'il n'obéit qu'aux lois qu'il s'est données et n'a, de ce fait, à rendre compte à personne de sa vérité. Aussi, transposé au théâtre, exige-t-il du public qu'il abdique tout esprit critique, qu'il consente à se laisser dépayser pour qu'il puisse entrer de plain-pied dans le surnaturel et s'abandonner à la séduction de l'irréel.

Le théâtre fiabesque est un spectacle visuel où l'illusion est reine, non pas parce que, comme dans la pastorale dramatique, rien n'est ce qu'il paraît, mais parce que tout est artifice, à commencer par le décor qui n'existe que pour transporter le spectateur vers un Ailleurs, pour le dépayser afin de créer l'atmosphère favorable à l'apparition des prodiges. L'espace théâtral de la *fiaba* est un espace mouvant qui ne cesse de se transformer sous nous yeux...<sup>101</sup>

Aínda que poida parecer paradoxal, no período da Ilustración, o conto fantástico, especialmente o de ambientación oriental<sup>102</sup>, gozou dunha particular difusión<sup>103</sup>. De feito, ao longo do

<sup>101</sup> Jonard, Norbert, «Le merveilleux féérique dans le théâtre fiabesque de Gozzi», *Forum Italicum*, XV, 1981, pp. 171-195: 180 e 178 (respectivamente).

<sup>102</sup> O gusto polo exótico é propio do denominado estilo *rococó*, que se desenvolve dende principios do século XVIII.

<sup>103</sup> «Il Settecento non è solo il secolo dei Lumi, ma anche quello della fiaba. In alcuni casi tocca proprio a questo genere popolare il compito di rappresentare l'ultimo baluardo opposto, in nome della fantasia e delle sue ragioni, alla *rationalité* illuministica, trovando forse proprio per questo una calorosa accoglienza nell'ambiente delle corti e dei salotti aristocratici.» (Salina Borello, Rosalma, *Effetto Cina. La Fiaba di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente*, Roma, UniversItalia, 2006, p. 13).

século XVIII publícanse con extraordinario éxito en Francia, difundíndose despois por toda Europa, tres series de contos destas características: *Les mille et une nuit*, *Les mille et un jour* e *Les mille et un quarts d'heure* (que confluíron en *Le cabinet des Fées*). Os ilustrados aceptaron o xénero porque viron nel a posibilidade dunha lectura alegórica dos textos que permitiría a crítica dos costumes:

Il genere fiabesco, che sarebbe stato altrimenti bollato dai più spietati razionalisti come prova di un infantilismo assurdo e irresponsabile, viene caricato di nuove valenze e intenti satirici contro i costumi, gli usi e gli abusi dell'epoca.<sup>104</sup>

Gozzi coñecía os textos a que faciamos referencia anteriormente, como se pode demostrar non só ao parangonar os argumentos dalgúns dos contos destas coleccións cos das súas *fiabe*, senón porque el mesmo ofrece unha listaxe dos mesmos:

[...] volli mostrare anche nella scelta de' miei argomenti una profonda umiltà. E però, lo Cunto delli cunte trattenimento per le piccierille: La Posilipeata di Masillo Repone, Fiabe napolitane scritte per le balie, e per le vecchie morali custodi de' fanciulletti: La Biblioteca de' Genj; Le Novelle Arabe, Persiane, Cinesi: il Gabinetto delle fate...<sup>105</sup>

Os textos a que fai referencia Gozzi foron identificados por Gerard Luciani:

I primi due titoli sono quelli, alquanto storpiati, di raccolte italiane allora ben note, il *Pentamerone* di Basile, la *Posilecheata* di Masillo Reppone<sup>106</sup>. Un po' più sibilline sono le indicazioni che seguono e che corrispondono a varie raccolte composte e pubblicate essenzialmente in Francia all'inizio del Settecento. Dopo l'anonima *Bibliothèque des Génies*, sono quattro insiemii voluminosi di

---

<sup>104</sup> Salina Borello, Rosalma, *Effetto Cina...*, op. cit., p. 15.

<sup>105</sup> Gozzi, Carlo, *La più lunga lettera...*, op. cit., p. 24.

<sup>106</sup> É dicir, Pompeo Sarnelli.

cui stranamente il Gozzi tace il nome d'autore e il titolo corrente per darne i sottotitoli, che si riferiscono alla loro provenienza geografica, autentica o no. Così menziona le *Novelle arabe*, che sono in realtà le *Mille e una notte* del Galland (1704) allora chiamate anche «contes arabes», allo stesso modo che *I Mille e un giorno* di Pétis de la Croix (1710), che ci ricordano anch'essi indirettamente il nome di Lesage, erano dei «contes persans», e *I Mille e un quarto d'ora* di Gueullette (1712) dei «contes tartares» oppure «chinois». In quanto al titolo *Gabinetto delle Fate*, non indica un'opera, ma una raccolta che, iniziata col secolo, di riedizione in riedizione, stava giungendo alla sua ultima versione (1785-1789, 41 voll. Le tre opere precedenti erano state pubblicate appunto nel *Cabinet des fées*).<sup>107</sup>

De todo canto levamos visto ata aquí, pódese deducir que a elección do conto de fadas fose doada para Gozzi, pois non só ofrecía todas as posibilidades da fantasía e da maxia, en oposición ao 'realismo' goldoniano, senón tamén a posibilidade de introducir nel lecturas satíricas, alegóricas e didácticas. Ademais, o conto de fadas, polas súas características (linearidade narrativa, instauración dun mundo autónomo independente da realidade<sup>108</sup>, esquematicidade das personalidades dos personaxes), prestábase con facilidade á transformación no xénero dramático que buscaba o conde veneciano<sup>109</sup>.

De todas as maneiras, os contos de fadas non lle ofrecían materia suficiente para crear o tipo de espectáculo que recollese

<sup>107</sup> Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi e il *Théâtre de la Foire*», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo). Desexo manifestar publicamente o meu agradecemento a Gerard Luciani, Anna Scannapieco, Giulietta Bazoli e Piermario Vescovo (destes tres últimos estudiosos citarei os traballos correspondentes máis adiante) por facilitarme e permitirme utilizar algúns seus importantes estudos mesmo antes de seren publicados.

<sup>108</sup> «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"» (Salina Borello, Rosalma, *Effetto Cina...*, op. cit., p. 23).

<sup>109</sup> «... si deve, innanzitutto, sottolineare che 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 [...] La chiarezza della trama, ridotta a nuda azione protesa verso obiettivi remoti, produce un'efficacia notevole tanto nella narrazione della fiaba popolare, quanto nella rappresentazione di quella gozziana...» (Bosisio, Paolo, *Introduzione*, in Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio), Roma, Bulzoni, 1984, p. 61).



todos os seus intereses dramaturxicos e literarios. Así, para preservar a *commedia dell'arte*, que decidira defender fronte ás novidades incorporadas ao teatro polos «autores corruptos», opta por introducir nas súas adaptacións teatrais de contos de fadas catro das máis significativas *maschere* deste xénero: Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino<sup>110</sup>. Ademais, a elección da *commedia dell'arte*, permitíalle dispor dun material teatral inicialmente afastado de calquera ideoloxía social ou política, unha manifestación puramente espectacular orientada á diversión do público<sup>111</sup>. De todos os xeitos, a súa oposición ao teatro de Goldoni non consistiu nunha mera ausencia de carga ideolóxica, senón que *Il Solitario* optou por dotar os seus textos de contidos en que se atacaban todas as novidades ilustradas e goldonianas, é dicir, conferiulles ás súas obras unha ‘contraideoloxía’. Para realizar esta operación necesitaba dun control total sobre os seus textos e, por este motivo (probablemente xunto a outros de carácter estético), non realiza *commedia dell'arte* pura, senón que as ‘máscaras’ (que nalgúns casos teñen papeis brevísimos) fan de comparsa a personaxes serios, e as intervencións improvisadas vense reducidas nun altísimo grao, como veremos máis adiante.

A creación do xénero *fiaba teatrale*<sup>112</sup>, xa que logo, non é o produto dunha simple suma de elementos preexistentes, senón o resultado (en forma dunha serie de concrecións, os propios ‘contos teatrais’, parcialmente coincidentes, parcialmente diferentes) dunha experimentación continua á procura dun mellor instrumento ao servizo dos intereses estéticos, culturais e socio-políticos de Gozzi:

Proprio nel tenace perseguimento dei suoi intenti più scopertamente polemici il Gozzi sarà indotto [...] a un radicale rimaneggiamento delle strutture sia della fiaba che della commedia dell'arte.

<sup>110</sup> A escolla foi determinada, sen dúbida ningunha, polo feito de que a compañía de Antonio Sacchi, para a que escribía, contaba con óptimos actores para representar estes personaxes (véxase máis adiante a lista de actores que estrearon *Turando*).

<sup>111</sup> Isto non quere dicir que nas representacións da *arte* non se realizasen críticas e alusións burlescas á realidade do momento, senón que este compoñente satírico dependía das circunstancias e do enxeño dos actores.

<sup>112</sup> En realidade, aínda por definir e delimitar con precisión (sobre este tema esperamos poder ofrecer en breve algúns resultados dunha nosa investigación en curso).

Per quanto riguarda la prima, si assisterà infatti ad una sua trasformazione in commedia allegorico-satirica; per quanto concerne la seconda, si profilerà la necessità di proporre un testo scritto, in patente contraddizione con lo stesso assunto di una rappresentazione che, come avviene nella commedia dell'arte, dovrebbe affidarsi all'improvvisazione.<sup>113</sup>

Vexamos, antes de pasar á análise de *Turandot*, algunhas outras características destas obras. En primeiro lugar, cómpre subliñar de novo a ideoloxía profundamente misóxina e reaccionaria que Gozzi tenta transmitir a través delas<sup>114</sup>. Os elementos constitutivos destes 'contidos didácticos' que o autor tenta plasmar nas súas pezas e que, na súa opinión, deberían estar presentes en todas as producións teatrais, aparecen claramente indicadas no *Ragionamento ingenuo*:

L'educazione del minuto popolo, a cui si concede un divertimento teatrale innocente dalle prudenti mire di chi presiede al governo, sta nella religione, nell'arti esercitate con sollecitudine, e senza fraude, nella cieca obbedienza del suo principe, nell'abbassar la fronte, nel bell'ordine della subordinazione a' gradi della società, e non nel predicargli il ius di natura; le leggi, un abuso; un usurpo tirannico, la maggioranza, e per un barbaro gioco lo stabilito per il migliore nella pur troppo infelice umanità<sup>115 116</sup>.

Pouco antes, nesta mesma obra, Gozzi afirmara da educación espallada polo teatro dos seus inmorais rivais (nun parágrafo de carácter apocalíptico en que expón a súa ideoloxía relixiosa —dun certo carácter utilitarista—, social —aceptación das diferenzas entre as clases—, familiar —matrimonios entre persoas da mesma clase

<sup>113</sup> Salina Borello, Rosalma, *Effetto Cina...*, op. cit., p. 29.

<sup>114</sup> De todos os xeitos, en coherencia coa defensa dos ideais cristiáns e dunha certa ética social, nalgúns ocasións Gozzi chega a conclusións que, con aparente paradoxo tendo en conta a súa personalidade, se achegan a algúns postulados da Ilustración.

<sup>115</sup> «Al fondo del pensiero del Gozzi è un radicale pessimismo cristiano: l'umanità, decaduta per il peccato originale, non può che esser infelice; la società è un correttivo necessario di tale infelicità.» (Nota di Giuseppe Petronio in Gozzi, Carlo, *Teatro e polemiche teatrali*, op. cit., p. 1055).

<sup>116</sup> Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo*, op. cit., p. 63.

social, submisión das mulleres aos homes— e política —respecto a ultranza dos poderes establecidos—):

Questa è aquela sublimità di educazione popolare, che trattata ne' teatri dagli “industri scrittori colla commozione degl'animi, e colle vive impressioni”, fa giudice la umana ingordigia, e sfrenatezza di se medesima, la irrita contro la subordinazione, che l'ha soggiogata colle provide leggi dettate dal lungo corso della esperienza; spezza il necessario freno alle “figliuole, a' figliuoli, alle mogli, a' servi, a' sudditi”; distrugge la immagine grande, e utilissima della religione, e il timore di un giudice punitore invisibile; cagiona i matrimoni disuguali non preveduti, sconvolgitori dell'ordine delle famiglie, i commiserevoli frequenti suicidi, gli assassini, e persino i non rari abominevoli attentati, a' dì nostri, alle sacre vite de' giudici, e de' monarchi.<sup>117</sup>

Carlo Gozzi escribiu dez *fiabe teatrali* ao longo de cinco anos: *L'amore delle tre melarance* (25 de xaneiro de 1761), *Il corvo* (24 de outubro de 1761), *Il re cervo* (5 de xaneiro de 1762), *Turandot* (22 de xaneiro de 1762), *La donna serpente* (29 de outubro de 1762), *Zobeide* (11 de novembro de 1763), *I pitocchi fortunati* (29 de novembro de 1764), *Il mostro turchino* (8 de decembro de 1764), *L'augellino belverde* (19 de xaneiro de 1765) e *Il re de' geni o sia La serva fedele (Zeim re dei geni)* (27 de novembro de 1765)<sup>118</sup>. O número de representacións destes textos no momento da estrea en Venecia oscilou entre as vinte e unha daquela que gozou dunha

<sup>117</sup> Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo, op. cit.*, pp. 64-65. Gozzi daba unha gran importancia ao teatro como modelo educativo do pobo, de aí a súa insistencia neste argumento; de feito, un pouco máis adiante, na mesma obra (p. 72), afirma: «Che un minuto popolo cattolico, educato nella semplicità, in una immagine grande della religione, nel timore verso il principato, e le leggi, nell'assiduità delle arti; divertito in teatro con delle parodie facete, del mirabile, della forte, ma onesta passione, sia un minuto popolo più suscettibile d'una virtù comoda alla società, che un minuto popolo cattolico, a cui s'intuoni sempre il ius di natura, ingiusto il vincolo delle leggi, tiranna la preminenza, si decanti sempre la dolcezza de' protestanti, e la rigidezza del cattolicesimo, ciò sarà un problema facile a sciogliersi...». A idea semella clara: a submisión do pobo garante a sobrevivencia do *statu quo* social, de aí a necesidade dun teatro que non propoña modelos alternativos, senón que nin sequera poida suxerir que existan.

<sup>118</sup> As datas indicadas son as das estreas en Venecia. Aínda que dez foron as *fiabe* presentadas ao público, entre os autógrafos do Fondo Gozzi áchase, polo menos (ata que dispuxemos de estudos exhaustivos dos materiais do Fondo é difícil precisar con exactitude que conteñen algúns dos manuscritos), o proxecto para outra titulada *Racconto del principe dell'aquila marina* (F. G. 4.6/2).

mellor acollida (*L'augellino*) e as seis da menos afortunada<sup>119</sup> (*I pitocchi fortunati*), o que indica un máis que aceptable nivel de éxito, como demostra o feito de que continuasen a ser representadas en anos sucesivos. De todos os xeitos, non todas elas responden a esquemas exactamente coincidentes. Dende un punto de vista puramente textual poderíamos dividilas en dous grupos. O primeiro estaría constituído só por *L'amore*, a única *fiaba* non escrita integramente, isto é, creada só como un *canovaccio* de *commedia dell'arte*. O segundo destes grupos incluíría as outras nove *fiabe*, totalmente escritas, salvo esporádicas escenas deixadas á improvisación das *maschere*<sup>120</sup>. Outra posibilidade de clasificación permitiríanos establecer outros dous grupos en función da presenza, ou ausencia, de elementos máxicos nos textos. Así, *Turandot* e *I pitocchi* constituirían o subconxunto dos 'contos' sen maxia, fronte a todos os outros en que si aparece. Caberían aínda outras divisións, mais o que nos interesa subliñar neste momento é que, aínda dentro da súa relativa homoxeneidade<sup>121</sup>, existen notables diferenzas entre unhas *fiabe* e outras. Este feito, na nosa opinión, débese á necesidade do autor de ir adaptando as súas creacións ás circunstancias, así como ao seu proceso evolutivo e madurativo como dramaturgo.

Nas súas *fiabe*, Gozzi combina personaxes de alto rango, como reis e nobres, cos personaxes prototípicos, as *maschere*, da *commedia dell'arte*. Estas 'máscaras' (Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino) poden ser divididas en dous grupos. Ao primeiro pertencen Pantalone e Tartaglia, que actúan cunha certa seriedade

<sup>119</sup> Aínda así, seis é un número respectable de representacións para unha obra na Venecia dese período.

<sup>120</sup> De todos os xeitos, parece demostrado que os textos publicados dalgunha delas non se corresponden exactamente cos utilizados para a representación (*vid.* Bosisio, Paolo, «Gli autografi di *Re cervo*. Una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marcianini», *ACEM - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XXXVI/1, 1983, pp. 61-146 (despois in *Id.*, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, s. d. (mais 1987), pp. 55-157)).

<sup>121</sup> Esta homoxeneidade viría dada polas seguintes características, entre outras: ubicación das accións en lugares fantásticos ou exóticos, copresenza de personaxes 'serios' nobres e de personaxes estereotipados (*maschere*, máscaras) da *commedia dell'arte*, combinación de diálogos escritos e outros deixados á improvisación (aínda que a proporción de ambas as tipoloxías pode ser moi diferente en cada un dos textos), copresenza de intervencións en verso e en prosa, convivencia de personaxes que utilizan o italiano con outros que se expresan en veneciano, argumentos tráxicos que se resolven nun final feliz, falta de verosimilitude, ideoloxía conservadora etc.

(habitualmente son conselleiros dunha corte, aínda que ás veces poden ser malvados, como Tartaglia en *Il re cervo*), mentres que ao segundo poderíamos adscribir a Truffaldino (que improvisa sempre a *canovaccio*), sobre quen recae boa parte da carga cómica dos textos. Aínda que próximo a este último personaxe (de feito, coma el é tamén tradicionalmente un criado, un *zanni*), Brighella desenvolve unha función ponte entre os dous grupos. A introdución das *maschere*, e o mesturalas con outros personaxes, responde, entre outros motivos, ao desexo do autor, indicado en numerosas ocasións como xa tivemos ocasión de observar, de contribuír á preservación da tradición dramática italiana da *commedia dell'arte*. Neste aspecto, como en tantos outros, Gozzi opónse directamente ao maxisterio goldoniano, que en numerosas ocasións critica este xénero e a introdución de *maschere* noutro tipo de obras<sup>122</sup>. Así, por exemplo, en *I malcontenti*, un personaxe que está escribindo unha obra sobre a vida de Cromwel vese abertamente criticado por introducir Arlecchino nela, pois o resultado é anacrónico e inverosímil:

GRIS. Non occorr'altro. Andiamo; si perde il tempo. Dirò, come diceva Arlecchino nella mia commedia...

RID. Che c'era Arlecchino in Inghilterra, a tempo di Cromuel?

GRIS. Ci fosse o non ci fosse, queste sono licenze poetiche. Io ce l'ho messo per far ridere.<sup>123</sup>

De feito, Gozzi introduce as *maschere* tamén para provocar o riso, como elemento sustentante das compoñentes humorísticas das súas *fiabe*, pero ademais estes personaxes adquiren un significado ideolóxico reaccionario porque aparecen sempre subordinadas aos

<sup>122</sup> A pesar de as ter utilizado ao principio da súa carreira e de volver a elas na fase parisiña da súa vida. Neste senso cómpre destacar un texto goldoniano que lembra algúns aspectos das *fiabe* gozzianas: *Il genio buono e il genio cattivo* (a estrea en Venecia tivo lugar en 1767). Sobre este texto goldoniano *vid.* Gutiérrez Carou, Javier, «Carlo Goldoni fra riforma e controriforma: *Il genio buono e il genio cattivo*», *Rivista di Letteratura Italiana*, XXV/1, 2007 [= *Carlo Goldoni in Europa* (a cura di Ilaria Crotti)], pp. 57-74.

<sup>123</sup> Goldoni, Carlo, *I malcontenti*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. V, p. 1086 (III, IX).

personaxes nobres en función cómica e mesmo grotesca: serven, xa que logo, para subliñar o rol inferior que, dende a perspectiva gozziana, corresponde ás clases populares na sociedade. Como ben indica Petronio:

È chiaro allora, mi pare, cosa significhi intrudere le maschere [...] tipizzazione della “plebaglia di niente”, nella fiaba o nella tragicommedia in cui operano eroi tragici, re, principesse, geni: a esse spetta, in uno spettacolo che deve essere pascolo per gli occhi e gli orecchi, suscitare il riso, divertire, mentre agli altri spetta muovere l’animo, destare effetti o emozioni nobili, se del caso dare ammaestramenti, sia diretti, con le loro “tirate”, sia indiretti, con il valore allegorico che possono assumere quelle avventure esemplari [...] dunque, in funzione comica e subalterna...<sup>124</sup>

Para concluírmos esta presentación dos ‘contos teatrais’ de Carlo Gozzi, vexamos a continuación algunhas das súas características lingüísticas. Podemos afirmar, con Giuseppe Petronio, que nas *fiabe* existe tamén unha xerarquización lingüístico-estilística paralela á xerarquización social dos personaxes. As figuras pertencentes á nobreza, ás clases altas, utilizan un italiano culto, toscanizante, modelado en versos hendecasilabos. Os personaxes de categorías inferiores utilizan o italiano e o veneciano, mais sempre en prosa. Pantalone e Brighella exprésanse nunha variedade de veneciano moi rica, de sabor popular, afastada da variante culta a que Goldoni lle dera un *status* especial nas súas comedias. Tartaglia, pola contra, fala en italiano. Truffaldino improvisa, sempre en dialecto, exercendo ademais un efecto ‘contaminante’ sobre o resto dos personaxes que, cando fan escena con el, tamén improvisan<sup>125</sup>: así, Pantalone, Brighella ou Tartaglia (en *Il Re cervo* ou en *Il Corvo*, por exemplo), que habitualmente dispoñen dun texto escrito, cando deben interactuar con Truffaldino, improvisan. Por outra banda, o desexo de adecuación lingüístico-estilístico-social produce algunhas outras significativas modificacións. Así, por exemplo, en *Il Re cervo*, Angela,

<sup>124</sup> Petronio, Giuseppe, *Introduzione*, in Gozzi, Carlo, *Opere. Teatro e polemiche teatrali, op. cit.*, p. 33.

<sup>125</sup> A xerarquización social, que impide as relacións entre clases moi afastadas, propicia que Truffaldino manteña diálogos fundamentalmente só coas outras *maschere*.

que fala co rei Deramo en verso, pasa a utilizar a prosa (aínda que mantendo o italiano) cando fala con seu pai, Pantalone, que, lembremos, utiliza o veneciano en prosa. Deste xeito podemos deducir que os usos lingüísticos das *fiabe* tentan reflectir unha concepción social en que as diferenzas de clase aparecen subliñadas polo emprego de linguas diferentes. Porén, non se debe caer nunha análise excesivamente simplista tentando proxectar sobre a realidade lingüística do teatro gozziano outras situacións diglósicas, pois o veneciano era na época non só a lingua do pobo, senón tamén a da nobreza veneciana, que ademais tiña a obriga de utilizala nas sesións do máis alto órgano de goberno da *Serenissima*, o *Maggior Consiglio*.

Tamén neste aspecto cómpre destacar que Gozzi se opón á liña evolutiva goldoniana. O reformador da comedia italiana iniciara a súa actividade teatral creando textos en que se mesturaban italiano e veneciano, para, aos poucos, ir pasando a un teatro monolingüe en que ou todos os personaxes falaban en italiano (pertencesen ao pobo, á burguesía ou á nobreza), como en *La locandiera* ou *Gl'innamorati*, por citar só dúas das súas obras-mestras, ou todos en dialecto, porque o dialecto era precisamente a súa lingua (*Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*).

A pesar de que Gozzi riduliza en máis dunha ocasión o italiano de Goldoni e que se gaba de ser un seguidor das normas da Accademia della Crusca e, xa que logo, un defensor da pureza lingüística (polo que atacaba desapiadadamente a quen utilizaba galicismos<sup>126</sup>), o italiano de Gozzi é unha lingua non carente de erros gramaticais, discordancias estilísticas e galicismos<sup>127</sup>:

Lascio andare quella vergognosa sua trascuratezza nel ripulire la lingua e lo stile d'ogni cosa sua. E sì che sua signoria [Gozzi] si vorreb-

<sup>126</sup> Como xa se indicou anteriormente, o século XVIII é o período en que penetra un maior número de galicismos no italiano e en que a maioría dos estranxeirismos introducidos na lingua da península dos Apeninos son galicismos.

<sup>127</sup> Poñamos só un exemplo, o máis significativo no ámbito en que nos estamos a mover (e de que se atoparán numerosos casos nas citas presentes en páxinas sucesivas): Gozzi utiliza abundantísima e case sistematicamente o termo *truppa* (< fr. *troupe*), para indicar a *compagnia* teatral.

be pure spacciare per uno de' più rigidi puristi [...] Il disegno della sua Marfisa è altresì molto poeticamente concepito, e nuovo e bello quanto si possa dire; ma il diavolo si porti l'ottava che non ha qualche macchia o nella lingua o nel verseggiamento.<sup>128</sup>

\* \* \*

Non é este (unha introdución á *fiaba teatrale* de *Turandot*) o lugar máis axeitado para ofrecer unha análise pormenorizada do teatro gozziano que non segue o modelo dos seus 'contos teatrais'; con todo, para ofrecer unha panorámica da súa dramaturxia, polo menos completa no esencial, pasaremos a expor brevemente a continuación as características distintivas dos outros xéneros que practicou.

Tras a serie das dez *fiabe* teatrais (1761-1765), Gozzi comeza a traballar nun novo xénero, denominado habitualmente pola crítica «*teatro spagnolesco*» (os 'contos teatrais' seguramente comezaban xa a espertar un menor interese no público, aínda que tampouco se debe desbotar a posibilidade de que o propio Gozzi desexase explorar novas posibilidades dramáticas).

Antes de se aventurar<sup>129</sup> no teatro *spagnolesco*, en realidade, xa no outono de 1762, entre a quinta e a sexta *fiaba*, Gozzi presentara ao público dúas traxicomédias orixinais que non reproducían o esquema dos 'contos': *Doride o sia la Rassegnata* (*Doride ou A resignada*) e *Il cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia* (*O cabaleiro amigo ou O triunfo da amizade*). A diferenza da experiencia *spagnolesca*, cuxa orixe Gozzi atribúe á súa propia iniciativa, nestes dous casos o conde afirma ter actuado movido polos rogos de Antonio

<sup>128</sup> Baretto, Giuseppe, *A Francesco Carcano - Milano. Di Londra, 12 marzo 1784 (Epistolario, XX [CCCXCI])*, in Id., *Opere scelte*, Torino, UTET, 1972, 2 vols., vol. II, pp. 834-835.

<sup>129</sup> A secuenciación temporal da experiencia dramática de Gozzi, aínda que correcta con toda a certeza en liñas xerais, actualmente está pendente de ser revisada á luz do numerosísimo material autógrafa do Fondo Gozzi.



Sacchi, que desexaba dispor de obras sen a intervención dos personaxes da *commedia dell'arte* para poder descansar algúns días (o actor, lembrémolo, interpretaba o papel de Truffaldino); con todo, estamos convencidos de que tal afirmación responde a unha praxe<sup>130</sup> moi habitual no conde e que, en realidade, estas obras naceron tamén do seu desexo de explorar outros campos dramaturxicos:

Il Cavaliere amico, e la Doride sono due Tragicommedie<sup>131</sup>, ch'io composi pregato dal Sacchi. Egli desiderava d'introdur nel Teatro, accreditato per le valenti Maschere, delle rappresentazioni senza di quelle, per aver qualche sera di riposo, e per porre in qualche credito la sua Truppa, combattuta da' serj degli altri Teatri, anche nell'aspetto del serio.<sup>132</sup>

En *Il cavaliere amico* os personaxes utilizan o italiano, salvo un deles (Alessandro) que se expresa en veneciano, ao tempo que todos falan en verso, excepto Giansimone, Alessandro e Cecchina; polo contrario, en *Doride* a utilización do verso italiano é uniforme (quizais porque o número de personaxes é menor), como debería ser a intención real do autor tamén no primeiro caso, aínda que debeu asumir a realidade dos actores que constituían a compañía:

La Tragicommedia è scritta in versi, salva la parte di tre personaggi, ch'è in prosa. La necessità di dover impiegare il Pantalone [é dicir, o actor que encarnaba a maschera de Pantalone], il Tartaglia senza le Maschere, e la Servetta, per iscarsrezza di Attori, mi fece scrivere in prosa la parte di questi tre personaggi, non atti a recitare in versi, e abilissimi per la prosa. La parte del Pantalone è in dialetto

---

<sup>130</sup> De todos os xeitos, convén ser moi cauto con estas afirmacións de Gozzi, porque nos seus escritos tende a presentarse como obxecto de forzas estrañas a el que o levan a actuar dun certo xeito ou a escribir determinadas obras aínda sen o desexar.

<sup>131</sup> Neste mesmo texto, poucas liñas máis adiante afirma, respecto ao xénero das obras: «Nulla dirò sopra queste due Tragicommedie, che potrei intitolare Drammi flebili [é dicir, *larmoyants*]...»

<sup>132</sup> Gozzi, Carlo, *Prefazione a Il cavaliere amico* [aínda que, en realidade, funciona como limiar tanto desta obra como de *Doride*], in Id., *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi, op. cit.*, vol. IV, p. 113.

Veneziano. Ho detto di dare alle stampe le mie rappresentazioni, come furono recitate<sup>133</sup>: non altero la mia proposizione.<sup>134</sup>

Ideoloxicamente estas obras non presentan ningunha diferenza coas *fiabe* e, aínda que se constata a ausencia das máscaras da comedia da arte e de ubicacións exóticas ou fantásticas, non supoñen unha evolución das concepcións dramaturxicas de Carlo Gozzi. Tampouco este novo xénero do teatro *spagnolesco*, a que Gozzi contribuíu cuns vinte títulos<sup>135</sup> ao longo de máis de dúas décadas, implica unha renovación substancial do seu teatro.

Tras as *fiabe* e a paréntese das traxicomédias orixinais, Gozzi ofreceu ao público unha longa serie de textos dramáticos inspirados en obras españolas do teatro barroco<sup>136</sup>, que gozara xa de difusión en Italia no século anterior. Gozzi, ademais, apóiase na autoridade dos dramaturgos franceses, os irmáns Thomas e Pierre Corneille, para validar a súa elección:

<sup>133</sup> Esta decisión de Gozzi é totalmente oposta á de Goldoni, quen modificaba as súas obras antes de as dar ao prelo tendo en conta a diferenza de público (máis culto) a que se dirixían os textos impresos e para deixar un legado para a posteridade que reflectise exactamente a súa vontade dramática, liberada das eventualidades impostas por unha determinada compañía ou representación. Como exemplo podemos ver un caso exactamente igual ao de Gozzi presente no limiar de *La locandiera*: «Deggio avvisarvi, Lettor carissimo, di una picciola mutazione, che alla presente Commedia ho fatto. Fabrizio, il cameriere della Locanda, parlava in veneziano, quando si recitò la prima volta; l'ho fatto allora per comodo del personaggio [= actor], solito a favellar da Brighella; ora l'ho convertito in toscano [= italiano], sendo disdicevole cosa introdurre senza necessità in una Commedia un linguaggio straniero [é dicir, por verosimilitude; lémbrese que a acción de *La locandiera* transcorre en Florencia, capital da Toscana].» (Goldoni, Carlo, *L'autore a chi legge de La locandiera*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, vol. IV, p. 780).

<sup>134</sup> Gozzi, Carlo, *Prefazione a Il cavaliere amico* in Id., *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi, op. cit.*, vol. IV, p. 114.

<sup>135</sup> Entre outros: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (1767), *Il pubblico secreto* (1769), *La principessa filosofa o sia Il controveleno* (1772), *Il re tisiso o sia I due fratelli nimici* (1773), *Il moro di corpo bianco* (1776), *Le droghe d'amore* (1777), *Il montanaro don Giovanni Pasquale* (1803) etc. Gozzi tamén realizou algunhas traducións do teatro francés, algún libreto para ópera, argumentos para ballet etc.

<sup>136</sup> As obras escollidas pertencían seguramente ao arquivo da compañía teatral a que Gozzi lle proporcionaba as súas creacións (que probablemente conservaba copias de Calderón, Tirso, Moreto, Matos Fragoso etc.). Ademais é seguro, polo menos nalgúns casos, que Gozzi traballa con traducións realizadas polos propios actores, como demostra a conservación dalgúns manuscritos destas traducións no Fondo Gozzi. Sobre este aspecto e outros relacionados co coñecemento que Gozzi podía ter de España e da literatura española, *vid.* Gutiérrez Carou, Javier, «Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi», in Winter, Susanne (a cura di, con la collaborazione di Monica Bandella), *Teatro Testo Trasformazioni. I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, Heidelberg, Winter, 2007 (no prelo).

Il nuovo genere, con cui, dopo il genere fiabesco, immaginai di soccorrere<sup>137</sup> con utilità nel teatro l'italiana truppa comica del Sacchi, lo volli trarre dagli argomenti del teatro spagnuolo.

Tommaso Cornelio non si è vergognato di valersi nelle sue opere teatrali di molte opere di quel teatro, come si può rilevare ne' tomi suoi, e il gran Pietro Cornelio trasse da quel teatro le opere che lo fecero immortale.<sup>138</sup>

Ademais, na xustificación do seu novo xénero, Gozzi volve a insistir no seu desexo de manter os personaxes da *commedia dell'arte* e de crear obras morais e instrutivas:

Volendo io sostenere la truppa Sacchi colle maschere, giudicai, che il romanzesco caricato spagnolo fosse confacente al caricato ridicolo delle nostre maschere. Volli produrre dei generi, che divertissero la mia patria col buon esempio, e colla innocenza, soccorendo una truppa benemerita...<sup>139</sup>

De feito, nestas obras acharemos de novo fortes ataques á cultura da Ilustración, afirmacións misóxinas e ridiculizacións da nova literatura do período. Xunto a personaxes nobres e rexios, Gozzi introduce outra vez (aínda que non en todos os textos) as *maschere* da *commedia dell'arte* e algúns personaxes populares de carácter ridículo: deste xeito continúa a deixar fóra dos escenarios á burguesía e ao pobo (lémbrese a actitude radicalmente oposta de Goldoni) pois, aínda que nestas obras interveñen personaxes popu-

---

<sup>137</sup> O motivo do desexo de axudar ás compañías teatrais italianas para superar os difíciles momentos verbo da súa subsistencia no século XVIII é frecuente en moitos dos proxectos reformadores do teatro do período: «Alla necessità di sostenere i teatri e di “sollevare le truppe comiche” non sono sensibili solo i traduttori, con le tecniche dell’attrazione romanzesco-*larmoyante*. Ci sono anche gli autori “comici”, coloro che devono muoversi dentro lo spazio del teatro “divertente” in cui si era sviluppata la sfida Goldoni-Gozzi, ora coperto solo dai consueti *Truffaldini*. E qui capita di assistere ad operazioni a prima vista contraddittorie, a connubi momentanei e strumentali che possono però trovare un loro senso proprio nell’intenzione di riattivare l’affluenza agli spettacoli.» (Beniscelli, Alberto, *Introduzione*, in Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo...*, *op. cit.*, pp. 13-41: 17. O texto deste limiar foi publicado de novo, con poucas modificacións, baixo o título «*Il ragionamento ingenuo*: ossia “La storia sincera dell’origine delle dieci fiabe teatrali”», in Beniscelli, Alberto, *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986, pp. 32-60).

<sup>138</sup> Gozzi, Carlo, *Appendice al ragionamento ingenuo*, in Id., *Il ragionamento ingenuo*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>139</sup> Gozzi, Carlo, *Appendice al ragionamento ingenuo*, *op. cit.*, p. 96.

lares, os seus papeis son sempre subalternos e cómicos. Deste xeito Gozzi segue a afirmar a superioridade da aristocracia, insistindo unha e outra vez en que a única verdadeira virtude político-social do pobo reside na fidelidade absoluta e incuestionable ao poder establecido<sup>140</sup>.

Tampouco nos aspectos técnicos ou lingüísticos podemos observar variacións substanciais respecto ás *fiabe*. Mesmo a localización exótica ou marabillosa dos ‘contos teatrais’ parece subsistir nas producións *spagnolesche* a través dunha situación espazo-temporal nun pasado case mítico onde triúfan os valores máis conservadores do *Ancien Régime*.

De todo o visto ata agora nas dúas últimas seccións desta introdución, podemos concluír que Carlo Gozzi personaliza a actitude dun seguramente amplo número de persoas en Venecia (e tamén doutras partes de Italia e Europa: a Ilustración non se difundiu facilmente, como demostra o feito de que mesmo aínda hoxe algúns dos seus ideais non fosen totalmente acadados). A súa obra é o froito da cultura e a política inmovilistas da *Serenissima* naquela época, caracterizada polo atraso e a impermeabilidade ás novas ideas. O conde veneciano escribiu sempre movido por un profundo desexo de manter a cultura e a sociedade ligadas aos modelos do pasado. Todas as súas obras semellan nacer da necesidade de frear os máis mínimos intentos de mudanza: os seus textos satíricos atacan os novos costumes, a cultura ilustrada e a literatura moderna; o seu teatro xorde coa finalidade de afastar o público das nocivas e perigosas obras de Chiari e Goldoni, corruptores da lingua, da literatura, da moral e da sociedade. Como afirma Giuseppe Petronio:

---

<sup>140</sup> Vexamos só un dos moitos exemplos posibles. Gilotto, caído en desgraza ante o seu amo, afirma que continuará ao seu servizo, a pesar dos malos consellos dalgúns: «Gilotto [...] Ognun mi dice ch'io sono un alocco / A servir don Guglielmo, e che potrei / Guadagnar mari e monti, che son pieno / D'abilità. Mi fanno dare al diavolo. / La vera abilità, briconi, ladri, / Pillastrì senza cuore, senza amore, / Consiste nell'amare i lor padroni, / Nell'essere fedeli, nel compiangergli / Nelle loro disgrazie, e nel soffrire.» (Gozzi, Carlo, *Il metafisico, ossia l'amore e l'amicizia alla prova. Dramma*, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di «Notizie storico-critiche» e del «Giornale dei teatri di Venezia»*, Venezia, s. e., 1798, vol. XIX, pp. 1-106: 21-22 (I, VIII)).

Carlo Gozzi ha un solo scopo e un solo nemico, e tutte le sue battaglie diverse non sono che episodi di un'unica guerra, di quella guerra lunga, continua, tenace, che egli combatté contro la nuova cultura italiana ed europea.<sup>141</sup>

## A FIABA DE TURANDOT

### A TRADICIÓN TEXTUAL E OS MATERIAIS DO FONDO GOZZI

Ata o descubrimento do Fondo Gozzi, presentado por Fabio Soldini en 2004 e actualmente conservado na Biblioteca Marciana de Venecia, dispuñamos de dúas edicións, publicadas en vida do autor, da cuarta das *fiabe gozzianas*, *Turandot*: unha áchase no primeiro volume da edición Colombani e a outra no segundo da Zanardi<sup>142</sup>. Ademais destes dous textos (*Cole Zan*, respectivamente), dispoñemos tamén do autógrafo da obra (*MA*<sub>1</sub>) presente no manuscrito enviado por Gozzi á imprenta para a preparación do primeiro volume Colombani, conservado na devandita biblioteca<sup>143</sup>. Os tres textos pódense considerar unha única tradición, posto que do manuscrito deriva o texto Colombani e, deste último, o Zanardi. De todos os xeitos, no autógrafo obsérvanse unha serie de intervencións debidas a outra man que despois pasaron ao texto Colombani. Estas intervencións presentan diferentes niveis de importancia: moitas delas, a maioría, non son máis que variantes de carácter (orto)gráfico<sup>144</sup> ou de puntuación; en poucos casos (en total vinte e

<sup>141</sup> *Introduzione a Gozzi, Carlo, Opere. Teatro e polemiche teatrali, op. cit.*, p. 10

<sup>142</sup> *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-1774, 8 voll. vol. I, pp. 213-321; *Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Zanardi, 1801-1804, 14 voll., vol. II, pp. 3-108. Para unha bibliografía idealmente completa das edicións das obras de Carlo Gozzi e dos estudos publicados sobre as mesmas (1736-2005) *vid.*: Gutiérrez Carou, Javier, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006 (volume actualizado regularmente *online* na páxina web [www.carlogozzi.com](http://www.carlogozzi.com)).

<sup>143</sup> Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Mss. Italiani Cl. 9 n. 680 (12070), ff. 82r-113r (= *MA*<sub>1</sub>).

<sup>144</sup> Así describe Carlachiarra Perrone estas intervencións: «...introduzione di elisioni, troncamenti e apocopi nei casi prescritti, dell'afèresi di *il* soprattutto dopo mosillabi, della prostasi di *i-* davanti a *s-* impura, della riduzione di scempie e geminate all'uso letterario» (Perrone, Carlachiarra, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *Filologia e Critica*, XVI/1, 1991, pp. 127-134: 130).

un) afectan a cambios no texto<sup>145</sup>. De todos os xeitos, dado que (como demostrou Carlachiaira Perrone, e confirmou documentalmente Anna Scannapieco<sup>146</sup>) Carlo foi o corrector da edición Colombani e non modificou as intervencións que no manuscrito realizara a outra man, debemos entender que o conde daba por boas e, xa que logo, aceptaba como propias as correccións introducidas polo anónimo revisor<sup>147</sup>. O texto Zanardi reproduce o texto Colombani corrixindo algunhas grallas, aínda que engadindo outras, e modificando algunhas cuestións gráficas de importancia menor<sup>148</sup>. Partindo destes testemuños e das variantes máis significativas, Carlachiaira Perrone realizou diferentes estudos e publicou posteriormente a edición crítica do texto (aínda que sen aparato ecdótico)<sup>149</sup>, baseándose no texto Colombani<sup>150</sup>. Dado que nos citados estudos desta investigadora, ao noso entender, fica perfectamente delimitada e aclarada a problemática desta tradición textual coñecida antes do descubrimento do Fondo Gozzi, pasamos xa

<sup>145</sup> Vid. Perrone, Carlachiaira, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *op. cit.*, pp. 130-133.

<sup>146</sup> «Il *correttore della stampa*, quello che avrebbe *gemmao di marroni* le *Opere del Co: Carlo Gozzi*, non era stato infatti altri che Gozzi stesso, come documentano le superstiti fonti archivistiche.» (Scannapieco, Anna, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 20. A estudosa indica en nota na mesma páxina cales son as fontes de arquivo a que fai referencia: «Archivio di Stato di Venezia, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 342, c. 104, n. 862 e f. 319»).

<sup>147</sup> Poderíase pensar que, aínda que Gozzi fose o teórico revisor do texto, na práctica non exercese tal función, polo que non se poderían considerar aceptables as variantes introducidas pola anónima man. Porén, Carlachiaira Perrone demostra que Gozzi repasou, despois das correccións da outra man, o seu texto, feito que dá lexitimidade autorial a todas as variantes introducidas polo autor descoñecido: «Gli interventi del correttore, che, pur tenendosi sul piano formale, ebbero a volte [...] indubbi riflessi su quello dei contenuti, furono recepiti dalla *princeps* con il beneplacito del Gozzi, il quale intervenne personalmente nella correzione delle bozze, come attesta il miglioramento apporato alla lezione dell'autografo in un luogo già toccato dalla revisione della seconda mano» (Perrone, Carlachiaira, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *op. cit.*, pp. 132-133).

<sup>148</sup> «L'edizione Zanardi [...] si discosta da COL [= texto da edición Colombani] a livello grafico, perché attesta una generale tendenza per la risoluzione di apocopi e troncamenti, nonché per la forma intera dell'articolo *il* anche dopo monosillabi...» (Perrone, Carlachiaira, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *op. cit.*, p. 133).

<sup>149</sup> Perrone, Carlachiaira, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *op. cit.*; Ead., «Il 'meraviglioso' in una fiaba senza magia: la *Turandot* di Carlo Gozzi», *Filologia e Critica*, XXI/III, 1996, pp. 370-390; Carlo Gozzi, *Turandot* (a cura di Carlachiaira Perrone), Roma, Salerno Editrice, 1990. Lamentablemente a estudosa italiana non incluíu o aparato de variantes na súa edición crítica (probablemente por cuestións editoriais non dependentes da súa vontade), publicando só as máis significativas no primeiro dos seus artigos citados. Por estes motivos, na presente edición deixamos constancia de todas as variantes.

<sup>150</sup> Sobre as razóns desta elección véxase a *Nota ao texto italiano* da presente edición.

directamente a analizar os autógrafos turandotianos recentemente achados (ata agora practicamente sen explorar<sup>151</sup>), un dos cales resulta de particular importancia para o noso estudo.

En primeiro lugar cómpre destacar que un dos tres manuscritos con textos de *Turandot* presentes no Fondo Gozzi (3.5/2) corresponde a unha fase de escrita anterior á versión definitiva<sup>152</sup>, moi probablemente próxima ao período da estrea da obra, polo que non é pertinente incluílo na configuración da edición crítica do texto, pois presenta numerosas variantes macroestruturais respecto á forma final do texto. Outro dos manuscritos (3.5/1) presenta un texto moi próximo ao impreso, mais o feito de que careza da *Prefazione* e de que presente numerosas riscaduras, engadidos e anacos de papel pegados para corrixir o texto inicialmente escrito semella indicar que esta versión pode ser froito de revisións realizadas en diferentes momentos, polo que a aparencia que presenta actualmente podería ser moi diferente á versión inicialmente copiada, pertencente a un período anterior. Como tentaremos de xustificar máis abaixo, á luz do estudo do autógrafo, cremos non excesivamente aventurado hipotizar que este manuscrito foi escrito no período inmediatamente anterior á estrea da obra e que, posteriormente, nos momentos previos á edición do texto foi corrixido polo propio Gozzi. Sen as correccións sinaladas (riscaduras e engadidos), a versión sería moi diferente á forma definitiva do texto, polo que non sería pertinente incorporalo para a realización da edición crítica. Porén, a presenza das correccións modifica de tal xeito a súa fisionomía, achegándoo á forma impresa da obra, que sería arriscado prescindir del para elaborar a edición crítica: aínda que estas mudanzas proceden dunha

<sup>151</sup> O único traballo ao respecto que coñecemos é Gutiérrez Carou, Javier, «Il Fondo Gozzi e la genesi della *Turandot*», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo). Este estudo analiza, aínda que polo miúdo, só o manuscrito 3.5/2.

<sup>152</sup> Mentres que *MA<sub>1</sub>*, o primeiro manuscrito (conservado no autógrafo utilizado na imprenta para o primeiro volume Colombani), debe considerarse preparado precisamente para a edición e, xa que logo, dos anos 1771 ou 1772: «Comunque sia, quel che qui importa sottolineare è l'uso del passato remoto nella prima annotazione, il quale evidenzia la distanza intercorsa fra il tempo delle rappresentazioni dell'opera e quello della scrittura di *MA<sub>1</sub>*, attestando implicitamente il carattere di "bella copia" del manoscritto e precisandone la datazione a un periodo immediatamente precedente la stampa.» (Perrone, Carlachia, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *op. cit.*, p. 130).

época posterior á primeira escrita do texto, no momento en que o autor corrixe sobre el nunha segunda fase, está a convertelo nun texto ‘redactado’ (confirmado) globalmente nese segundo período, próximo á forma conclusiva do texto. É obvio de todos os xeitos que, ao dispormos do texto Colombani, *textus optimus* sen ningún xeito de dúbida (como fica demostrado nos estudos de Carlachara Perrone), 3.5/1 non vai aportar ningún cambio ao texto definitivo<sup>153</sup>, mais si pode ofrecer un nutrido grupo de variantes de autor de grande interese para seguir o proceso creativo de Carlo Gozzi. Por tal motivo, incluiremos as variantes presentes nel no aparato ecdótico da nosa edición crítica.

Pola contra o manuscrito 3.5/2 constitúe a materialización de etapas afastadas da redacción da obra (como demostran as numerosas variantes macroestruturais que contén), polo que debe ser considerado un texto diferente aos da tradición publicada (tentar unificar todos os testemuños nun único texto sería construír unha versión ‘aberrante’ que nunca existiu na mente nin na intención do seu autor): isto é, trátase dun texto que debe ser estudado dende a perspectiva da crítica xenética, pois como afirma Cesare Segre:

... la critique génétique privilégie les transformations de contenus, notamment dans les cas où l’on peut suivre l’oeuvre de l’écrivain à travers des phases succesives nettement distinctes dans leur globalité, ou même à travers des mouvements d’élaboration macroscopiques; la critique des variantes étudie d’habitude les variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé [...] Lorsque je parle de «contenus», je me réfère tout simplement à l’observation de changements portant sur l’ensemble de l’oeuvre, ou sur quelques-unes de ses parties, des changements à tel point substantiels qu’ils affectent le discours global, en ne sauvegardant —et encore— que des mots-clés ou des concepts-clés; en revanche, la critique des variantes affronte les changements apportés à un texte assez consolidé. On pourrait parler aussi, si l’on veut, de macro-variantes et micro-variantes [...] La critique génétique nous mène donc soit aux brouillons, ou à des

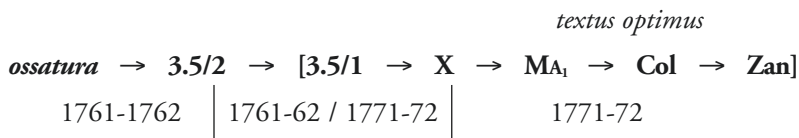
<sup>153</sup> Ou só algún moi circunscrito.



rédactions et essais précédant la forme définitive et publique du texte littéraire, soit à des rédactions ou réélaborations publiées en succession: la critique des variantes travaille tout près du texte, sur les retouches qui précèdent immédiatement sa mise au net, sa publication ou sa réédition.<sup>154</sup>

Á luz de canto indicamos ata aquí (que tentaremos xustificar nos parágrafos seguintes), poderíamos indicar a seguinte secuencia cronolóxica de manuscritos e versións impresas do texto da *fiaba* (téñase en conta que o texto Colombani é o sancionado directamente polo autor —copista do autógrafo usado na imprenta e corrector da propia edición—); permítasenos ademais deixar as aclaracións do indicado por cada unha das siglas para parágrafos posteriores desta sección:

Hipótese de secuenciación diacrónica dos diversos testemuños do texto de *Turandot*



Así pois, para o estudo da forma final do texto, e das microvariantes de autor, deberíamos ter en conta os seguintes testemuños: 3.5/1, X, MA<sub>1</sub>, Col e Zan (dado que X representa unha ou máis fases perdidas, quedannos catro textos).

O terceiro dos manuscritos do Fondo Gozzi que contén textos relativos a *Turandot* é o número 3.1, que nos seus folios 52r-v conserva unha versión moi diferente do texto publicado da *Prefazione* ao ‘conto teatral’, mais ningún fragmento da *fiaba*, polo que non resulta pertinente para a reconstrución do texto da obra.

<sup>154</sup> Segre, Cesare, «Critique des variantes et critique génétique», in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze* (a cura di Alberto Conte), Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 75-90: 76-77.

Aclarada esta importante cuestión, e tendo en conta todos os matices indicados pouco máis arriba, pasemos xa a realizar un breve estudo dos tres autógrafos do Fondo Gozzi que conteñen textos relativos a *Turandot*: 3.1 (ff. 52r-v), 3.5/1 e 3.5/2<sup>155</sup>.

Os folios 52r-v de 3.1 e os 1r-v de 3.5/2 conteñen versións da *Prefazione* do ‘conto teatral’ moi diferentes á publicada. Estes limiares<sup>156</sup> e o ‘prólogo’ presente en 2r e v de 3.5/2 son estudados e publicados no *Apéndice* deste volume, polo que nestes parágrafos non os teremos en conta, remitindo á devandita sección.

O autógrafo gozziano 3.5/1 (de que indicaremos só as particularidades máis notables dado que todas as variantes que contén aparecen incluídas no aparato da edición crítica) presenta unha redacción

<sup>155</sup> Velaquí a descrición dos manuscritos presente no catálogo do Fondo Gozzi:

Gozzi 3.1 / Cart.; carte sciolte contenute entro una camicia di carta, sulla quale l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse il titolo; secc. XVIII seconda metà-XIX in.; cc. 68 (cartulazione nuova a matita; bianche le cc. 13, 21, 25, 28-30, 32, 36, 40, 46, 53, 55, 59 e 63); mm 305 x 210 (rilevata alla c. 1). Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378730 / cc. 1r-68r: Carlo Gozzi, *Prefazioni* (titolo dato dall'ordinatore, sulla camicia). / Gasparo Gozzi (1856-1935) raccolse entro una camicia, su cui scrisse a matita il numero 13 e “Prefazioni”, le prefazioni o gli “avvisi” autografi di Carlo alle sue opere, per lo più teatrali, pubblicate a partire dal 1801 dal veneziano Giacomo Zanardi, edizione che egli utilizzò per l'ordinamento delle carte. Lo stesso Gasparo Gozzi talora ha apposto, a margine, a matita, il titolo dell'opera a cui si riferisce la prefazione (si veda alla c. 14r) oppure il rinvio all'edizione Zanardi (cc. 19r, 20r, 22r, 26r). / [...]

Gozzi 3.5 / Composito di 2 elementi; le due unità sono contenute entro una camicia di carta su cui l'ordinatore Gasparo Gozzi (1856-1935) scrisse con un inchiostro viola: “Volume II La Turandot”, con riferimento all'edizione dello stampatore veneziano Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi uscite negli anni 1801-1804. Numero d'ingresso nella Biblioteca Marciana 378730.

Gozzi 3.5/1 / Cart.; fascicoli legati; aa. 1761-1801; cc. 45 (cartulazione nuova a matita da 1 a 40; bianca la c. 40; foglietti incollati sulle cc. 3v, 4r, 13r, 36r e 38v); mm 286 x 203 (rilevata alla c. 1). Coperta coeva in cartoncino sulla quale è scritto, a inchiostro, “Turandotte”. / cc. 1r-39r: Carlo Gozzi, *Turandot* (cfr Gozzi, *Opere*, vol. 2, 1801, pp. 3-108). Alla c. 1r, a inchiostro, il titolo autografo *Turandotte*. / L'opera fu messa in scena nel gennaio 1762.

Gozzi 3.5/2 / Cart.; carte sciolte; aa. 1761-1801; cc. 44 (cartulazione nuova a matita); mm 285 x 200 (rilevata alla c. 1). / cc. 1r-44v: Carlo Gozzi, *Turandot* (cfr Gozzi, *Opere*, vol. 2, 1801, pp. 3-108). Titolo autografo, alla c. 1r: *Turandotte* [En realidade no folio 1r o título que aparece é «Prefazione alla Turandotte»]. / L'opera fu messa in scena nel gennaio 1762.

(Marcon, Susy / Lugato, Elisabetta / Trovato, Stefano, *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, in Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi (1720-1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 113-181: 122-124).

<sup>156</sup> Polos motivos xa indicados en relación á forma da *fiaba* en 3.5/2, non teremos en conta estas versións da *Prefazione* no texto crítico que publicamos a continuación. Os tres textos (3.1, 3.5/2 e o definitivo) poden ser consultados no *Apéndice* do presente volume.

completa de *Turandot*, en limpo, aínda que non carente de acrecentamentos, riscaduras e correccións. Neste códice, de todos os xeitos, non está copiada a *Prefazione*, o que indica que se trata dun texto probablemente próximo á época da estrea da obra (1762), e, en calquera caso, non vinculado directamente á publicación do texto<sup>157</sup> (1772). A diferenza de 3.5/2, de que nos ocuparemos a continuación, este autógrafo presenta os seus folios cosidos (nunha encadernación moi sinxela, en aparencia feita simplemente para evitar o extravío dalgunha das follas) e unha portada<sup>158</sup>, non numerada, co título «TVRANDÓTTE» (*sic*) en versais de tamaño relativamente grande: estas circunstancias fan pensar que se poida tratar dunha versión que, nalgún momento, o autor debeu considerar relativamente definitiva (mesmo podería tratarse do autógrafo de que se copiaría o texto entregado á compañía de Sacchi para a representación)<sup>159</sup>. No folio 1r áchase a lista de personaxes, en que unicamente destacaremos o feito de que Pantalone recibe a denominación máis antiga e xenérica da ‘máscara’<sup>160</sup> de «Magnifico»<sup>161</sup>; mentres que 1v ofrece algunhas notas sobre o vestuario dos personaxes: debe ser subliñado que neste autógrafo Calaf, e os outros personaxes non chineses levan vestimentas «alla Turca», a diferenza de canto sucede na versión definitiva, en que se indica que é «alla Tartara».

<sup>157</sup> Ao respecto véxanse as matizacións feitas en parágrafos anteriores.

<sup>158</sup> Esta elemental encadernación podería ser da época da redacción (non obstante, debido á súa sinxeleza é case imposible ofrecer unha datación máis precisa), pois o fio empregado e a técnica do cosido así parecen indicalo.

<sup>159</sup> Dende logo non parece o texto empregado directamente pola compañía porque contén bastantes correccións e, ademais, non presenta a autorización do censor necesaria para poder levala ante o público. Poderíamos, de todos os xeitos, hipotizar que se produciron dúas fases na redacción do manuscrito: na primeira copiaríase o texto sen riscar nin engadir nada; posteriormente, nunha nova fase de revisión, Gozzi tería realizados os cambios que figuran nas marxes, nos anacos de papel pegados ao manuscrito etc. Se isto fose así, si se podería pensar que a primeira fase ofrecería un texto moi próximo ao empregado na representación (mesmo este manuscrito podería ser o autógrafo utilizado para obter a copia para a compañía que debía pasar pola censura).

<sup>160</sup> De feito os personaxes diríxense a el chamándoo «Pantalone» (por exemplo, Tartaglia en 10v). «PANTALONE.- Maschera veneziana di «vecchio» nella commedia italiana dell’Arte [...] All’inizio si chiamava anche, semplicemente, il *Magnifico* [...] Al generico appellativo di Magnifico fu dato il nome di P[antalone]...» (*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975 (1954), 12 vols., vol. VIII, p. 1572, s. v. Pantalone).

<sup>161</sup> A denominación de «Magnifico» atópase tamén nos materiais previos de *Il re cervo* (Paolo Bosisio, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-157) e de *La donna serpente* (Bazoli, Giulietta, «Da *Il serpente* a *La donna serpente*. prime riflessioni sulla vicenda compositiva», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007, no prelo).

En 2r comeza a primeira escena do acto primeiro. O diálogo entre Calaf e Barach, se temos en conta algúns engadidos e desprezamos algunhas riscaduras, desenvólvese de xeito practicamente idéntico ao da versión definitiva. Así, en 2v, a revelación de Barach (escrito nesta versión «Barac») de que usa o falso nome de Assan é un engadido<sup>162</sup> na marxe, é dicir, un cambio introducido tras a primeira redacción do texto. Máis adiante, porén, na escena en que Schirina tenta obter os nomes de Calaf (27v), a muller preséntase como «Moglie ad Assan» (neste caso non se trata de ningún engadido ou corrección como sucedía ata este punto no manuscrito). Esta idea debía proceder xa de 5.3/2 (como veremos máis adiante), pois neste mesmo punto áchase o nome de Assan nese manuscrito. Moi probablemente, mentres Gozzi copiaba 3.5/2 (engadindo datos doutros materiais de traballo), para crear 3.5/1, lembra, ao chegar a este punto do texto, a decisión que tomara xa nese punto da redacción de 3.5/2 de utilizar o recurso do falso nome, detalle que esquecera cando comezou a copia. Para evitar posibles incongruencias neste texto (3.5/1; que se presenta completo), decide corrixir inmediatamente todos os pasos anteriores necesarios para que todo encaixe perfectamente (deste xeito, poderíase explicar por que Barach, a quen non se lle dá o nome de Assan xa dende o principio na primeira redacción deste manuscrito 3.5/1, recibe agora este apelativo, pois, en realidade, Gozzi decidira usar este recurso xa mentres traballaba en 3.5/2, que é anterior no tempo a 3.5/1).

Como exemplo de riscaduras cuxo texto foi recuperado en formas posteriores do texto, podemos citar os versos de Calaf da versión definitiva que van dende «Sotto il monte Caucaseo i malandrini» ata «Miseramente i Genitor sostenni» (18 versos); no autógrafo aparecen riscados e substituídos por un grupo máis breve de só 6 versos. Isto indica que no paso deste autógrafo á versión definitiva<sup>163</sup>, Gozzi deci-

<sup>162</sup> Este dato será de particular importancia na análise do autógrafo 3.5/2, de que nos ocuparemos a continuación.

<sup>163</sup> É imposible discernir con cantos textos-ponte intermedios. A mesma situación se produce pouco máis adiante (3r) cos versos dende «Al Rè mio Padre corsi, ed alla Madre» ata «Patimenti soffrendo...», riscados no manuscrito, mais que aparecen de novo na versión impresa.

diu volver á versión que anteriormente riscara<sup>164</sup>. En 3v áchase un anaco de papel pegado que substitúe, incrementando o número, algúns versos riscados na redacción inicial do manuscrito (na intervención I, 1, 11). Ademais nel atopamos a forma «Catalani» corrixida en «Carazani». Esta corrección aparece de novo máis adiante de modo case sistemático<sup>165</sup> ao longo do manuscrito, o que indica que a mudanza foi decidida tras telo escrito completamente. Aínda que non se produce no manuscrito 3.5/2 (34r), si o achamos na versión definitiva. Trátase dun novo dato que confirma a maior antigüidade dos textos presentes en 3.5/2.

O acto segundo comeza en 9r (8v aparece en branco: outro dato que fai pensar non nunha versión de traballo, senón nunha redacción pasada a limpo). O paratexto da primeira escena deste acto (lémbrese que é unha secuencia improvisada) presenta notables diferenzas coa versión definitiva, mais non é un elemento significativo porque o seu contido argumental é similar. Subliñaremos, con todo, unha crítica as *raccolte*<sup>166</sup> presente só neste autógrafo:

3.5/1 (9r): Truff: collerico. Che odia i Matrimonj prima perche i Poeti sono stanchi di far Raccolte, e poi perche pur troppo il mondo è pieno di cattiva gente, che quando vede un matrimonio trema sempre che nasca qualche Brighella da nuovo.

Versión definitiva (II, 1, 74): *Truf*: collerico, che odia i matrimonj, temendo, che producano de' Brighelli

Ademais, o manuscrito presenta dúas intervencións ao final da escena, ausentes na versión definitiva, en que se insiste no dobre senso dunhas palabras de Truffaldino e se chega a insinuar algunha

<sup>164</sup> Isto sucede tamén nalgúns ocasións nas súas *Memorie inutili* (vid. Gutiérrez Carou, Javier, «Gli strati testuali nella versione manoscritta delle *Memorie Inutili* di Carlo Gozzi», *Rivista di Letteratura Italiana*, XXIII/3, 2005, pp. 89-100).

<sup>165</sup> En 31r Gozzi debeu esquecer realizar a corrección, pois achamos a expresión: «De' Catalani Rè».

<sup>166</sup> As *raccolte* eran libros de poesía realizados por varios autores, escritos e publicados como homenaxe fundamentalmente a nobres e eclesiásticos con motivo de vodas, consagracións relixiosas etc. Constitúen unha das manifestacións máis pobres da literatura de ocasión.

forma de violencia física (típica na *commedia dell'arte*). A eliminación destas dúas intervencións débese sen dúbida ao desexo de Gozzi de rebaixar o ton da escena (que, ademais, podería ter implicado a acción da censura no momento da publicación, se non a provocou xa no momento da representación<sup>167</sup>):

- 3.5/1 (9r-v): Brig: Che si vede ch'egli è una prole nata contro le buone regole etc  
 Truff. Che infine non s'impacci ne' suoi interessi, ch'egli è Capo degl'Eunuchi, e che Brig: è maestro de' Paggi, che vada ad attendere a' suoi Paggi a' quali sa che insegna delle belle cose a proposito di matrimonj, che basta... che non lo faccia parlare.  
 Brig: Che stupisce, che voglia dire, va per dargli  
 Truff: Che abbia giudizio che lo farà fare eunuco da suoi eunuchi etc.

Versión definitiva: *Brig*. Si vede, ch'egli è un partorito contro le buone regole.  
*Truff*. ch'egli è capo degli Eunuchi; non venga ad impedir gl'affari suoi, e vada, giacch'è maestro de' Paggi, a fare il suo dovere; ma ch'egli sa, che insegna delle belle cose ai Paggi a proposito de' matrimonj ec.

O acto segundo continúa de xeito similar á versión definitiva ata a escena cuarta. Na forma final da *fiaba*, esta escena é un longo

<sup>167</sup> A censura previa do teatro fora reforzada en 1749 a raíz das acedas polémicas entre chiaristas e goldonistas: «... si sa che la polemica tra i due "poeti" [Chiari e Goldoni], vale a dire tra i due teatri [S. Samuele e S. Angelo, respectivamente], costituiti uno degli episodi piú rilevanti di quegli anni. In breve: la caduta dell'*Avventuriere alla moda* del Chiari, la felice ripresa della *Vedova scaltra* del Goldoni, la risposta satirica del Chiari con *La scuola delle vedove*, donde l'accendersi delle rispettive fazioni che provoca l'intervento degli Inquisitori di Stato e l'istituzione della censura teatrale (15 novembre 1749).» (Mangini, Nicola, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 127-128). Sobre a institución da censura e a reforma goldoniana afirma Giuseppe Ortolani: «Il governo veneziano, sebbene per prudenza istituísse nell'autunno del 1749 la censura sui teatri, aveva accolto con manifesto favore la riforma goldoniana.» (Ortolani, Giuseppe, «Note in margina alla riforma goldoniana. La fortuna dell'abate Chiari. Critiche e polemiche teatrali», in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti* (a cura di Gino Damerini e con bibliografia a cura di Nicola Mangini), Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, pp. 65-97: 95).

desfile mudo de personaxes descrito paratextualmente a través dunha minuciosa didascalia. No presente manuscrito a didascalia é tamén moi complexa, mais falta a división coa seguinte escena; é dicir, o cortexo debuxado na didascalia constitúe a sección inicial da escena, que continúa cos diálogos que na versión final constituirán a escena quinta. Ademais un anaco de papel pegado sobre o folio modifica, no senso da versión definitiva, unha parte dos diálogos desta escena (13r).

Ao longo da secuencia das adiviñas debemos subliñar que nesta versión as didascalias coas indicacións da música e dos silencios dos instrumentos son moito máis abundantes e precisas. Este feito lévanos a hipotizar que se trata dun texto máis próximo á representación que o impreso.

O acto terceiro comeza no folio 17r, desenvolvéndose de modo similar ao do texto publicado. Podemos observar, de todos os xeitos, unha certa tendencia a substituír na versión definitiva algúns termos presentes neste autógrafo por outros máis cultos: así en 17v, por exemplo, lese «sconosciute», que na forma final se transforma en «ignote», ou «vedo» que pasa a «scorgo». Ademais en 19r e 19v aparece de novo corrixido o nome de «Barac», que está riscado, con «Assan», o que semella indicar que a estratexia de mudar o nome do preceptor de Calaf xorde nun momento posterior á primeira escrita do texto autógrafo. Como veremos un pouco máis adiante, en 3.5/2 esta situación é ambigua, aínda que parece prevalecer a ausencia do recurso do cambio do nome. Este feito, xunto a un nutrido grupo de variantes macrotexuais, lévanos a pensar que a redacción do texto de *Turandot* de 3.5/2 é anterior ao de 3.5/1 (como xa sinalamos en diversas ocasións anteriormente). Deste xeito, estableceríamos unha secuencia cronolóxica, en que obviamente poden faltar etapas intermedias, como a seguinte (algúns datos desta secuencia fican aclarados máis abaixo, ao estudar 3.5/2, momento en que se tratará o problema da *ossatura*):

*ossatura* → 3.5/2 → 3.5/1 → *MA<sub>1</sub>* → *Col* → *Zan*

Neste acto achamos ademais un elemento que parece afirmar a hipótese de que se trata dunha copia en limpo dun autógrafo anterior. Así en 21v lese:

Tim. [...]
   
E in traccia della morte, in Pechin giunsi,
   
~~Bar. Partiam Signor e del figlio non v'incres~~
  
E appena giunto il misero mio figlio
   
Veggio tra l'armi al suo destin condotto.
   
Bar. Partiam Signor. Del figlio non v'incresca

Todo parece indicar que, mentres copiaba, Gozzi saltou dous versos de Timur e comezou a copiar a intervención de Barach. Ao decatarse, xa antes de rematar de copiar o verso, ríscalo e continúa o parlamento de Timur, para despois, xa no lugar correcto, copiar a intervención de Barach. De todos os xeitos, achamos unha segunda intervención, pois ao copiar o verso anteriormente riscado do preceptor, Gozzi debe percibir a súa hipermetría e corríxeo. Máis dificilmente aceptable nos parece pensar que Gozzi estivese escribindo o texto e decidise, no mesmo momento de crealo, realizar algunhas mudanzas: se isto fose así non se xustificaría a coma do final do primeiro verso de Timur transcrito.

No folio 23r dá comezo o acto cuarto, en que de novo podemos observar unha maior precisión nas didascalias que indican movementos dos personaxes en escena, o que parece confirmar de novo a hipótese de que, en orixe, este manuscrito foi o texto base para a copia daquel que se empregou na representación.

Neste acto, ademais, non existe división (25r) entre a escena segunda e a terceira (un soliloquio de Turandot).

A escena cuarta da versión definitiva comeza cunha intervención de Altoum en que indica que recibiu noticias sobre o sultán de Carizmo (a mensaxe que lle permite saber quen é Calaf), seguida de dúas breves frases de Pantalone e Tartaglia. Porén, neste manuscrito esta sección inicial falta (IV, 1, 313-315), comezando directamente



coa seguinte intervención de Altoum (316). Isto indica un cambio macroestrutural significativo pois, neste momento, Gozzi aínda non decidira incorporar o recurso do mensaxeiro, presente, con todo, en *MA<sub>i</sub>*, *Col* e *Zan*: deste xeito, debemos por forza concluír que entre o presente autógrafo e *MA<sub>i</sub>* puido existir, polo menos, outro, dado que en *MA<sub>i</sub>* esta sección está perfectamente incorporada e non engadida repentinamente, isto é, como se se copiase xa dun texto que a contemplase. Con este novo dato, podemos ampliar a secuencia cronolóxica indicada máis arriba. Na nova proposta indicamos con X un manuscrito (máis dificilmente un número maior deles) en que Gozzi pasaría a limpo todas as correccións realizadas en 3.5/1, incorporando aínda outras, que despois foi vertido en *MA<sub>i</sub>* para o envío á imprenta; neste gráfico ademais podemos xa indicar entre corchetes os textos que conteñen a forma última do texto, aínda que, obviamente, con diferenzas microvariantísticas:

*ossatura* → 3.5/2 → [3.5/1 → X → *MA<sub>i</sub>* → *Col* → *Zan*]

Para concluír a sucinta análise deste acto, debemos subliñar de novo a presenza de riscaduras e acrecentamentos nas marxes, o que semella confirmar o dobre proceso de escritura a que faciamos referencia: unha primeira redacción corrixida posteriormente a través destas riscaduras e engadidos. É difícil determinar a distancia temporal entre as dúas fases, mais tendo en conta que, en xeral, estas correccións achegan o texto á versión impresa (mentres que sen elas presentaría notables diferenzas con aquela), tendemos a pensar que a primeira redacción debe datar dun tempo inmediatamente anterior á representación (pois o texto presenta xa unha forma completa e coherente), mentres que as correccións poderían ser datables no momento en que Gozzi comeza a pensar en dar á imprenta a súa obra.

No folio 35r comeza o acto quinto, similar en xeral, polo que respecta a riscaduras e engadidos, aos precedentes. A única diferenza macroestrutural presente no acto quinto áchase no desenlace, en que se inclúe unha escena con Timur (38v) ausente na versión final.

De todos os xeitos, esta escena (similar a outra presente en 3.5/2, como veremos máis adiante) está completamente riscada con grandes liñas verticais.

En conclusión, podemos afirmar que mentres nunha primeira redacción esta versión (3.5/1) presentaba notables disimilitudes coa forma final do texto, as intervencións correctoras de Gozzi nun imprecisable segundo momento fan del o primeiro elemento do grupo de testemuños que conteñen, con microvariantes, a obra na súa configuración definitiva<sup>168</sup>.

O manuscrito 3.5/2<sup>169</sup> contén diversos materiais relativos a *Turandot*. Trátase de fragmentos autógrafos do autor, non todos en limpo: bosquexos, notas e tamén unha redacción, case completa, da *fiaba*, en que aparecen con frecuencia riscaduras e correccións sobre ou baixo as liñas, ou nas marxes. O documento ábrese cunha *Prefazione alla Turandotte*, texto que podemos hipotizar escrito só no momento de preparar a edición do texto (Colombani). Tal feito poderíanos levar a pensar nun momento de escrita próximo a 1772. Esta *Prefazione*, inicialmente, pode sorprender porque este manuscrito semella conservar materiais dunha fase compositiva, como se irá vendo máis adiante, bastante primitiva e, xa que logo, datables por volta de 1761 ou, aínda que máis dificilmente, nos primeiros días de 1762 (lembremos que *Turandot* foi estreada o 22 de xaneiro deste último ano). De todos os xeitos, o códice está formado por follas soltas, o que pode indicar que o conxunto puido obterse xuntando materiais procedentes de diferentes fases e circunstancias redaccionais (todas probablemente moi próximas no tempo, coa excepción da *Prefazione*), é dicir, que estamos perante un códice faciticio. A continuación deste limiar, no manuscrito achamos un ‘*Prologo*’<sup>170</sup> (2r-v) para a apertura dunha indeterminada tempada tea-

<sup>168</sup> Como xa se indicou, todas as variantes do texto atópanse recollidas no aparato da edición crítica do texto italiano.

<sup>169</sup> Unha análise máis detallada deste manuscrito pode ser consultada en Gutiérrez Carou, Javier, «Il Fondo Gozzi e la genesi della *Turandot*», *op. cit.*

<sup>170</sup> Véxase o *Apéndice* a este volume.

tral. A continuación, no folio 3r, podemos xa ler o título completo da obra, «Turandotte<sup>171</sup> | Principessa della China | Fiaba Chinese»<sup>172</sup>, seguido polo elenco de personaxes. Os detalles máis interesantes desta listaxe son: o nome da protagonista, «Turandotte», e o feito de que Pantalone recibe tamén neste manuscrito, como en 3.5/1, a denominación máis antiga de «Magnifico». Outra diverxencia significativa desta versión radica en que «Barac» (así escrito), tras chegar a Pekín non muda o seu nome en «Assan», senón que conserva o seu<sup>173</sup>. A adopción do nome falso na versión definitiva dota ao texto dunha maior verosimilitude na intriga, pois un personaxe da relevancia de Barach na corte de Timur dificilmente podería ter fuxido ás diferentes persecucións a que se viu sometido sen se agachar cun nome falso.

A continuación comeza o primeiro acto do ‘conto teatral’. Os cambios máis notables desta parte en relación á versión impresa da obra afectan ao longo diálogo entre Calaf e «Barac». Mentres no texto definitivo Calaf afirma ter sentido xa anteriormente a historia de Turandot, engadindo que a considera un conto<sup>174</sup>, nesta versión o príncipe chega a saber dela só a través do relato do seu preceptor. Debido a esta circunstancia, algunhas intervencións de Calaf e Barach son máis breves e, ademais, algunhas das frases pronunciadas polo mozo tártaro na última versión, aquí se atribúen a Barach. As modificacións presentes na forma definitiva da obra, cun Barach e un Calaf que se alternan na narración, aínda que fan máis amena a presentación dos antecedentes ao público, prolongan esaxeradamente o tempo do acto: as mudanzas implican unha achega estéti-

<sup>171</sup> O cambio de título da *fiaba* na versión definitiva e, xa que logo, do nome da protagonista («Turandot», como se pode apreciar no manuscrito de imprenta e nas dúas edicións realizadas en vida do autor), débese probablemente a un desexo de aumentar o seu exotismo (por motivos métricos, de todos os xeitos, na versión definitiva a protagonista alterna os nomes de Turandot ou Turandotte, aínda que a forma empregada sempre no paratexto para indicar as súas intervencións é Turandot).

<sup>172</sup> Co sinxelo subtítulo de «Fiaba Chinese», mentres que na versión definitiva si indicará o subxénero do texto e o número de actos: «Fiaba chinese teatrale tragicomica in cinque atti».

<sup>173</sup> Por exemplo: I, IV (8v), III, II (17v) etc. De todos os xeitos, téñase en conta o que acontece en IV, VI (24r), de que nos ocuparemos máis adiante.

<sup>174</sup> Este cambio é de capital importancia para a interpretación do texto que fai Alberto Beniscelli en «La fiaba verso il dramma: *Turandot*» (in *Id.*, *La finzione del fiabesco*, *op. cit.*, pp. 93-113).

ca positiva ao texto, mais ao mesmo tempo engádenlle unha ‘carga’, a excesiva duración.

Posteriormente, en 9v, achamos unha nova lista de personaxes, nunha páxina que se abre co título «Turandotte Principessa della China»<sup>175</sup>. Neste elenco encontramos algunhas das peculiaridades presentes xa na listaxe que aparecía en 3r, isto é, o nome da protagonista, «Turandotte», ou o feito de que «Barac» non cambia o seu nome ao fuxir. Particularmente interesantes aparecen as *maschere* de «Magnifico» e «Tartaglia», de que se indica só que son «Dottori nel Divano», o que implica un menor grao de individualización dos personaxes que, na versión definitiva, e no listado de 3r<sup>176</sup>, ocupan importantes cargos na corte de Altoum. Na nosa opinión, este menor nivel de determinación de ambos os dous personaxes podería indicar que, a pesar da orde actual dos folios, esta lista é anterior no tempo a aquela que aparece ao inicio do códice e que Gozzi, inicialmente, pensara en papeis totalmente secundarios para estes personaxes que, porén, na evolución das diferentes etapas redaccionais foron gañando peso e, xa que logo, características individuais. A continuación achamos o texto do acto primeiro, que non presenta variantes macroestruturais significativas.

No folio 10r continúa o texto da *fiaba*, mais coa segunda escena do segundo acto (é dicir, falta a escena de improvisación entre Brighella e Truffaldino da versión impresa). Non é imposible que falte algunha folla, aínda que a numeración deles non o reflicte (de todos os xeitos a numeración é posterior e de man diferente á de Gozzi), pois o folio 10r comeza directamente cunha didascalia, sen indicación de escena ou acto. Esta didascalia é moi interesante porque nela se fai referencia a un «scenario» (guión):

Dopo apparato come nel scenario  
siede Altoum, gl'altri tutti battono  
la fronte in terra, poi siedono a Coro posti. (10r)

<sup>175</sup> Seguido, como en 3r, do sinxelo subtítulo «Fiaba Chinese».

<sup>176</sup> Nesta lista indícase que ocupan os seus importantes cargos, mais que tamén son doutores no Diván.

O feito de que se remita ao «scenario» no manuscrito, en lugar de transcribilo, indica, na nosa opinión, que estas páxinas eran, aínda, bosquejos de traballo do autor. Este «scenario» debía ser un material preparatorio pertencente a unha primeira fase de *ossatura*<sup>177</sup> do texto, o que coincide plenamente coa descrición do método de traballo do autor, descrito polo mesmo Gozzi en *La più lunga lettera di risposta...*:

Io non mi sono mai posto allo scrittojo per scrivere una Favola da esporre in sulle scene, se non la vidi prima in tutta la sua estensione coll'occhio mentale; nè prima di porre in assetto una diligente ossatura di viluppo, atto ad interessare, e facile da svilupparsi; di proporzionata divisione di atti conciliabili colle decorazioni, di apparecchio di circostanze, di scene attese da' spettatori, di avvertenze, di condotta, e con quell'ordine, di cui i miei generi che per lo più hanno un aspetto di novità capricciosa, sono suscettibili, non mi sono giammai recato a dialogarla.<sup>178</sup>

Despois desta escena (que non contén variantes macroestruturais de relevo), achamos a terceira (10v) e a cuarta (12r). En realidade a escena cuarta deste autógrafo inclúe as escenas cuarta e quinta da versión impresa. De feito, na forma final da *fiaba* a escena cuarta é un longo desfile mudo de personaxes descrito paratextualmente a través dunha minuciosa didascalía. No presente manuscrito, porén, esta didascalía é moi breve e o cortexo que describe funciona só como unha especie de introdución a aqueles textos que na versión final constituirán os diálogos da escena quinta, mais que aquí, lembrémolo, forman o material dialóxico da escena cuarta (a mesma situación xa observada en 3.5/1). Deste xeito, podemos observar que nesta fase do seu traballo Gozzi se mostra moito máis atento á redacción dos diálogos que aos compoñentes espectaculares do 'conto teatral' (de feito, acabamos de ver que a didascalía inicial

<sup>177</sup> Aínda que o termo *ossatura* pode indicar realidades textuais non sempre idénticas, no caso de Gozzi debía consistir nunha división en actos e escenas da obra (cun resumo 'narrativo' de poucas liñas dos acontecementos de cada unha delas) que servía de base para a súa escritura completa en prosa (fase habitual previa á versificación).

<sup>178</sup> Gozzi, Carlo, *La più lunga lettera di risposta...*, *op. cit.*, p. 25.

deste acto no manuscrito remite a un «scenari» para os detalles escenográficos).

Unha das máis notables diferenzas entre esta forma da escena (cuarta) e a da versión definitiva (cuarta e quinta) áchase no personaxe de Adelma. Mentres no último texto a escrava de Turandot, e filla do rei Cheicobad, deixa entrever nun 'á parte' que xa Calaf espertara nela algúns sentimentos amorosos cando o coñecera como servo na corte do seu pai<sup>179</sup>, nesta versión semella que fica fascinada por el só no momento de velo ante a corte chinesa:

Adelm. a parte  
 O Dio di quanto  
 Amor fervente, questo vago oggetto  
 M'occupa il cor! (12r)

Se unimos esta circunstancia ao feito xa indicado de que nesta versión «Barac» non se oculta baixo o nome falso de Assan, con todas as consecuencias que disto se derivan, podemos intuír outro cambio importante na evolución da peza teatral. Nas modificacións que van conducindo cara á versión final do texto, Gozzi tende a complicar o enredo establecendo vínculos máis sólidos entre os diversos personaxes para aumentar a verosimilitude da obra: na última forma do texto a decisión de Adelma de axudar a Turandot a vencer o desafío (aínda que non por fidelidade á súa ama, mais para poder obter ela o amor de Calaf), faise moito máis crible pois a escrava xa estivera namorada do príncipe no pasado (neste momento, dado que sabe que o mozo é de sangue real, xa non se ve obrigada a renunciar a ese sentimento).

A obra continúa sen notables variantes respecto á versión definitiva, mais presenta unha conclusión diferente. Neste manuscrito, tras a saída de todos os personaxes (que marca o final do acto

<sup>179</sup> De feito, na versión definitiva aparecen algúns versos que confirman esta circunstancia: «Quanta dolcezza! l Oh potess'esser mio! Perchè non seppi, l Ch'era Prence costui, prima che schiava l Mi volesse fortuna, e in basso stato! l Oh quanto amor m'accende or che m'è noto, l Ch'egli è d'alto lignaggio!» (II, v). Lémbrese que, segundo a ideoloxía gozziana, toda princesa que se comportase como tal sufriría inmediatamente calquera muxica amorosa que lle espertase alguén de rango inferior a ela, por decoro co seu *status* e en defensa da orde social establecida.

na forma impresa), o texto presenta un breve diálogo, incompleto, entre Magnifico e Tartaglia en que se critica que Calaf lle dese unha segunda oportunidade a Turandot. A eliminación deste diálogo mellora o texto, pois, de tal xeito, mantense a tensión no paso ao acto central da obra e sublíñase a xenerosidade e a capacidade de amar de Calaf (xa non cuestionadas polas dúas *maschere*), virtudes que á fin farán caer as reticencias de Turandot, quen aceptará o príncipe como esposo: isto é, o home virtuoso e intelixente consegue sempre vencer a irracional sentimentalidade da muller.

A partir do folio 16r comeza o acto terceiro, moi similar nesta versión á definitiva. Con todo, no inicio da escena cuarta observamos unha importante variación: no manuscrito Magnifico e Tartaglia non preguntan, como en cambio fan no texto definitivo, a Calaf cal é o seu nome (o príncipe négase a dalo e os dous personaxes congratúlanse pola súa prudencia). O engadido da versión impresa reforza a imaxe que o público obtén da intelixencia de Calaf, o que serve para subliñar o feito de que só a desesperación pode facer que o mozo revele, sen se decatar, o seu nome a Adelma. É dicir, Calaf non é vencido por falta de luces, senón porque a súa situación é totalmente desesperada, pois Adelma acaba de lle revelar que será asasinado co amencer (III, IX): a nova é falsa, mais polos antecedentes é perfectamente verosímil, polo que Calaf a cre (en conclusión: as mulleres só conseguen vencelo utilizando a mentira).

A *fiaba* continúa sen grandes diverxencias ata a escena sexta. No autógrafo faltan as intervencións en que Schirina e Timur piden reiteradamente explicacións a Barach sobre a necesidade de ocultar os nomes de Calaf e de seu pai. Estes engadidos na versión final incrementan o dramatismo da situación dos personaxes pois, mentres continúan desperdiciando minutos con preguntas, perden a ocasión de fuxir.

Nas escenas primeira e segunda do acto cuarto (20v), a diferenza de canto ocorre na versión definitiva (en que o personaxe se move conxuntamente co resto dos eunucos), no manuscrito, Truffaldino aparece actuando de xeito individualizado. A escena cuar-

ta do texto impreso (terceira no manuscrito) ábrese cun breve monólogo de Altoum que serve para dar noticia do contido dunha mensaxe que acaba de recibir en que se indican os nomes dos dous fuxitivos. Esta secuencia falta no manuscrito, posto que as consecuencias do coñecemento destes datos poden deducirse de canto sucede a continuación. Deste xeito podemos observar de novo a tendencia a incrementar os materiais dialóxicos na versión final da obra (na nosa opinión, neste caso, cun impacto negativo, pois os datos engadidos no inicio da escena resultarán posteriormente redundantes).

Na escena quinta (sexta na forma final), Schirina vai onda Calaf para tentar saber o seu nome. Chama fortemente a atención que a dona de Barach se presente como «Schirina | Moglie ad Assan, dell'infelice Assan» (24r); ademais, a partir deste punto no texto aparece de novo algunha outra vez o falso nome do preceptor de Calaf, feito que entra en contradición co desenvolvemento anterior da *fiaba*, pois no manuscrito, como xa recordamos, «Barac» non ocultaba a súa verdadeira identidade<sup>180</sup> cando chega a Pekín. Na nosa opinión, pódense formular dúas hipóteses que xustifiquen esta estraña mudanza: ou o autor neste punto decidiu utilizar o elemento do falso nome de Barach e comeza a usalo inmediatamente, deixando para unha posterior revisión o traballo de axustar todas as situacións anteriores que o requirisen, ou o texto que estamos a examinar é, en realidade, o resultado da copia de fragmentos pertencentes a dúas redaccións diferentes (completas ou non, non pode-

<sup>180</sup> E así se mantén a situación ao longo do manuscrito polo menos ata este punto. De feito, aínda na escena anterior (cuarta, quinta da versión definitiva) deste cuarto acto, cando se atopan Barach e Timur, o vello monarca diríxese ao preceptor co seu verdadeiro nome, Barach, e este non o advirte da necesidade de ser chamado dun xeito diferente, Assan, como pola contra sucede na versión impresa:

a) Fondo Gozzi 3.5/2, 19r (III, IV = V):  
 Bar. [...] Per quanto caro  
 V'è il figlio vostro, mai di bocca v'esca  
 Ne il nome di Timur, ne quel del figlio.  
 Guardasi intorno Ahi che forse fu inteso...

b) Versión definitiva (III, v):  
 Bar. [...] Per quanto caro  
 V'è 'l vostro figlio, mai di bocca v'esca  
 Nè 'l nome di Timur, nè quel del figlio.  
 Io qui mi chiamo Assan, non più Barach.  
 (*sorgendo, e guardando intorno agitato*) Ahi, che forse fu inteso...



mos sabelo) do ‘conto teatral’, nunha das cales Gozzi introducira o artificio do segundo nome de Barach<sup>181</sup>.

O acto quinto presenta algunhas diferenzas interesantes coa forma final da obra. Por exemplo, a didascalia da escena segunda indica algúns *lazzi* de Truffaldino eliminados na última versión. Ademais, neste acto, tras a concesión da liberdade á Adelma, o manuscrito indica unha nova escena, a terceira, inexistente na forma impresa do texto. Esta división débese a que a conclusión da *fiaba* neste autógrafo é diversa daquela que aparece na versión definitiva: tras a secuencia da concesión da liberdade a Adelma, Timur preséntase ante a corte. Pai e fillo recoñécense e Altoum tenta aliviar a dor do ancián monarca pola morte da súa dona contándolle que o seu fillo xa é herdeiro do trono chinés. A continuación, todos os personaxes choran pola emoción do encontro e pola feliz resolución dos eventos. A conclusión da versión definitiva, contrariamente á tendencia observada ao longo de toda a *fiaba*, é moito máis breve e non deixa lugar aos emocionados prantos: parece evidente que Gozzi decidiu afastar o seu texto dunha primeira conclusión en que pesaba excesivamente a estética do teatro *larmoyant*.

O manuscrito, de todos os xeitos, non finaliza neste punto. De feito, do folio 25v en adiante, achamos diversos fragmentos que, para unha maior clareza expositiva, dividiremos en tres grupos (aínda que os elementos que compoñen cada un deles non sexan sempre consecutivos). O primeiro destes grupos estaría constituído por algúns fragmentos verificados que presentan notables diferenzas tanto respecto á versión definitiva, como á redacción case completa (3r-31v) presente neste autógrafo. Así, por exemplo, os folios 32r a 33r conservan unha forma diferente da escena oitava (novena na versión definitiva) do acto cuarto, aquela en que Adelma tenta convencer a Calaf de se afastar de Turandot; e o folio 34 (r-v) con-

<sup>181</sup> Téñase en conta que Calaf non se sorprende cando escoita o nome de «Assan». Isto implica que o autor pensaba corrixir todos os fragmentos necesarios posteriormente ou que xa o fixera noutra versión: en ningún caso, ao noso entender, se pode pensar nun cambio na estratexia dramaturxica dende este punto en adiante, pois, se así fose, o príncipe preguntaría quen era aquel Assan de que non oíra falar antes.

tén o fragmento inicial da mesma escena, que falta nas redaccións anteriores presentes no manuscrito.

O segundo destes grupos está formado por fragmentos en prosa en que se indica a división en actos e escenas do argumento, e mais se describe a escenografía e os personaxes que interveñen en cada escena, xunto cun breve resumo en prosa dos diálogos. Isto é, trátase dunha *ossatura* da obra que, porén, presenta algunhas diverxencias no desenvolvemento da trama tanto respecto á versión (case) completa presente neste autógrafo como á definitiva: o primeiro acto, por exemplo, prevé a intervención de Pantalone na primeira escena como narrador da guerra iniciada polo sultán de Carizmo contra a casa de Calaf:

Atto primo scena prima Casa di Barac  
 Barac Calaf  
 Sorpresa di Barac fu servo di corte di Calaf nel  
 vedere il Principe Calaf nella sua casa e vivi<*sic*>. Sorpresa  
 di Calaf nel ritrovare Barac in Pechino  
 nella China. Narrazion breve di Pantalone  
 Che dopo la sanguinosa giornata col Soldan  
 di Carizmo usurpatore del Regno di Calaf  
 era sparsa la nuova della morte del Rè  
 Padre, della Regina Madre, e dello stesso  
 Calaf. Suoi pianti e fuga. Esser arrivato  
 dopo lunga peregrinazione in Pechino [...]  
 Narrazione de' casi compassionevoli di  
 Calaf [...] come è giunto in Pechino  
 per servire al Rè Altoum Imperatore (35r)

Como se pode observar no fragmento, o personaxe de Barac parece identificarse con Pantalone (posto que este non é indicado nos personaxes que interveñen na escena nin debería ter a información necesaria para narrar o acontecido). É dicir, os dous papeis da versión definitiva, e da presente no manuscrito, Pantalone (o secretario de Altoum) e Barach (o preceptor de Calaf), nesta *ossatura*

parecen constituír un único personaxe, con todas as implicacións que esta circunstancia podería ter aportado ao posterior desenvolvemento da *fiaba*. De todos os xeitos, este resumo en prosa da trama semella confuso nalgúns puntos, o que fai que impida unha identificación segura Barach-Pantalone.

O terceiro, e derradeiro, destes grupos ocupa os folios finais do manuscrito (41r-44v), en que aparecen diferentes versións das adiviñas. Destes textos ocupámonos no *Apéndice* a este volume, a onde remitimos.

Dos datos que nos ofrece este manuscrito, podemos tirar algunhas interesantes conclusións no *modus operandi* compositivo de Carlo Gozzi. Así, na evolución da obra cara á súa versión impresa definitiva, obsérvanse as seguintes tendencias:

- Procura dunha maior verosimilitude.
- Procura dunha maior cohesión nas relacións entre os personaxes.
- Procura dunha maior individualidade das *maschere*.
- Marcada tendencia a prolongar as intervencións dos personaxes e a engadir outras novas.

## AS FONTES

Para crear a súa obra, Gozzi serviuse de diversos textos, de que tomou case todos os elementos da trama da *fiaba*, aínda que introducindo pequenas, mais significativas, modificacións. A fonte principal é a narración titulada *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*, que ocupa do *jour* XLV ao XLVIII, e do LX ao LXXXII da obra *Les Mille et un Jour, contes persans par le dervis Moclez traduits en françois par M. Petis de Lacroix*<sup>182</sup> (a importancia do gusto polo oriental<sup>183</sup>, polo

---

<sup>182</sup> Paris, La Compagnie des libraires, 1710-1712 (con moitas edicións posteriores). Nós utilizamos as seguintes edicións: Paris, La Compagnie des libraires, 1766, 5 vols. (vols. III e IV), e Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours. Contes persans* (texte établi... par Paul Sebag), Paris, Phebus, 2003.

<sup>183</sup> Esta fascinación ten a súa orixe en relatos de viaxeiros franceses do s. XVII («La découverte de ce folklore oriental remontait déjà à un demi-siècle: l'Europe s'était soudain prise d'intérêt pour une

exótico, no século XVIII foi sinalada xa en páxinas anteriores). En realidade, *Les mille et un jour* son unha labor colectiva de Pétis de la Croix e de Lesage, autor que Gozzi coñecía ben<sup>184</sup>, polo que non se pode considerar unha auténtica tradución, senón unha recreación:

François Pétis de la Croix, «secrétaire-interprète du Roy pour l'arabe, le turc et le persan», était sans doute qualifié pour en entendre le sens, mais, peu assuré de l'élégance de son style, il s'adressa à Lesage pour leur donner une forme agréable. Celui-ci fit une belle «mise en français» du texte de Pétis qui se borna à ajouter en note la traduction de noms propres, ou des détails sur les moeurs locales.<sup>185</sup>

Aínda que *Turandot* segue moi fielmente o relato da *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*, presenta un particular elemento temático en que se pode ver, sen lugar a dúbidas, tamén a influencia doutra colección de contos orientais publicada en Francia, *Les mille et une nuit*<sup>186</sup>. De feito, na *Histoire* non se fala en ningún momento da exposición das cabezas cortadas dos pretendentes<sup>187</sup> que aparece en *Turandot*; porén, este detalle está presente nun dos relatos das *Mil e unha noites*:

---

littérature, un monde féérique ou exotique, qu'elle avait ignorés jusque là. Il y avait eu les récits de voyages de Tavernier en Turquie (1676), de Chardin en Perse et aux Indes (1686). À la suite des échanges d'ambassades entre le Siam et la cour de France (1680-1687), la mode s'en était mêlée et, à sa suite, la littérature. En 1699, on avait publié les *Amusements sérieux et comiques d'un Siamois*, mais dès 1684, l'italien Manara [sic: en realidade, Marana —Giovanni Paolo—] lançait en Europe son *Espion turc* qui connut d'emblée un énorme succès.» (Luciani, Gerard, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, Université de Lille III-Champion, 1977, 2 vols., vol. II, p. 504). Aos que seguramente en Italia habería que engadir a influencia da obra do xesuíta Daniello Bartoli que, entre 1650 e 1673, publica unha monumental *Istoria della Compagnia di Gesù*, moi atenta aos costumes dos diversos pobos, que contén varios volumes destinados a China, Xapón etc.

<sup>184</sup> Vid. Gutiérrez Carou, Javier, «Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi», *op. cit.*

<sup>185</sup> Luciani, Gerard, *Carlo Gozzi (1720-1806)...*, *op. cit.*, vol. II, p. 505.

<sup>186</sup> *Les mille et une nuit, contes arabes, traduits en français par Antoine Galland*, Paris, Veuve de Cl. Barbin, 1704.

<sup>187</sup> Cando se narra a morte do príncipe de Samarcanda (relato que na obra teatral conclúe coa visión do verdugo que espeta a súa testa nas murallas de Pekín —I, III—), indicáase que o seu corpo é retirado respectuosamente por un grupo de mandaríns: «Il [o príncipe de Samarcanda] n'eut pas achevé ces paroles, que l'exécuteur lui abattit la tête d'un coup de sabre. L'air, à l'instant, retentit de nouveau du son des cloches et du bruit des tambours. Cependant douze mandarins vinrent prendre le corps, ils l'enfermèrent dans un cercueil d'ivoire et d'ébène, et le mirent dans une petite litière que six d'entre eux portèrent sur leurs épaules dans les jardins du sérail...» (Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours. Contes persans* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, p. 230 (LXIV)).

Dans ce cadre, il arrive que Gozzi utilise presque intégralement tous les détails d'une source unique. C'est le cas pour la seule *Turandot*: Gozzi est resté fidèle au texte de Pétis. Il est intéressant de relever qu'il s'est cependant inspiré des *Mille et une nuits* pour un détail, fort mince à la vérité, mais caractéristique d'une ambiance différente. Dans *les Mille et un jours*, pas question de montrer au lecteur les têtes coupées des candidats malheureux à la main de Turandot. Ce spectacle cruel convenait peut-être à un public oriental, mais il était difficile à admettre pour des lecteurs français de la Régence. Or *les Mille et une nuits* le présentent dans un contexte fort différent: ce sont les médecins impuissants à guérir la princesse de sa répugnance à se marier qui sont décapités, et leurs têtes exposées au-dessus d'une porte de la ville. Gozzi a dû trouver dans ce récit [*Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khalédan, et de Badoure, princesse de la Chine* —nuits CCXI-CCXXI—], dont l'ambiance orientale est relativement plus authentique que celle des *Mille et un jours*, l'idée de ce détail de *Turandot*.<sup>188</sup>

Tamén podemos, con Joly ou Luciani, indicar como outra fonte de *Turandot*, neste caso secundaria, un de texto Lesage, publicado no vol. VIII (1729) do *Théâtre de la Foire*<sup>189</sup>, titulado *La Princesse de la Chine*<sup>190</sup>. Deste texto, de carácter superficial e bufonesco, Gozzi tomaría só os compoñentes xerais da trama<sup>191</sup>:

<sup>188</sup> Luciani, Gerard, *Carlo Gozzi (1720-1806)...*, op. cit., vol. II, p. 511.

<sup>189</sup> A primeira edición destas obras de Lesage e D'Orneval foi publicada en París polo impresor Etien Ganeau en 1721 co título *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique, comprenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent* (posteriores edicións foron incrementando o número de textos). Coa denominación de *Théâtre de la Foire* (literalmente «teatro da feira») faise referencia a unha serie de pezas teatrais de carácter cómico-bufonesco, en que se alternaba canción (moldeada sobre melodías populares) e diálogo, representadas en París durante as feiras de S. Xermán e S. Lourenzo. É a orixe do subxénero coñecido como *vaudeville*. Non cabe dúbida de que Gozzi coñecía estas manifestacións dramáticas: «L'opera comica francese, e la commedia italiana oggidì unite a Parigi formanò uno spettacolo popolare insuperabile dal colto teatro comico francese, loro acerrimo nimico. In ogni tempo i comici francesi di Parigi tentarono di soprimere cotesti due spettacoli popolari, ostacolo alla loro fortuna. Venne fatto loro alcune volte di far sospendere l'opera buffonesca francese, che si faceva alla fiere di S. Germano, e di S. Lorenzo, le quali spesso non erano, che mordaci, e godute parodie sulle opere serie, e rappresentate dai comici francesi.» (Gozzi, Carlo, *Appendice al ragionamento ingenuo*, p. 111).

<sup>190</sup> «...représenté à la Foire Saint-Laurent en 1729.» (Joly, Jacques, «La *Turandot* di Carlo Gozzi. Récit, fantasmés, allegorie», in Konigson, Elie (ed. de), *Les voies de la création théâtrale - Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1980, pp. 319-346).

<sup>191</sup> Fonte común, de todos os xeitos, a *Turandot* e a *La Princesse de la Chine* é, case con seguridade, a *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine* (que Lesage, obviamente, coñecía ben a causa da súa colaboración con Pétis de la Croix na tradución-recreación de *Les mille et un jour*).

... non c'è nel testo di Lesage l'ombra del suspense che introdotto nella fiaba gozziana dalla rivincita che sollecita Turandot e dal sotterfugio che edifica la sua schiava Adelma, spinta da una gelosia furiosa...<sup>192</sup>

Volvamos, de todos os xeitos, á fonte principal, á *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*. Na trama desta narración, Gozzi introduce algunhas variacións<sup>193</sup>. Nestes cambios terá influído, obviamente, a necesidade de adaptar a linguaxe narrativa da fonte á linguaxe dramático-espectacular da *fiaba*: mentres no relato o autor conta cun único código, o lingüístico, para transmitir a súa mensaxe ao público lector, no espectáculo, Gozzi, ademais deste código, debe dar contido á escenografía, ao son etc. Noutros casos, as mudanzas, pola contra, parecen motivadas sinxelamente polo público ante o que se debe presentar, e representar, a obra teatral. Esta é a única razón pola que a terceira adiviña do texto francés pasa a ser a segunda do 'conto teatral': Gozzi debe reservar a última da tríade (II, v) para facer unha loanza de Venecia, pois será nesta cidade onde se estree a obra. Vexamos a segunda e a terceira adiviñas do texto de Pétis:

«*Quelle est la mère, reprit la princesse, qui, après avoir mis au monde ses enfants, les dévore tous quand ils sont devenus grands? — C'est la mer, répondit le prince des Nogaïs, parce que les fleuves qui vont se décharger dans la mer tirent d'elle leur source*». Tourandocte voyant que le jeune prince répondait juste à ses questions, en fut si piquée, qu'elle résolut de ne rien épargner pour le perdre. «*Quel est l'arbre, lui dit-elle, dont toutes les feuilles sont blanches d'un côté et noires de l'autre?*» Elle ne se contenta pas de proposer cette question; la maligne princesse, pour éblouir Calaf et l'étourdir, leva son voile en même temps, et laissa voir à l'assemblée toute la beauté de son visage [...] «—Je vous ai demandé, dit Tourandocte, *quel est l'arbre dont toutes les feuilles sont blanches d'un côté et noires de l'autre?* — Cet arbre, répondit Calaf, représente l'année, qui est composée de jours et de nuits.»<sup>194</sup>

<sup>192</sup> Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi e il *Théâtre de la Foire*», *op. cit.*

<sup>193</sup> Nesta introdución limitáronos a subliñar só os cambios máis importantes. Un estudo comparativo detallado do texto de Pétis e da *fiaba* de Gozzi pode ser consultado en Joly, Jacques, «La *Turandot* di Carlo Gozzi. Récit, fantasmés, allegorie», *op. cit.*

<sup>194</sup> Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, pp. 246-247.

Como xa dixemos, a adiviña do mar desaparece en *Turandot*, a do ano pasa a ocupar o seu lugar e, en terceira posición, Gozzi introduce o enigma do león de Venecia. De todos os xeitos, mesmo neste cambio obrigado polas circunstancias, podemos observar unha tendencia á barroquización, á complicación do discurso, que tamén estará presente noutras modificacións non forzadas do texto.

Cómpre sinalar tamén que, na versión xenérica (pensada para as representacións fóra de Venecia) do episodio das adiviñas, Gozzi non recupera o segundo enigma de Pétis, senón que introduce un de carácter metateatral (cuxa solución é «o público»; *vid.* o *Apéndice* deste volume). En realidade, isto non se contradí con canto levamos afirmado: tamén esta é unha mudanza obrigada. Así como Gozzi tenta gañarse o público veneciano, tamén mediante a adiviña alternativa desexa congraciarse cos auditorios foráneos utilizando un texto en que se lles recoñece o poder absoluto para facer triunfar ou fracasar unha obra teatral.

Pasemos a continuación a analizar algúns dos outros cambios introducidos polo dramaturgo respecto á versión narrativa da historia; nalgúns casos serán debidos a determinadas concepcións éticas; noutros, a precisas razóns estéticas. Na *Histoire*, Adelma (Adelmulk) consegue suicidarse. Gozzi evita a situación para impedir que un feito tan truculento (e contrario á doutrina cristiá) teña lugar ante o público, situación que ademais afectaría á conclusión de felicidade sen fisuras que o autor desexa para a súa creación (e provocaría problemas coa censura):

En achevant ces mots, elle [Adelmulk] tira de dessous sa robe un *cangiar*, et se le plonge dans le sein. [...] Toute l'assemblée frémit à cetta action. Altoun-Kan en fut saisi d'horreur, Calaf sentit diminuer sa joie, et Tourandocte, en jetant un grand cri, descendit de son trône pour aller secourir la princesse esclave, et l'empêcher de périr, s'il était possible [...] En achevant ces mots, elle [Adelmulk] fit un profond soupir et expira.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, pp. 264-265.

Esta mudanza, ademais, permítelle ao autor da *fiaba* continuar expoñendo mostras da xenerosidade de Altoum e Calaf (á fin, tamén de Turandot).

Outro aspecto importante, modificado na presentación da historia de Adelma, radica no feito de que, mentres na versión teatral o público comeza a coñecer a situación da princesa escrava xa dende a escena V do acto II, en que por vez primeira o personaxe deixa entrever que coñeceu a Calaf na corte de seu pai e que mesmo se namorara del (aínda que desbotou este amor porque o tártaro era un servo), na versión narrativa a escrava sente o lume do amor por Calaf só no momento de velo na proba das adiviñas. Este cambio (estamos xa nun ámbito estético) axuda significativamente á verosimilitude do texto teatral, pois deste xeito, o estrataxema de Adelma para axudar a Turandot a derrotar a Calaf (utilizado en realidade para mentir ao príncipe e lle ofrecer a posibilidade de fuxir con ela de Pekín) preséntase como a consecuencia dun odio (cara a Turandot) e dun amor (por Calaf) que sentía xa dende moito tempo atrás. Pola contra, no relato todo parece xurdir dun amor repentino<sup>196</sup>, o que o fai menos verosímil:

Est-il possible, seigneur [Calaf], que vous préféreriez la mort à la reconnaissance d'une princesse captive dont vous pouvez briser les fers? Si Tourandocte est plus belle que moi [Adelmulk], en récompense j'ai un autre coeur que le sien. Hélas! quand vous vous êtes présenté ce matin au divan, j'ai tremblé pour vous; j'ai craint que vous ne répondissiez mal aux questions de la fille d'Altoun-Kan; et lorsque vous y avez bien répondu, j'ai senti naître un autre trouble; je pressentais, sans doute, qu'on attenterait sur vos jours. Ah, mon cher prince! ajoita-t-elle, je vous conjure de réfléchir sur vous-même, et de ne point vous laisser entraîner à cette fureur qui vous fait envisager la mort sans pâlir. Qu'un aveugle amour ne vous fasse

<sup>196</sup> De feito, na narración, a escrava, de quen aínda non se sabe o nome, non afirma odiar a Turandot: «Quoique je ne fusse pas encore sortie de l'enfance, je ne laissais pas de penser que j'étais devenue esclave, et que je devais avoir des sentiments conformes à mon infortune; ainsi j'étudiai l'humeur de Tourandocte; je m'attachai à lui plaire, et je fis si bien, par ma complaisance et par mes soins, que je gagnai son amitié. Depuis ce temps-là je partage sa confidence avec une jeune personne d'une naissance illustre, que les malheurs de sa maison ont aussi réduite à l'esclavage.» (Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, p. 256).



point mépriser un péril qui m'alarme: cédez à la crainte qui m'agite pour vous; et tous deux, sans différer, sortons de ce sérail, où je souffre un cruel tourment.<sup>197</sup>

Ademais, mentres na *fiaba* Adelma tenta un dobre xogo contra Turandot (organizando a trama co consentimento da princesa para tentar obter os nomes, finxindo axudala (IV, II), cando en realidade o que pretende é convencer a Calaf para que fuxa con ela ou, se non, facer que sexa derrotado para, deste xeito, poder ofrecerse a el), na *Histoire* todo nace dun súbito amor que fai xurdir nela o desexo de escapar co príncipe (a derrota posterior de Calaf é unha consecuencia non prevista inicialmente por Adelmulk<sup>198</sup>). Con esta complicación da trama, como veremos máis adiante, Gozzi debuxa outros dos trazos negativos que atribúe á muller: a astucia e a traizón.

Tamén dende un punto de vista estético, cabe subliñar que Gozzi, en ocasións, multiplica 'sobreorientalizando' os diversos ritos cortesáns e relixiosos descritos na *Histoire*, para conseguir un maior exotismo e, ao mesmo tempo, incrementar a tensión dramática, a énfase con que son realizados<sup>199</sup>. Así, por exemplo, os trescentos animais sacrificados no texto teatral por Altoum para obter o favor do ceo para Calaf (II, II), na *Histoire* non son máis que tres<sup>200</sup>:

Le bon roi Altoum-Kan ne se contenta pas de faire des vœux pour Calaf, il tâcha de lui rendre propices les esprits qui président au ciel, au soleil et à la lune. Pour cet effet, il ordonna des prières publiques, et l'on fit dans les temples des sacrifices solennels. On immola par sa ordre un boeuf au ciel, une chèvre au soleil, et un pourceau à la

<sup>197</sup> Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, p. 259.

<sup>198</sup> «Jalouse, désespérée, je [Adelmulk] suis revenue dans votre appartement, et par une fausse confiance, je me suis fait un mérite auprès de vous d'une démarche qui n'a tourné qu'à ma honte. Ce n'est donc point pour vous tirer d'embaras que je vous ai appris le nom que vous vouliez savoir; il est échappé au prince dans un transport qu'il n'a pu retenir; et j'ai cru que, toujours ennemie des hommes, vous seriez bien aise de pouvoir écarter Calaf.» (Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, p. 264).

<sup>199</sup> Sobre este aspecto véxase Luciani, Gerard, *Carlo Gozzi (1720-1806)...*, *op. cit.*, vol. II, p. 511 e ss.

<sup>200</sup> Unha situación similar xa se producira nos sacrificios que promete realizar Schirina na escena final do acto primeiro (*cf.* Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, p. 237).

lune. De plus, il fit publier dans l'intention que le prince qui se présentait pour demander la princesse eût le bonheur de l'obtenir.<sup>201</sup>

Os personaxes de *Turandot* reciben nomes máis 'lexibles' en italiano, é dicir, máis facilmente pronunciábelos polos actores en escena, aínda que conservan o seu sabor oriental. En xeral, a manipulación do veneciano consiste en acurtalos e simplificalos; pola contra, cando a súa forma é perfectamente asimilable ao italiano, non intervén: Calaf – Calaf, Timurtasch – Timur, Altoun-Kan – Altoum, Adelmulk – Adelma, Tourandocte – Turandot, Elmaze – Elmaze etc.

É significativo tamén o cambio do título. No conto de Pétis (*Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*), o protagonista é, sen dúbida, Calaf, mentres que Tourandocte fica relegada a un xenérico «princesa da China». Modificando o título, o veneciano trae ao primeiro plano, xa dende o paratexto que figuraría no cartel de anuncio da obra e dende a primeira páxina da súa versión impresa, a figura de Turandot, polo menos, aparentemente<sup>202</sup>. Veremos máis adiante quen é, en realidade, o protagonista da cuarta *fiaba* gozziana.

## MULLERES, HOMES E UN EUNUCO: A CREACIÓN DO MITO

Como acabamos de ver, Gozzi modificou o título da súa *fiaba* respecto á fonte de *Os mil e un días*. Esta mudanza supón trasladar ao primeiro plano a princesa Turandot, o que podería levarnos a supor un maior peso da caprichosa filla de Altoum na historia, e unha diminución da importancia de Calaf, cuxo nome era o único presente no título da fonte: *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*. Porén, se levamos a cabo unha aproximación de carácter

<sup>201</sup> Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours...* (texte établi... par Paul Sebag), *op. cit.*, p. 243.

<sup>202</sup> Non analizamos todas as modificacións significativas (Altoun-Kan non recibe ningún mensaxeiro, Elmaze non morre...) para non prolongar aínda máis este limiar. Cos exemplos presentados cremos que se pode percibir cales foron as estratexias dramatúrxicas seguidas por Gozzi na transformación do relato nunha obra teatral.

puramente ‘matemático’ ao texto teatral, ficaremos sorprendidos. O protagonista dunha obra teatral, segundo un criterio pobre e mecanicista, mais tamén case sempre significativo, é o personaxe que intervén en máis ocasións e que establece relacións cun maior número de figuras. Aplicando o primeiro destes criterios a *Turandot*, obtemos datos moi significativos: non só Turandot non é o personaxe que intervén en máis ocasións, senón que non é nin sequera o segundo nesta clasificación. Ademais, o número de intervencións do protagonista segundo este criterio, duplica amplamente o de Turandot. O protagonista é Calaf, segundo personaxe en importancia Barach, e só nun terceiro lugar achamos a Turandot (cuxo número de intervencións, por outra banda, é moi pouco superior ao de Adelma):

Táboa 1: Número de intervencións dos personaxes

	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Total
Calaf	27	19	8	47	13	114
Barach	31		26	9		66
Turandot		17	10	19	10	56
Adelma		7	9	25	8	49
Altoum		25		9	11	45
Zelima		7	8	8	2	25
Schirina	4		7	14		25
Tartaglia		10	6	1	4	21
Pantalone		10	5	1	4	20
Timur			11	8		19
Brighella		6	4	8		18
Truffaldino		7	5	2		14
Dottori		4				4
Ismael	3					3
schiaiva			1			1
						480 <sup>203</sup>

Ademais, se prestamos atención agora á presenza de cada figura nos diferentes actos, a primeira impresión obtida confirmase:

<sup>203</sup> O número total de intervencións no texto é, en realidade, de 481. Neste cómputo non tivemos en conta a intervención muda de Calaf (os movementos que fai mentres dorme), que si aparece recollida na numeración das intervencións no texto da obra.

Calaf é o único personaxe que intervén en todos os actos, mentres que Turandot está presente en só catro dos cinco, ocupando dende a perspectiva deste parámetro un lugar similar ao de Adelma, Zelima, Tartaglia ou Pantalone:

Táboa 2: Número de actos en que intervén cada personaxe

	<b>Acto I</b>	<b>Acto II</b>	<b>Acto III</b>	<b>Acto IV</b>	<b>Acto V</b>	<b>Total</b>
Calaf	X	X	X	X	X	5
Turandot		X	X	X	X	4
Adelma		X	X	X	X	4
Zelima		X	X	X	X	4
Tartaglia		X	X	X	X	4
Pantalone		X	X	X	X	4
Barach	X		X	X		3
Altoum		X		X	X	3
Brighella		X	X	X		3
Truffaldino		X	X	X		3
Schirina	X		X	X		3
Timur			X	X		2
Dottori		X				1
Ismael	X					1
schiava			X			1

Podemos pensar, de todos os xeitos, que unha análise, sempre mecanicista, pero máis particularizada, quizais nos levaría a detectar un número de intervencións de Turandot maior nalgún dos actos máis significativos da obra. Con todo, se estudamos cales son os personaxes con máis intervencións en cada acto, observaremos que á princesa non lle corresponde nunca esta situación:

Táboa 3: Personaxe con maior número de intervencións por acto

	<b>Acto I</b>	<b>Acto II</b>	<b>Acto III</b>	<b>Acto IV</b>	<b>Acto V</b>	<b>Total</b>
Calaf				X (47)	X (13)	2
Barach	X (31)		X (26)			2
Altoum		X (25)				1

Pasemos ao segundo dos criterios mecanicistas indicado máis arriba: o número de personaxes con que entra en relación cada figura. Tras un reconto de todos os parlamentos, podemos establecer cantos deles se dirixen a un e a cantos lle dirixe a palabra este (ambas as cifras non sempre coinciden, pois en ocasións un personaxe fála-lle a outro sen que este lle responda —como, por exemplo, cando Timur chama a Calaf, mais este non o oe e, xa que logo, non lle res-

Táboa 4

**Personaxe  
que fala**

**Personaxe a quen se lle dirixe a palabra**

	a Calaf	a Barach	a Altoum	a Timur	a Ismael	a Pantalón	a Tartaglia	
Calaf	(21)	30	13			3	4	
Barach	30	(7)		6	2	2		
Altoum	17		(9)			4	5	
Timur	1	12		(3)				
Ismael		3						
Pantalone	6	2	4			(3)	6	
Tartaglia	5	1	4			5	(4)	
Brighella	8					1	1	
Truffaldino		4						
Turandot	15	2	12	6				
Adelma	25		1					
Zelima	8							
Schirina	11	8						
schiaiva								
total de personaxes <sup>204</sup>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	

<sup>204</sup> Excluíndo as veces en que un personaxe 'se dirixe a palabra' a si mesmo (á partes e soliloquios).

ponde: III, v, 236—). De novo achamos que o protagonismo indiscutible lle corresponde a Calaf, quen dirixe a palabra a nove personaxes, mentres que son dez os que se dirixen a el. Pola contra, a Turandot só lle dirixen a palabra nove personaxes (mesmo número que a Barach). Ademais, a princesa só lle dirixe a palabra a seis personaxes (superada nesta cifra por Barach, oito; e co mesmo número de Pantalone, Adelma e Zelima). Vexamos estes datos nunha táboa:

**Personaxe a quen se lle dirixe a palabra**

	a Brighella	a Truffal- dino	a Turandot	a Adelma	a Zelima	a Schirina	á schiava	total de personaxes <sup>205</sup>
	7		12	24	7	8		<b>9</b>
	2		6		1	4		<b>8</b>
			18					<b>4</b>
			5			1		<b>4</b>
								<b>1</b>
	2		1					<b>6</b>
	1							<b>5</b>
	(2)	6						<b>4</b>
	6	(2)						<b>2</b>
			(11)	8	9			<b>6</b>
			8	(16)	3	2	2	<b>6</b>
			10	4	(5)			<b>3</b>
			2			(6)		<b>3</b>
				1				<b>1</b>
	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	

<sup>205</sup> Excluíndo as veces en que a un personaxe ‘lle dirixe a palabra’ ese mesmo personaxe (á partes e soliloquios).

Se agora cruzamos os diversos datos obtidos, chegaremos a unha conclusión en parte paradoxal: aínda que o título da obra é *Turandot*, o protagonista indiscutible dela, tendo en conta os parámetros mecanicistas aplicados (que, por certo, non se contradín entre si), é Calaf<sup>206</sup>, pois acada as cifras máis altas nos cinco criterios establecidos. Ademais, o segundo posto en importancia na obra correspóndelle a Barach, que obtén as segundas cifras máis altas en tres dos cinco parámetros, mentres que só nun terceiro lugar acharíamos a Turandot (aínda que case igualada con Adelmá). Esta circunstancia semella orientar a lectura da obra non tanto como un conflito entre un home e unha muller (o que implicaría case o coprotagonismo de ambos), senón como un choque entre sexos, representados fundamentalmente polas parellas Calaf-Barach / Turandot-Adelmá, no cal a parella masculina materializa só características positivas (amor, beleza, sabedoría, fidelidade...), e a parella feminina presenta, polo menos ata as escenas conclusivas da obra, maioritariamente características negativas (crueldade, capricho, irracionalidade, traizón...). Partamos, xa que logo, da hipótese<sup>207</sup> xeneralizada desta identificación (masculino=positivo / feminino=negativo) e unámola á principal función 'didáctica' que Gozzi se propuña coas súas *fiabe*, isto é, transmitir unha determinada ideoloxía ao público: se os personaxes varóns aportan modelos positivos, o esperable sería o seu predominio absoluto no texto<sup>208</sup>. En efecto, os datos por sexos na obra confirman a total prevalencia dos roles masculinos:

Táboa 5: Número e porcentaxe de personaxes<sup>209</sup> por sexos<sup>210</sup>

	Número	Porcentaxe
Homes	9	60%
Mulleres	5	33,33%
Truffaldino	1	6,66%

<sup>206</sup> Como veremos máis adiante, é lóxico que sexa así, pois Calaf comportárase como unha especie de S. Xurxo capaz de vencer un dragón que tenta destruír ao home e á sociedade: Turandot.

<sup>207</sup> Moitas son as lecturas que se teñen feito de *Turandot* (vid. a bibliografía). Pensamos que un punto de partida como o adoptado nestas páxinas, pode ofrecer algunha idea nova ao panorama interpretativo do texto.

<sup>208</sup> Lembremos que Gozzi era contrario á exposición de modelos negativos no escenario, máis aló do imprescindible, mesmo para condenalos.

Táboa 6: Número de intervencións dos personaxes por sexos

	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Total
Homes	61 (93,84%)	74 (66,07%)	60 (60%)	83 (54,87%)	32 (61,54%)	310 (64,58%)
Mulleres	4 (6,15%)	31 (27,68%)	35 (35%)	66 (43,71%)	20 (38,46%)	156 (32,50%)
Truffaldino		7 (6,25%)	5 (5%)	2 (1,32%)		14 (2,92%)
Total	65	112	100	151	52	480

Táboa 7: Número de personaxes, por sexos, que interveñen en cada acto

	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Total
Homes	3 (75%)	6 (60%)	6 (50%)	7 (58,33%)	4 (57,14%)	26
Mulleres	1 (4%)	3 (30%)	5 (41,6%)	4 (33,33%)	3 (42,86%)	16
Truffaldino		1 (10%)	1 (8,33%)	1 (8,33%)		3
Total	4	10	12	12	7	45

Táboa 8: Personaxe, por sexos, con maior número de intervencións por acto

	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Total
Homes	X	X	X	X	X	5 (100%)
Mulleres						0 (0%)
Truffaldino						0 (0%)

Estes datos non só confirman a nosa hipótese se se consideran en valor absoluto, senón tamén porcentualmente, pois aínda que os personaxes masculinos supoñen un 60% do total dos personaxes (*vid.* táboa 5), a súa porcentaxe de intervencións supera esta cifra en tres dos cinco actos e é igual a ela en un (*vid.* táboa 6). De todos os xeitos, a porcentaxe de personaxes femininos que interveñen supera o 33,33% (índice que lle debería corresponder en cada acto tendo en conta a súa proporción global respecto ao número total de personaxes, *vid.*

<sup>209</sup> Incluímos só os personaxes que falan. Os doutores son considerados un único personaxe, pois interveñen sempre ao unísono.

<sup>210</sup> Truffaldino é un eunuco, polo que cremos que sería un erro computalo no total dos homes dende a perspectiva de Gozzi.



táboa 5) en tres dos actos<sup>211</sup> (*vid.* táboa 7; o que indica, sen dúbida, que os ‘personaxes-comparsa’, de carácter totalmente secundario son máis abundantes entre os homes), aínda que o personaxe cun maior número de intervencións en cada acto é sempre un home (*vid.* táboas 3 e 8).

Unha vez visto que, en xeral, predominan os homes, tentemos saber cal é o nivel de intercomunicación que existe entre sexos.

Táboa 9: Intervencións por sexos

Homes con homes	187
Mulleres con mulleres	49
Total intervencións entre persoas do mesmo sexo	236
Homes con mulleres	87
Mulleres con homes	88
Total intervencións entre persoas de distinto sexo	175
Total	411

Os datos presentados na táboa 9 (en que non se recollen ‘á partes’ e soliloquios, mais si as ocasións en que un personaxe se dirixe a varias figuras simultaneamente) indican que son moito máis numerosas as ‘comunicacións’ entre personaxes do mesmo sexo, que entre figuras de sexos diversos. Ademais, os homes falan moito máis entre eles do que coas mulleres, mentres no caso feminino sucede ao contrario. Na nosa opinión esta situación reflicte, por unha banda, a situación que Gozzi considera ideal para a estrutura da sociedade, é dicir, un mundo en que a cada sexo corresponden funcións diferentes e, xa que logo, en que os contactos entre ambos deben ser reducidos. Dende un punto de vista dramaturxico, ademais, o feito de que as mulleres falen máis cos homes que entre elas, ven a indicar a personalidade intrigante que Gozzi lles atribúe.

Vexamos se estes datos, de todos os xeitos, coinciden cunha rápida análise da situación presentada na obra. O conflito que

<sup>211</sup> En que a porcentaxe de personaxes masculinos participantes é inferior ao 60% (*vid.* táboa 5).

desencadea todo os movementos e contramovementos dos personaxes é o odio de Turandot cara aos homes, que provoca o seu rexeitamento do matrimonio, considerado pola princesa unha forma de perda da súa independencia<sup>212</sup>:

... Abborrimento estremo  
 Ch'ho al sesso vostro, fa, ch'io mi difenda,  
 Com'io so, com'io posso, a viver lunge  
 Da un sesso, che abborrisco. Perchè mai  
 Di quella libertà, di che disporre  
 Dovria poter ognun, dispor non posso? (II, v, 111)

... Io morirò, prima  
 D'assoggettarmi a quest'uomo superbo,  
 Pria d'esser moglie. Ahi questo nome solo  
 D'esser consorte ad uom, solo il pensiero  
 D'esser soggetta ad uom, lassa, m'uccide. (II, v, 165)

De todos os xeitos, non fica claro, na nosa opinión se é o odio aos homes a causa do seu aborrecemento do matrimonio, ou ao contrario, pois máis adiante a filla de Altoum ofrece un motivo racional para rexeitar os homes:

... Io so, che tutti perfidi  
 Gli uomini son: Che non han cor sincero,  
 Nè capace d'amor. Fingono amore  
 Per ingannar fanciulle, e appena giunti  
 A possederle, non più sol non le amano,  
 Ma 'l sacro nodo marital sprezzando  
 Passan di donna in donna, nè vergogna  
 Gli prende a dar il core alle più vili  
 Femminette del volgo, alle più lorde  
 Schiave, alle meretrici... (III, II, 187)

<sup>212</sup> A muller estaba sometida aos designios do pai ata que pasaba a depender do marido (a entrada nunha orde relixiosa tampouco permitía a independencia feminina).

Esta afirmación de Turandot, porén, parece incorporada ao texto máis para realizar unha crítica moral contra a figura do libertino, tan frecuente no século XVIII, que para ofrecer unha base lóxica á actitude da princesa que, diante dun home que lle amosou todas as virtudes posibles mesmo concedéndolle outra oportunidade despois de vencela na proba dos enigmas, continúa inflexible na súa actitude, mesturando orgullo e irracionalidade. De todos os xeitos, a afirmación aparece presente na obra e implica unha crítica a determinados comportamentos masculinos, fronte aos cales Gozzi reafirma o valor do matrimonio reivindicando, implicitamente, a dignidade da muller casada fronte as «sucias» meretrices. O conde resulta particularmente ‘moderno’ neste paso. Nunha sociedade en que o matrimonio era o resultado dun acordo financeiro-político entre as familias dos cónxuxes, o que xustificaría a permisividade social ante as aventuras galantes extramatrimoniais dos maridos, Gozzi esgrime uns valores morais católicos, para el incuestionables, que o levan a condenar abertamente unha práctica moi estendida e tolerada e, implicitamente, a pórse do lado do elemento máis débil da parella naquela época: a muller. Paradoxalmente, a ideoloxía ultraconservadora, en todos os sentidos, de Gozzi, debido a intervención da moral católica, adquire, neste caso, a forma dunha especie de ‘feminismo misóxino’<sup>213</sup>.

Volvamos ao fío principal. O conflito da obra, xa que logo, precísase no rexeitamento do matrimonio como símbolo do desexo de liberdade das mulleres. Este nó argumental permitirá a Gozzi presentar as súas firmes conviccións sobre a mellor estrutura social, atacando ao mesmo tempo os fermentos que, na súa opinión, podían destruíla<sup>214</sup>. A idea resulta de particular actualidade neste perío-

<sup>213</sup> Utilizamos o termo cun valor claramente diferente ao que lle da a estudosa Angelica Forti-Lewis, para quen o inicial feminismo na actitude de Turandot acaba transformado nunha forma de misoxinia aceptada, e aplaudida, pola propia princesa (Forti-Lewis, Angelica, «Mito, spettacolo e società: il teatro di Carlo Gozzi e il femminismo misogino della sua *Turandot*», *Quaderni d'Italianistica*, 15/1-2, 1994, pp. 35-48). Isto non implica que esteamos en desacordo, en liñas xerais, coas conclusións a que chega esta estudosa no seu citado traballo.

<sup>214</sup> «Il femminismo a oltranza di Turandot e la sua indipendenza giurata costituiscono quindi un attacco minaccioso contro l'ordine patriarcale e familiare» (Forti-Lewis, Angelica, «Mito, spettacolo e società...», *op. cit.*, p. 38).

do, aínda que Gozzi leva ao extremo algúns indicios de cambio que, de todos os xeitos, non alteraban a sociedade:

La questione del femminismo nel Settecento è molto complessa [...] Ma è importante sottolineare che se il Settecento viene considerato, soprattutto in Francia, il secolo della donna, la società tuttavia non cessa di essere androcentrica: all'uomo appartenevano tutti i diritti. Sorta però la necessità di cercare una forma di collaborazione tra i sessi, moralisti e filosofi del tempo cercano di definire le caratteristiche intellettuali e morali delle loro interlocutrici e l'educazione diventa il punto focale di queste conversazioni.<sup>215</sup>

Ademais, o conflito de *Turandot* supera o rango familiar e social para alcanzar o ámbito político, pois, filla única de Altoum, o rexeitamento da princesa das nupcias priva ao imperio dun herdeiro (primeiro o seu esposo, despois o fillo de ambos), o que pon en perigo a mesma subsistencia da estrutura política da sociedade. Turandot, deste xeito, representa o caos, a anarquía, a disolución da orde social e política, unha especie de demo destrutivo que debe ser, polo ben da familia, da sociedade e do estado, aniquilado: de feito, todo o desenvolvemento da *fiaba* ata a súa conclusión non é máis que a presentación da destrución da personalidade de Turandot (que, de inimiga dos homes e do matrimonio, pasa a ser voluntaria esposa e afectuosa amante do seu home) e, xa que logo, da nova muller do s. XVIII que comeza a reclamar un rol máis activo na sociedade<sup>216</sup>. A princesa non só se declara vencida á conclusión da obra, senón que ademais recoñece a superioridade de Calaf (do home):

<sup>215</sup> Forti-Lewis, Angelica, «Mito, spettacolo e società...», *op. cit.*, p. 36.

<sup>216</sup> «La libertà di sé, l'affermazione del proprio spirito indipendente, la difesa delle proprie capacità intellettuali sono le doti della donna nuova, quella della quale il secolo illuminista favorisce una più attiva partecipazione alla vita culturale e agli studi. Esse si traducono per la figlia di Altoum nel rifiuto del vincolo matrimoniale e dell'uomo. C. Gozzi che non ama certamente le novità, fa però di tali doti la caratteristica di uno spirito bizzarro, di una donna esotica, lontana. Se a Venezia se ne raccontasse la storia, ha detto Pantalone, questa susciterebbe ilarità.» (Saulini, Mirella, «Turandot: dall'intellettuale alla donna», in Ead., *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 73-88: 78).

Sappi [a Calaf], ch'io vinsi  
Per un trasporto sol. Tu palesasti  
Ad Adelma, mia schiava, in non so quale  
Trasporto tuo stanotte, i due proposti  
Nomi, e gli seppi. Il mondo tutto sappia,  
Ch'io capace non son d'un'ingiustizia,  
E sappi ancor, che le tue vaghe forme,  
L'aspetto tuo gentile ebbero alfine  
Forza di penetrare in questo seno,  
D'ammollir questo cor<sup>217</sup>. Vivi, e ti vanta.  
Turandotte è tua sposa. (III, II, 459)

De todos os xeitos, xa ao longo do drama achamos signos inequívocos da bizarra personalidade da princesa, do capricho que impera nos seus desexos, pois a súa 'antinaturalidade' ao rexeitar os homes, obrígaa mesmo a ocultarse a si mesma sentimentos que desmenten a súa actitude<sup>218</sup>, como se pode observar nos seguintes exemplos, de entre os moitos que ofrece o texto:

(*dopo aver mirato alquanto Calaf, basso a Zelima*)  
Zelima, oh Cielo! alcun oggetto, credi,  
Nel Divan non s'espose, che destasse  
Compassione in questo sen. Costui  
Mi fa pietà. (II, v, 107)

(*perplessa da se*)                      E questo solo  
Ha forza di destar compassione  
In questo sen? (*risoluta*) No, superarmi io deggio.  
(*a Calaf con impeto*) Temerario, al cimento t'apparecchia. (II, v, 115)

<sup>217</sup> Ademais, Gozzi non se contenta con presentala vencida, senón que tamén fai dela unha rapaza superficial, pois os motivos que Turandot esgrime para explicar o seu fondo cambio nacen da beleza e a xentileza do príncipe Calaf.

<sup>218</sup> Angelica Forti-Lewis divide en tres fases a evolución de Turandot: «È questa una fase femminista e orgogliosa del personaggio che nel corso della fiaba si indebolirà sempre più sia perché alternata dalla titubanza sempre più preponderante della seconda personalità, che per il disegno strutturale delle fiaba [...] Parallelo alla degressione della Turandot indipendente ed autoritaria, Gozzi disegna così il progressivo rinforzarsi della Turandot innamorata [...] Nella conclusione della fiaba, Gozzi eliminerà l'opposizione tra le due fasi contrastanti, fondendole in una terza personalità, un bravo portavoce dell'ordine sociale, oramai trionfalmente ristabilito.» (Forti-Lewis, Angelica, «Mito, spettacolo e società...», *op. cit.*, p. 44).

Non tormentarmi... sappi... ah mi vergogno  
 A palesarlo... ei mi destò nel petto  
 Commozioni a me ignote... un caldo... un gelo...  
 No, non è ver. Zelima, io l'odio a morte. (III, II, 183)

Para subliñar aínda en maior grao o carácter antinatural, o absurdo da personalidade de Turandot, Gozzi debuxa unha princesa fermosísima, unha muller que, de ser 'normal', podería ser feliz e facer feliz ao home designado para converterse no seu marido. Dende a perspectiva gozziana, a rapaza chinesa é un monstro pois, téndoo todo, estraga caprichosamente o seu futuro: podendo ser amada, dexenera nunha inusitada crueldade que provoca a morte dos homes que a aman (o que en si mesmo implica outra aberración, pois a través destas execucións Turandot preséntase nun plano superior ao destes homes<sup>219</sup>).

Outro dos atributos de Turandot constantemente lembrado é a intelixencia, que se manifesta na creación de enigmas que ningún, nin sequera un home, é quen de resolver. Este don, que normalmente debería constituír un elemento positivo do seu carácter, aparece presentado, en realidade, como o seu máis imperdoable defecto, pois esta intelixencia é empregada non para colaborar subordinadamente co home, senón como unha arma contra as estruturas sobre as que se asenta a sociedade. De feito, tras o proceso de destrución da personalidade da princesa, esta preséntase case como unha pobre imbécil incapaz de achar un motivo para o seu precedente comportamento, recoñecendo implicitamente que se trataba dun capricho inconsistente, como os dos nenos, fronte ao cal só cabe a vergoña (con banalizante cita petrarquesca), pois non restan argumentos que poidan sostelo (onde quedaron as razóns contra os libertinos citadas máis arriba?):

---

<sup>219</sup> Todos eles príncipes, polo que non cabe unha interpretación que explique a actitude da princesa dende o punto de vista da defensa da separación de clases: se un plebeo tentase casar coa princesa alteraríase a orde social establecida e fariase reo de morte, polo que ela xa non sería cruel. Por este motivo, na obra insístese repetidamente no sangue real dos pretendentes e de Calaf (por exemplo no redundante diálogo entre o príncipe e Altoum de II, III, 96), ou se presenta como aceptable o amor de Adelmá (rexeitado na corte de seu pai) unha vez que sabe da estirpe rexia do rapaz tártaro (II, V, 110).

...Presso di me è tuo padre [a Calaf];  
A quest'ora gioisce. In faccia al mondo  
Non obbligarmi a palesar le mie  
Stravaganti opre; che di me medesima  
Meco arrossisco. (III, II, 478)

Pola contra, o protagonista da obra, Calaf, preséntase como un ser positivo, sen fisuras, cheo de virtudes e, ademais, adornado de todos os atributos da beleza física, da xentileza e a amabilidade de trato:

*Tart.* ... Sono rimasto stupefatto della sua bella presenza, della sua dolce fisionomia, della sua maniera nobile di favellare. In vita mia non ho veduta la più degna persona. Ne sono innamorato, e mi sento strappare il cuore, che venga ad esporsi al macello, come un becco, un Principe così bello, così buono, così giovane... (*piange*) (II, I, 82)

Estas virtudes resultan tan evidentes que inflúen directamente nas persoas con que fala, espertando solidariedade, compaixón, confianza. Tanto é así que Altoum mesmo lle chega a ofrecer o trono (sabendo que é un príncipe, mais ignorando exactamente quen é) se desiste de presentarse ás probas de súa filla:

Abbi tal grazia in dono. Io non potrei  
A quella voce, alle tue belle forme  
Nulla negar. Così disposto fosti  
Grazia tu a fare ad un'Imperatore,  
Che dall'alto suo seggio a te la chiede.  
Desisti, deh desisti dal cimento,  
A cui t'esponi. Tanta simpatia  
Di te mi prende, che del mio potere  
A te tutto esibisco. Sii compagno  
Di me nel Regno, ed al serrar quest'occhi  
Ogni possibil mia beneficenza  
Da quest'animo attendi... (II, III, 97)

Esta presentación de Calaf é antiteticamente paralela á de Turandot: así como a simple visión do retrato da princesa provocaba un ardente amor que á fin era a causa da morte de quen o contemplara<sup>220</sup>, a presenza de Calaf esperta actitudes e sentimentos positivos. Este carácter antitético mantense ao longo de toda a obra: mentres Turandot é unha filla que non causa máis que dor ao ancián proxenitor, Calaf preséntase como un fillo exemplar que se sacrifica polos pais mesmo desempeñando oficios viles; á intelixencia maligna de Turandot, Calaf opón unha intelixencia que servirá para reequilibrar sociedade e política; á crueldade da princesa, o príncipe responde con xenerosidade ofrecéndose a arriscar a vida por segunda vez, tras superar a proba dos enigmas, só por contentala, por tentar obter o seu amor:

Mio signor... Principessa, d'una grazia  
 Ambi fatemi degno. Al nuovo giorno  
 Quì nel Divano io proporrò un'enigma  
 All'indomito spirto, e questo fia:  
 [...]  
 Doman quì nel Divano, alma crudele,  
 Del padre il nome, e 'l nome del dolente  
 Indovinate. Se non v'è possibile,  
 Traete fuor d'angoscia un'infelice;  
 Non mi negate quell'amata destra;  
 S'ammollisca quel cor. Se indovinate,  
 Sazia della mia morte, e del mio sangue  
 Sia quell'alma feroce insuperabile. (II, v, 170)

O resultado, de todos os xeitos, é ambiguo. Aínda que non se pode considerar a Calaf un personaxe plano, a súa personalidade non fai del un personaxe fascinante que traspase os límites do literario para se integrar na neomitoloxía cultural occidental. Porén, Turandot, polo seu carácter transgresor, pola súa ansia de liberdade, polos seus sentimentos extremos, polos seus cambios e a súa ambi-

<sup>220</sup> Non é casual o parangón coa Medusa: I, III, 46.



valencia, especialmente tras as reinterpretacións<sup>221</sup> románticas, acabou por se converter nun mito, aínda vivo, fascinante e subxugador.

Máis arriba, puidemos comprobar como o conflito Turandot-Calaf se estendía, polo menos ‘matematicamente’, a todo o conxunto de mulleres e homes da obra<sup>222</sup>. De feito, nunha rápida lectura do texto podemos descubrir que todas as mulleres encarnan defectos, mentres que todos os homes representan valores e virtudes (en ambos os sexos mesmo nos casos en que pode parecer menos claro). De todos os xeitos, antes de analizarmos o resto dos personaxes, deterémonos nunha figura que, cremos, constitúe a primeira proba de canto acabamos de afirmar: o xefe dos eunucos, Truffaldino. Este personaxe encarna, fundamentalmente, unha das formas de crueldade máis repugnante (se é que algunha manifestación da crueldade pode non ser repugnante), pois a súa ledicia ante a morte dos príncipes débese aos regalos que recibe de Turandot por tal motivo:

*Brig.* esserne perito uno tre ore prima. Rimprovera Truffaldino, che sia allegro per un macello così barbaro.

*Truf.* nessuno chiama Principi a farsi mozzare il capo; se sono pazzi volonjarj, il danno sia di loro ec. Che la sua adorabile Principessa, ogni volta, che confonde un Principe co’ suoi enigmi, e lo manda al suo destino, per l’allegrezza d’esser vittoriosa lo regala ec. (II, I, 69 e 70)

Ademais, el mesmo, levado pola ira e o resentimento ao tentar negar a utilidade dos matrimonios<sup>223</sup>, chega a afirmar que súa nai

<sup>221</sup> Ao respecto véxanse: De Pasquale, Matilde, «La *Turandot* di Gozzi nella rielaborazione di Schiller», *Cultura Tedesca*, 28, 2005; Unfer Lukoschik, Rita, «*La bella infedele*. La *Turandot* nella versione di F. A. CL. Werthes», in Guthmüller, Bodo / Osthoff, Wolfgang (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale. Centro tedesco di studi veneziani (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 143-167; e Winter, Susanne, «Tra ragione e passione. *Turandot* di Carlo Gozzi e Friedrich Schiller», *Problemi di critica goldoniana*, VIII, 2002, pp. 223-251.

<sup>222</sup> Para unha análise de *Turandot* en que se combinan aspectos psicanalíticos con elementos do conto popular derivados dos estudos de Propp véxase: Perrone, Carlachia, «Il “meraviglioso” in una fiaba senza magie...», *op. cit.*; ou Forti-Lewis, Angelica, «Mito, spettacolo e società...», *op. cit.* Alberto Beniscelli ofrece unha interesantísima análise en que se indaga na relación entre realidade e ficción, e fiaba e drama nesta obra en «La fiaba verso il dramma: *Turandot*», in Id., *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986, pp. 93-113.

<sup>223</sup> «*Truf.* che a non volersi maritare [Turandot] ha ragione ec. Sono seccature indiscrete ec.» (II, I, 72).

era unha pendanga<sup>224</sup> e lanza malévolas insinuacións sobre unha presunta homosexualidade de Brighella<sup>225</sup> (que o contexto permite deducir que non é máis que maledicencia<sup>226</sup>). A referencia ao matrimonio resulta de capital importancia para definir o rol de Truffaldino: secundando a actitude da princesa, a *maschera* sitúase no sector daqueles que atentan contra os alicerces sociais e políticos do estado e, por este motivo, non pode ser máis que un personaxe negativo que vai acumulando outras características detestables<sup>227</sup>. Esta circunstancia parece contradicir canto acabamos de afirmar sobre os valores positivos dos personaxes masculinos. En realidade, se lembramos que Truffaldino é un eunuco, veremos que tal contradición desaparece: privado dos atributos masculinos (incapacitado, xa que logo, para o matrimonio), convértese nun personaxe asexualdo que, ademais, vive entre mulleres, no serrallo<sup>228</sup>, polo que debe ser incluído no grupo feminino de personaxes.

As mulleres de *Turandot* presentan, todas elas, características negativas. Non se trata, de todos os xeitos, dunha galería homoxénea de perversas, senón de figuras en que conviven trazos positivos e negativos, o que fai máis real a súa pintura. O elemento definitivo, porén, é sempre o negativo pois, nos momentos cruciais do drama, as mulleres déixanse levar polas súas características peores. A primeira que aparece na obra (tras as referencias a Turandot, sobre a que falan Calaf, Barach e Ismael) é Schirina, a dona de Barach-Assan. Xa dende a primeira mención que se fai dela, sublíñase a indefensión da muller carente dun home que a sosteña (primeiro

<sup>224</sup> «*Truf*: che mente per la gola. Sua madre non fu mai maritata, ed egli è nato felicemente.» (II, 1, 76).

<sup>225</sup> «*Truf*: ch'egli è capo degli Eunuchi; non venga ad impedir gl'affari suoi, e vada, giacch'è maestro de' Paggi, a fare il suo dovere; ma ch'egli sa, che insegna delle belle cose ai Paggi a proposito de' matrimonj ec.» (II, 1, 78).

<sup>226</sup> Neste paso Gozzi rende tributo á agresividade e á obscenidade non infrecuentes na *commedia dell'arte*. É absolutamente imposible ver no fragmento unha alusión seria, en calquera senso, á homosexualidade: na época constituía un tabú insuperable.

<sup>227</sup> Véxanse ao respecto as significativas variantes presentes nas didascalias de 3.5/1 na edición crítica italiana do texto editada.

<sup>228</sup> De feito, é o propio Truffaldino quen indica que o serrallo permanece absolutamente pechado a calquera individuo de sexo masculino, mesmo ás moscas, reforzando deste xeito a feminidade de todos os que habitan nel: «*Truff*: esagera sulla gran fortuna di Assan. Che, se una mosca entra nel serraglio, si esamina, s'è maschio, o femmina, e s'è maschio, s'impala ec.» (III, VII, 268).

elemento da visión machista gozziana e, en xeral, da época<sup>229</sup>). Schirina, viúva, áchase nunha difícil situación que só se resolve grazas á intervención económica e aos consellos de Barach:

Quì in Pechin giunsi, e quivi  
 Sotto nome di Assan, in Persia nato,  
 A una vedova donna m'abbattei  
 D'oppression colma, sfortunata; ed io  
 Co' miei consigli, e con alcune gemme,  
 Che avea, vendendo in suo favor, lo stato  
 Dell'infelice raddrizzai. Mi piacque;  
 Ella ebbe gratitudine; mia sposa  
 Divenne alfine, e la mia sposa istessa  
 Persian mi crede ancora, Assan mi chiama,  
 e non Barach. (I, I, 8)

O encontro entre os dous personaxes dá lugar ao seu matrimonio: un matrimonio, obviamente de conveniencia, en que existen segredos entre os cónxuxes (Schirina ignora a verdadeira identidade de seu home). Este modelo de parella, en que a esfera 'pública' do varón fica fóra do ámbito 'familiar' do matrimonio, de todos os xeitos, non se presenta na obra dun xeito negativo, senón que constitúe un modelo perfectamente aceptable para Gozzi<sup>230</sup> (de feito, Calaf ao saber quen é a dona, congratúlase con Barach dicíndolle que é un home afortunado (I, I, 17)). Schirina aparece debuxada como unha muller piadosa («*Cal.* ... Quì una pietosa donna / Di quell'albergo m'accettò»; I, I, 15), que fica horrorizada ao saber que o descoñecido vai afrontar a morte por Turandot («*Schir.* ... Chi

<sup>229</sup> Póñase especial coidado en non proxectar valores e visións actuais sobre o texto de Gozzi para evitar distorsións que o presenten como máis misóxino e conservador do que en realidade é.

<sup>230</sup> Os matrimonios pactados eran habituais nas clases sociais acaudaladas e nobres da época. Gozzi sostén este principio, como proban os seguintes sarcásticos parágrafos das súas memorias en que narra as circunstancias do matrimonio de seu irmán (neles intuimos que un dos motivos de fondo da crítica nace do feito de que a súa cuñada non achegou un dote significativo á familia): «Mio fratello Gasparo s'era già ammogliato per una geniale astrazione poetica. Anche la Poesia ha de' perigli [...] Una giovane, che aveva però due lustri più di lui [...] fu la Laura di mio fratello, il quale, per non essere Canonico come il Petrarca, se l'ha sposata petrarchescamente, ma legalmente.» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. I, pp. 215-216 (I,iii)).

guida / Questo affabile oggetto in braccio a morte?»; I, IV, 57), e xenerosa («*Schir.* Non sol quest'oro, ma di quanto mai / Spogliar mi posso, tutto in pietose opre / Dato fia pel meschin [Calaf]»; I, IV, 65). Todo ata aquí fai presaxiar un desenvolvemento do personaxe de carácter positivo, pois Schirina non só se presenta adornada de importantes virtudes, mais tamén aceptou o matrimonio e, xa que logo, a submisión ao home. Con todo, será a causante directa do infortunio do seu esposo e de Timur: a pesar das ordes do seu marido, non pode reter a lingua e desvela á súa filla algúns datos importantes sobre Calaf. Barach, entón, non se contén, insultando a muller, pois non hai home tan sabio que poida adiantarse á «estúpida debilidade feminina». No fragmento, Schirina non aparece só coma unha vulgar lingoreteira incapaz de gardar un segredo (o que dá razón a Barach ao ocultarlle a súa identidade verdadeira), senón como unha persoa de limitadas capacidades intelectuais incapaz de entender as consecuencias do seu acto:

<i>Schir.</i>	L'allegrezza
	Che l'ignoto gentile ospite nostro Vittorioso sia; curiosidade Di saper, come quella tigre ircana S'assoggettasse a divenir consorte, Nel Serraglio mi spinse, e con Zelima, Figlia mia, m'allegrai.
<i>Bar.</i>	( <i>sdegnoso</i> )      Femmina incauta...
	Tu non sai tutto, e garrula ghiandaja Ten corresti al serraglio. Io ti cercai Per proibirti ciò, che tu facesti. Ma stolta debolezza femminile Più sollecita è sempre d'ogni saggio Pensier dell'uom, che rare volte è a tempo. Quai discorsi tenesti? Udirti parmi Nella folle allegrezza a dir: L'ignoto, Zelima, ospite è nostro, e mio consorte Lo conosce, e l'adora. Ciò dicesti?
<i>Schir.</i>	( <i>mortificata</i> ) Che! saria mal, se ciò le avessi detto?

- Bar.* No, confessalo pur: dì, gliel dicesti?  
*Schir.* Gliel dissì: ella volea dopo, che 'l nome  
Le palesassi; e a dirti 'l ver, promisi...  
*Bar.* (*impetuoso*) Misero me! perduto sono... Ahi stolta!...  
Fuggiam di qua. (III, VI, 248-253)

Se Schirina é un ser piadoso e xeneroso, se ademais acepta o matrimonio, con todo o que iso significa, como é posible que chegue a converterse no desencadeante das torturas do seu home? A resposta non pode ser máis que unha: é muller.

Zelima tamén responde a un modelo feminino que, tras unha presentación positiva, evoluciona cara ao negativo. Como Schirina, encarna a muller inxenua e sinxela que se move a través do presente inmediato sen buscar dobres interpretacións dos feitos. Cando Calaf se presenta ante a corte chinesa, percibe, como todo o resto de personaxes, a súa intrínseca bondade, o que activa a súa piedade e a impulsa a pórse inmediatamente do seu lado, intercedendo por el a Turandot en numerosas ocasións<sup>231</sup>. A súa personalidade sinxela, simple en ocasións<sup>232</sup>, incapaz de penetrar no pensamento complexo dos demais, impídelle comprender os motivos por que Turandot rexeita o matrimonio con Calaf:

- Zel.* Come mai, Signora,  
Un sì amabile oggetto, un sì bell'uomo,  
Sì generoso, tanto innamorato  
Può destarvi nel seno odio, e puntiglio? (III, II, 182)

- Zel.* Ma qual sventura  
E' divenir consorte? (III, II, 191)

Ademais ofrece 'asisados' consellos, dende a perspectiva feminina gozziana, sobre como debe transcorrer a vida dunha muller,

---

<sup>231</sup> «*Zel. (basso)* Di tre facili enigmi / Lo caricate, e terminate omai / D'esser crudel» (II, v, 108); «*Zel. (bassa a Tur.)* Ah facili gli enigmi per pietade.» (II, v, 113); etc.

<sup>232</sup> Como cando recomenda a Turandot recorrer a meigos para coñecer os nomes da adiviña de Calaf: «*Zel.* Quivi in Pechin v'è ben, chi l'arte magica / Perfettamente sa. V'è, chi la cabala / Sa trar divina-mente; ad un di questi / Voi ricorrer potreste.» (III, II, 184).

cuxo obxectivo principal é o matrimonio. Por tal motivo, advirte a Turandot de non deixarse cegar pola súa mocidade: pasarán os anos, desaparecerá a súa beleza, e con ela os pretendentes, e entón arrepentirase de non ter aceptado o matrimonio con Calaf:

*Zel.* Eh, mia Signora,  
E' l'età vostra fresca, che alterigia  
Vi desta in cor. Verrà l'età infelice,  
Che i concorrenti mancheranno, e allora  
Vi pentirete invan. (III, II, 188)

Zelima non só se caracteriza pola riqueza de virtudes que a adornan, senón que tamén ocupa un lugar importante na súa personalidade a principal característica positiva que debe posuír un servo: a inquebrantable fidelidade ao seu amo. No curso da intensa escena segunda do terceiro acto, Adelma e Zelima tentan axudar a Turandot (Adelma, en realidade, está realizando un duplo xogo para se beneficiar a si mesma, o que non é percibido por Zelima): esta con 'bos' consellos, e aquela dando a razón a Turandot e ofrecéndolle unha vía para evitar o matrimonio con Calaf. Nesta situación, Zelima convértese nunha ameaza para os proxectos de Adelma, quen, aos poucos, a vai enredando ata que os ciúmes e o desexo de superar á rival nas súas mostras de fidelidade á princesa (unha forma de vaidade) a levan a revelar as importantes novas que lle transmitiría a súa nai Schirina; é dicir, un exceso de 'virtude', non compensado pola intelixencia, pode producir consecuencias nefastas:

*Adel.* Ei [Calaf] nel Divano  
So che disse aver gente qui in Pechino,  
Che lo conosce. Si de' por sozzopra  
La Città tutta, ed oro, e gemme spendere.  
Tutto si de' poter.

*Tur.* D'oro, e di gemme  
Disponi a voglia tua. Pur ch'io lo sappia,  
Non si curi un tesoro.

*Zel.* E dove spenderlo?  
Di chi cercar? Con qual cautela, e come,  
Quand'anche si sapesse, un tradimento  
Tener occulto, e far che non si sappia,  
Che per inganno, e non per sua virtude  
Ell'ha carpitì i nomi?

*Adel.* Sarà forse  
Zelima traditrice a scoprirlo?

*Zel.* (*con ira*) Ah troppo offesa son. Mia Principessa,  
Risparmiate il tesoro. Io mi credea  
Di placar l'alma vostra, e persuadervi  
Sperava a dar la destra ad un ben degno  
Tenero amante, che a pietà mi mosse.  
Trionfi in me parzialità, ch'io deggio  
A chi deggio ubbidir. Fu quì Schirina  
La madre mia. Fu a visitarmi allegra  
Per gli enigmi disciolti, e non sapendo  
Del novello cimento di dimani  
Mi palesò, che 'l Prence forestiere  
Alloggiò nel suo albergo, indi che Assan,  
Mio patrigno, il conosce, e che l'adora.  
Chiesi del nome suo, ma protestommi,  
Ch'Assan non glielo disse, e ch'anzi nega  
Di volerglielo dire. Ella promise  
Di far quanto potrà. Dell'amor mio  
La mia Regina or dubiti, se 'l merto. (*entra dispettosa*)  
(III, II, 197-201)

Deste xeito, podemos observar como, de novo, unha persoa que cumpre todos os requisitos de virtude persoal e social que Gozzi podería desexar (neste caso, nun servidor), se ve ao final convertida noutro instrumento da maldade de Turandot. Por que? A resposta non pode ser máis que unha: é muller.

Schirina e Zelima representan en realidade, basicamente, un único tipo de muller dende a perspectiva gozziana: a muller virtuo-

sa e inxenua. Esta muller, aínda que representa o ideal desexable polo home para o matrimonio (base da sociedade e do estado), non deixa de pertencer ao sexo feminino e, xa que logo, pode converterse nun perigo mesmo para o home máis sabio e prudente. O seu potencial perigo deriva directamente da súa intrínseca fraqueza como muller: ou é inconsciente e incapaz de percibir a seriedade das circunstancias (Schirina), ou cae nunha infantil trampa en que se xoga coa súa pobre vaidade (Zelima).

Adelma, como Turandot, representa a muller intelixente, mais a súa é unha astucia posta ao servizo do ‘mal’, da traizón á súa señora. Aínda que o sentimento que a anima é o amor<sup>233</sup>, a traizón revélase como un feito monstruoso nun servo (categoría a que pertence na corte chinesa). Adelma convertérase en escrava non por unha acción prepotente de Altoum ou Turandot, senón por culpa de seu irmán<sup>234</sup> e seu pai (como ben lle lembra Calaf en IV, IX, 400); ademais, tras a derrota do seu pobo, gozou xa da xenerosidade do vencedor, Altoum, quen a salvou dunha morte segura (IV, IX, 399). Isto é, a traizón de Adelma non pode ser desculpada por amor, pois este sentimento debería ser subordinado á fidelidade (e, aínda que poida parecer paradoxal, á gratitude) a Turandot e, xa que logo, a unha sincera colaboración para achar unha solución satisfactoria para o problema da corte e o imperio chinés.

Adelma, por outra banda, é a única muller capaz de derrotar a Turandot enredándoa nas súas maquinacións, igual que á inxenua Adelma:

*Adel.* (da se) Tutte le trame mie non saran vane.  
Se invan tentossi aver i nomi, invano

<sup>233</sup> Un amor entre persoas do mesmo rango, unha vez que sabe que Calaf é de sangue real como ela mesma.

<sup>234</sup> O irmán de Adelma sometérase ás probas de Turandot. Gozzi implicitamente subliña deste xeito como o amor non debe ser a razón do matrimonio (non é dabondo para establecer tal relación). Neste senso é importante destacar que o compromiso conclusivo entre Calaf e Turandot pode aparecer marcado polo amor só porque o matrimonio entre ambos é conveniente, tanto para as familias, como para as cortes: o impero chinés consegue sucesión para o trono e a casa de Calaf recupera o seu estado. É dicir, o amor é só un elemento continxente, non necesario, no matrimonio.



Forse non tenterò di meco trarlo  
Fuori da queste mura, e farlo mio.  
Sospirato momento! Amor, che forza  
Sin'or mi desti, e ingegno; e tu, fortuna,  
Che modo mi donasti, onde potei  
Tanti ostacoli vincere, soccorsi  
Quest'amante affannata, e fa, ch'io possa  
Giugnere al fin de' miei disegni audaci. (IV, IX, 379)

Para acadalo, a filla de Cheicobad porá en xogo as súas mañas máis aleivosas<sup>235</sup>, como a mentira ou a hipocrisía, que ven empregando xa dende a súa chegada a corte chinesa movida, entre outras causas, polo odio e a soberbia:

*Adel.*      (*con fierezza*) Ti proibisco il favellarmi ancora.  
Già capace non son de' tuoi consigli:  
Altro mi parla al cor. Possente amore,  
Che dell'ignoto Principe m'abbrucia,  
Odio, che a questa empia superba io porto,  
Dolor di schiavitù. Troppo ho sofferto.  
Scorsi cinqu'anni or son, che dentro al seno  
Chiudo il velen, rassegnazion dimostro,  
E amor per questa ambiziosa donna,  
Della miseria mia prima cagione.  
In queste vene real sangue scorre,  
Tu 'l sai, nè Turandot m'è superiore.  
In vergognosi lacci schiava umile  
E sino a quando una mia pari deve,  
Come ancella, servir? Gli sforzi estremi,  
Per simular m'hanno già resa inferma;  
Di giorno in giorno io mi distruggo, come  
Neve al sol, cera al foco. Dì, conosci  
In me più Adelma? Io risoluta sono

---

<sup>235</sup> Léase con atención toda a escena IX do acto IV para observar como Adelma vai superando (mesturando a mentira coa verdade, a humildade etc.) as diferentes situacións que se producen no seu longo diálogo con Calaf.

Oggi d'usar quant'arte posso. Io voglio,  
 Per la strada d'amor, di schiavitùde,  
 O di vita fuggir. (III, I, 178)

Ademais non só consegue enganar a Turandot (mentres a princesa pensa que a está a axudar, en realidade está tentando organizar a súa fuxida con Calaf), senón tamén ao príncipe, quen, abraiado polas mentiras da escrava, nun intre de desesperación revela os nomes do enigma. Con todo, non é quen de obter o que desexa, porque as súas arelas son ilexítimas e a inquebrantable virtude de Calaf reconduce todo ao vieiro do 'correcto'. Estes feitos condúcenos de novo a unha lectura claramente misóxina e conservadora: non hai muller tan intelixente (Turandot) que non poida ser derrotada por outra (o que inmediatamente devalúa a intelixencia como atributo feminino); e non hai home tan sabio e virtuoso (Calaf) que non poida ser enganado pola maldade da muller (Adán e Eva?); mais neste caso intervirá a providencia para restablecer o equilibrio, relegando a muller ao rango secundario, subordinado ao home, que lle corresponde. De feito, na conclusión da obra, podemos contemplar, no matrimonio entre Turandot e Calaf, a concreción dos 'bos' desexos de Altoum e Calaf, o froito da fidelidade de Barach, a materialización das esperanzas de Pantalone, Tartaglia e Brighella<sup>236</sup>.

En conclusión, fronte á tipoloxía de muller inxenua e pouco intelixente, representada na obra por Schirina e Zelima, Adelma e Turandot constitúen un grupo oposto: o da muller intelixente, con

<sup>236</sup> En contraste coa riqueza da personalidade de Adelma (precisamente polo humanamente contradictorio dos seus sentimentos) e, en menor grao, de Turandot, os personaxes masculinos da obra resultan dun interese relativo, pois encarnan, sen fisuras, as virtudes propias da súa condición social e familiar (en Gozzi ética individual e colectiva mestúranse de tal xeito que o conde considera inmoral, un pecado, calquera actitude que entre en contradición cos valores establecidos, reflexo da vontade divina no mundo). Deste xeito, Calaf, como xa vimos, preséntase como un fillo abnegado e amante dos pais e como un príncipe fermoso, sabio e virtuoso; Barach, case o pai do príncipe, como un sabio conselleiro, fiel, disposto a sacrificarse polo seu señor; Altoum, como un pai demasiado amante coa filla, mais como un emperador sabio, piadoso e tenaz, disposto a todo para corrixir o seu erro como proxeñitor achando un sucesor para o trono chinés; as *maschere* (sobre as que recae o peso cómico do texto), que representan diversos roles na corte chinesa (coa excepción de Truffaldino, polos motivos expostos máis arriba), encarnan a fidelidade ao soberano, a piedade e a sabedoría da idade avanzada. Os personaxes masculinos máis secundarios, como Timur e Ismaele, non son máis que ecos doutros personaxes símiles de máis peso na obra.

obxectivos claros, capaz de tomar decisións por si mesma. O primeiro grupo, xa o vimos, representa un perigo, e o segundo, como acabamos de comprobar, tamén. É dicir a muller é un elemento perigoso para o home (columna central da familia e o estado) e, xa que logo, desestabilizador para a sociedade. Non importa a súa formación nin o nivel da súa intelixencia: a súa propia esencia de muller contén o xermolo da anarquía e o caos, do fin da civilización. A única solución posible é mantela afastada das situacións que poidan constituír un risco (por este motivo Barach oculta a súa identidade a Schirina) e facerlle recoñecer as súas propias limitacións (por iso Calaf supera as probas de Turandot): en efecto, estas son as funcións que ao longo da obra os personaxes masculinos tentan desenvolver, para reafirmar, sen lugar a dúbidas, o rol predominante do varón na sociedade<sup>237</sup>.

A ESTREA: O TEATRO, A COMPAÑÍA, OS ACTORES, A  
ACOLLIDA DO PÚBLICO

Como xa vimos antes, *Turandot*, foi a cuarta das *fiabe teatrali* gozzianas. De todos os xeitos, o autor, ás veces, ofrece datos contraditorios sobre a orde de presentación ao público dos seus textos. Nas súas *Memorie inutili*, xa no título do primeiro capítulo da segunda parte<sup>238</sup>, o conde indica que Turandot foi o seu cuarto ‘conto teatral’:

Capitolo I. Mire belliche poetiche sopra la comica milizia da me scelta all’assalto teatrale de’ due nominati Poeti Goldoni, e Chiari. Fiaba seconda di questo nome, intitolata: *Il Corvo*. Terza di questo

<sup>237</sup> Moitos son aspectos merecedores dunha análise máis profunda: unha lóxica limitación editorial convidanos a cerrar a nosa neste punto. Prometemos ampliala, enriquecéndoa, en futuros estudos turandotianos.

<sup>238</sup> Lémbrese que moi probablemente Gozzi iniciou a escrita da súa autobiografía en torno a 1780, é dicir, uns oito anos despois da redacción dos limiares das súas *fiabe* para a edición Colombani e uns quince anos despois da estrea da derradeira destas creacións (sobre as diversas redaccións e problemas de datación das *Memorie* vid. Gutiérrez Carou, Javier, «Gli strati testuali nella versione manoscritta delle *Memorie Inutili* di Carlo Gozzi», *op. cit.*; á problemática estudada no artigo haberá que engadir os datos que se puidesen obter dos numerosos novos fragmentos manuscritos das *Memorie* conservados no Fondo Gozzi, aínda inexplorados).

nome intitolata: *Il Re Cervo*. Quarta di questo nome intitolata: *La Turandotte*. Quinta di questo nome intitolata: *I Pitocchi fortunati* [en realidade este último é o sétimo].<sup>239</sup>

A afirmación presente no título do capítulo vese confirmada máis adiante no seu desenvolvemento, nun paso en que o autor indica o motivo polo cal decidiu escribir dúas *fiabe teatrali* carentes de elementos máxicos:

E perchè i miei ostinati pochi avversarj sostenevano a gola gonfia ancora, che il grand'effetto delle mie tre prime Fiabe veniva dalla decorazione, e dal meraviglioso delle magiche trasformazioni, e niente concedevano all'apparecchio, a' gradi dell'artifiziosa condotta; alla rettorica, alla malia della verseggiata eloquenza, a' squarcj di seria morale, e alla chiara critica allegoria che contenevano; con altre due Fiabe, la Turandotte, e i Pitocchi fortunati, spoglie affatto di magiche meraviglie, ma non di gradi d'apparecchio, di morale, d'allegoria, e di forte passione, e ch'ebbero il concorso, e la sorte medesima delle prime benchè di base falsissima, ho provata interamente la mia proposizione, senza però disarmare i contrarj miei.<sup>240</sup>

Porén, na *Prefazione* deste 'conto' escrita para a edición Colombani, e xa que logo uns dez anos posterior á estrea, afirma que *Turandot* foi a *fiaba* que seguiu a *Il corvo* (a segunda), e ademais inclúea no primeiro volume desta edición ocupando o terceiro lugar no *corpus* das *fiabe*, co cal implicitamente está a presentala como a terceira da serie.

Coidamos que tal feito é debido moi probablemente a que, a causa da rapidez con que debía crear, o dramaturgo traballaba simultaneamente en varios textos, o que despois lle produciría confusións. De feito o período a cabalo entre 1761 e 1762 debeu obrigar a Gozzi a manter ritmos de traballo aceleradísimos, pois, no prazo de catro meses, presentou ante o público tres 'contos teatrais' e, ademais, entre

<sup>239</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. II, p. 416 (II, 1).

<sup>240</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. II, pp. 419-420 (II, 1).

as estreas dos dous últimos transcorreron só quince días (24 de outubro de 1761: *Il corvo*; 5 de xaneiro de 1762: *Il re cervo*; 22 de xaneiro de 1762: *Turandot*). Ademais, Gozzi participaba activamente na montaxe e nos ensaios das súas obras, o que aínda lle restaría máis tempo para dedicar á escrita. En realidade, sobre a orde de escritura e representación das primeiras *fiabe teatrali*, os datos ofrecidos nos prefacios das edicións Colombani e Zanardi (e nas *Memorie*), e as secuencias en que se publican os textos, invitan a unha reflexión máis minuciosa, de que espero poder dar conta en breve noutro lugar, limitándome nestas páxinas a indicar que as contradicións poderían deberse, ademais de aos motivos apenas expostos, a un desexo de manipulación da historia do propio teatro para a facer acaer perfectamente á reflexión teórica sobre el levada a cabo *a posteriori*.

De todos os xeitos, a análise comparativa de todos os datos, a orde de publicación das *fiabe* na edición Zanardi e a data precisa ofrecida por Gozzi non deixan lugar a dúbidas: *Turandot* foi o cuarto ‘conto teatral’.

A estrea de *Turandot* tivo lugar no teatro S. Samuel<sup>241</sup>, isto é, o teatro sito na homónima parroquia<sup>242</sup> (en Venecia os teatros recibían a denominación da parroquia en que se atopaban: *San Giovanni Grisostomo*, *San Salvatore*, *San Cassan...*). Este teatro pertencía á familia Grimani, que o erixira en 1665. A súa actividade principal era a comedia, aínda que, dende 1710 (con diversas interrupcións), atopa espazo tamén no seu escenario a ópera, fundamentalmente no período teatral da Ascensión<sup>243</sup>, e, en ocasións, tamén o ballet.

<sup>241</sup> *Turandot* foi a última das *fiabe* estreadas en Venecia no S. Samuel, pois dende o outono de 1762, ata 1770, a compañía Sacchi pasa a desenvolver a súa actividade no teatro S. Angelo. Posteriormente Gozzi verá representar as súas obras no S. Luca (e mesmo algunha no S. Giovanni Grisostomo e, de novo, no S. Angelo).

<sup>242</sup> Sobre este teatro véxase Mangini, Nicola, *I teatri di Venezia, op. cit.*; e Mancini, Franco / Muraro, Maria Teresa / Povoledo, Elena, *I teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto - Corbo e Fiore, 1985-2000, 6 vols., vols. I/I e I/II.

<sup>243</sup> Os teatros en Venecia abrían en outono ata Nadal e dende a conclusión do Nadal ata a Cuaresma (este era o longo período do Entroido); en ocasións, tamén durante algúns días con ocasión da feira da Ascensión (*la Sensa*).

No mesmo teatro S. Samuel en que Carlo Gozzi comeza á súa actividade teatral pública con *L'amore delle tre melarance* (1761), moitos anos antes iniciara tamén a súa carreira dramaturxica o seu gran antagonista, Carlo Goldoni, coa compañía de Giuseppe Imer (1734-1743). Tamén alí desenvolveron a súa actividade outras personalidades do teatro que tiveron relación con Gozzi. Así, en 1738, o propietario Michele Grimani contratou a Antonio Sacchi (ou Sacco) e á súa irmá Andriana (ou Adriana), famosa *servetta*<sup>244</sup>, ao seu regreso de Rusia. En 1749<sup>245</sup> foi contratado como escritor outro coñecido de Gozzi, Pietro Chiari, que permanecerá neste teatro ata 1753, en que se trasladará ao S. Angelo para cubrir o posto deixado por Goldoni que, á súa vez, comeza a traballar para o S. Luca.

Dende outubro de 1758 no teatro S. Samuele actuaba a compañía de Antonio Sacchi, que permaneceu nel ata a tempada de Entroido de 1762, pasando no outono ao S. Angelo. Foi esta a circunstancia que permitiu que as catro primeiras *fiabe teatrali* de Gozzi fosen representadas naquel escenario.

De todos os xeitos, tras a reapertura do teatro en 1748, e ata 1766, a actividade fundamental do S. Samuel foi a ópera *buffa*, moitos de cuxos libretos foron escritos por Goldoni para o famoso compositor Baldassare Galuppi, *il Buranello*, creadores ambos dunha ópera cómica veneciana que se opuña á difusa ópera *buffa* napolitana.

No ano 1768, a crise teatral afectou tamén aos Grimani, que se viron obrigados a ceder a propiedade do teatro, que pasou dende entón a ser xestionado por diversos propietarios colectivos e individuais, ata a súa decadencia coa caída República de Venecia (1797), e a súa desaparición en 1894, ano en que foi demolido.

<sup>244</sup> Papel de criada da *commedia dell'arte*.

<sup>245</sup> O teatro ardeu en 1747. Foi reconstruído inmediatamente (mantendo a forma de ferradura, aínda que reducindo o número de filas de palcos de seis a cinco) e reinaugurado o 22 de maio de 1748.

Como xa vimos, no período das *fiabe*, a compañía de Antonio<sup>246</sup> Sacchi (*capocomico*<sup>247</sup> e actor, Truffaldino), a que Gozzi confiou a estrea das súas obras durante máis de vinte anos, desenvolvía a súa actividade no teatro S. Samuel:

... dall'ottobre del 1758 aveva ripreso possesso del S. Samuele, di ritorno dal Portogallo, la compagnia del famoso Antonio Sacchi [...]. Certo si deve in gran parte alla loro eccezionale bravura, oltre ai macchinismi scenici di un anacronistico gusto barocco, il successo delle stravaganti "fiabe" gozziane. Su queste scene, tra il '61 e il '62, vennero rappresentate le prime quattro...<sup>248</sup>

En realidade, a orixe da compañía Sacchi está na desaparición da compañía Imer<sup>249</sup>, o que propiciou que os mellores actores dela partisen na primavera de 1753 para Lisboa, onde permaneceron ata o terremoto que arrasou a cidade en 1755. Ao seu regreso a Venecia, as novas comedias de Goldoni e Chiari arrebataran o público á *commedia dell'arte*, motivo por que a compañía pasou estreiteces ata que Gozzi decidiu ofrecerlle os textos das súas *fiabe*:

Resasi nota la sua fama [a de Antonio Sacchi] fuori de' confini d'Italia, portossi in Moscovia, e dopo pervenutone in Portogallo il grido, con istanze fu chiamato da quella Maestà colla Compagnia ai proprj servigi [...] dopo aver passata la Primavera in Milano, si trasferì a Genova, ed ivi facendo alcune recite per aspettare l'imbarco, venuto il tempo di far vela, coraggioso colla sua Truppa partì, giungendo felicemente in Lisbona sul cadere dell'anno 1753. Fu la Compagnia assai bene accolta, e il suo modo di recitare piacque moltissimo alla Reale Famiglia, ed a tutta la Corte. Non contento il Sacco di produrre il suo proprio divertimento, altro cerconne per maggiormente rendere gradita la di lui servitù. E ciò eseguì col fare apprendere a' piccoli fanciulli figliuoli de' Comici

<sup>246</sup> O seu nome completo era Giovanni Antonio Sacco (ou Sacchi).

<sup>247</sup> O *capocomico* realizaba funcións moi variadas: del dependía en boa parte a xestión administrativa e artística da compañía.

<sup>248</sup> Mangini, Nicola, *I teatri di Venezia, op. cit.*, p. 128.

<sup>249</sup> «Fra il Chiari e la compagnia comica del vecchio Imer, dove prevalevano i Casali, il Vitalba, il Sacchi, scoppì nell'autunno del '52 la discordia...» (Ortolani, Giuseppe, «Note in margine alla riforma goldoniana. La fortuna dell'abate Chiari...», *op. cit.*, p. 72).

suoi alcune Commedie del Goldoni, le quali erano da essi, benchè di tenera età, maravigliosamente eseguite. L'attenzione del Sacco fu in buon grado accolta, e generosamente premiata da sua Maestà. Passavano intanto i Comici tranquillamente i suoi giorni in Lisbona, accumulando ricchezze, e facendo una vita comoda, e doviziosa. Insorse allora la fatalissima disgrazia del Terremoto, che rovinando quasi tutta la Città, pose in ispavento gli abitanti, e per tale fortissimo motivo fu la Compagnia licenziata, ma nel tempo istesso riconosciuta liberalmente dal Re. Tornò di nuovo il Sacco in Italia, e rivedendo Venezia, prese in proprio uso un'altra volta il Teatro di S. Samuele [...] Ma crescendo a dismisura il grido delle moderne Commedie del Goldoni, e del Chiari, ed essendo gli amatori del Teatro divisi in due fazioni [...] attendevano solo a frequentare i recinti dove le Commedie di essi due Poeti si rappresentavano, ed il Teatro del Sacco rimaneva quasi del tutto abbandonato. Volle la buona sorte di questo Capo Comico, che il suo merito fosse conosciuto, e stimato dal Nobile Sig. Conte Carlo Gozzi, anche prima che partisse per Lisbona; onde vedutolo dopo il suo ritorno col Teatro in decadenza, pensò di prestargli un oportuno ajuto.<sup>250</sup>

Gozzi fala en numerosas ocasións ao longo das súas memorias da compañía Sacchi e dos seus integrantes, mais especialmente no capítulo terceiro da segunda parte, titulado precisamente *Pittura della Compagnia comica del Sacchi da me soccorsa. Seguo ad essere osservatore*. Gozzi nestes parágrafos non só ofrece unha descrición dos méritos teatrais da compañía (bastante xenérica, en realidade), senón tamén da súa 'moralidade', que se confronta ao tópico (mais moitas veces real) relaxamento dos costumes de moitas xentes de teatro na época (obsérvese, coa súa habitual actitude, que Gozzi se sitúa nun plano superior ao dos 'cómicos', o que lle permite xulgar o seu comportamento):

La Compagnia del Sacchi aveva un credito universale, quanto a' costumi famigliari, differentissimo da quello che in generale hanno quasi tutte le nostre Comiche Compagnie, per le quali, gl'innumerevoli non filosofi, sono molto mal prevenuti.

<sup>250</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, Conzati, 1781-1782, 2 vols. (edición facsímile: Bologna, Arnaldo Forni, 1978), vol. II, pp. 143-147: 143-145, s. v. Sacco Antonio.



Oltre alla proporzione che aveva questa società colle mie idee bizzarre morali allegoriche, ed oltre alla sua Comica bravura, il buon odore di onestà che godeva nelle opinioni, mi persuase più d'ogn'altra cosa ad avvicinarmi, e posso dire ad affratellarmi filosoficamente con essa.

La unione, la buona armonia, le occupazioni domestiche, lo studio, la subordinazione, il rigore, la proibizione alle femmine di ricever visite, l'abborrimento che queste dimostravano di accettar doni da' seduttori, l'ore regolarmente divise ne' lavori casalinghi, nelle preci, e l'opere di pietà co' miserabili ch'io vidi nel mio comico drappelletto, mi piacquero.

In questo, se qualche Attrice, o qualche Attore de' stipendiati<sup>251</sup>, uscivano alquanto dalla massima stabilita di morigeratezza, erano tosto scacciati, ed erano sostituite persone dopo un processo d'informazioni prese più sulla regolarità del costume, che sulla scenica loro abilità.<sup>252</sup>

Antes de pasar a estudar o labor de Sacchi como *capocomico* da compañía, vexamos a sucinta historia dela, dende o período das *fiabe* ata a súa disolución, presente nun imprescindible volume de Ferdinando Taviani e Mirella Schino (nas súas *Memorie* Gozzi ofrece un relato do final da compañía, que transcribiremos un pouco máis abaixo cando nos ocupemos de Sacchi como actor):

Contemporaneamente a quella del Medebac agiva in Venezia l'altra compagnia drammatica di Antonio Sacchi: prima, al [teatro] S. Samuele; poi, al S. Angelo; poi, al S. Salvatore<sup>253</sup>; infine, per assai breve tempo, ancora al S. Angelo. Nel 1761 erano fra i suoi attori, oltre al capocomico Sacchi, Cesare D'Arbes [...], Agostino Fiorilli (*Tartaglia*), Atanagio Zannoni (*Brighella*) e Andriana o Adriana Sacchi Zannoni che fu una servetta di non comune vivacità e abilità. Nel 1771 entró a farne parte la Teodora Bartoli Ricci; quella Teodora Bartoli Ricci che, per essere esposta e condiscendente alla, diciamo pur, protezione di Carlo Gozzi, all'amore di Pietro

---

<sup>251</sup> É dicir, aqueles actores que non pertencían á familia Sacchi (nesta compañía, como noutras da época, era moi frecuente que boa parte dos intérpretes estivesen vinculados entre si por lazos de parentesco).

<sup>252</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili...*, op. cit., vol. II, pp. 425-434: 426 (II, III).

<sup>253</sup> Tamén coñecido como teatro S. Luca.

Antonio Gratarol e alla libidine senile del Sacchi, fu causa di molti contrasti, malumori e disordini. Nel 1775 la compagnia era formata, oltre che dagli attori già menzionati (ad eccezione di Cesare D'Arbes che se n'era allontanato fin dal 1769 per entrare nella compagnia Lapy), di quest'altri attori ed attrici: Chiara Simonetti, Angiola Sacchi, Maddalena Ricci, Teresa Zannoni, Petronio Zanerini, Luigi Benedetti, Giovan Battista Rotti che aveva sostituito il D'Arbes nella maschera di *Pantalone*. Su tutti eccellea, per la sua straordinaria comicità, il capocomico stesso [Antonio Sacchi] *Truffaldino* [...] Certo poco si curava degl'impegni assunti e non esitava a venir meno ai proprî doveri quando il suo interesse gli sembrasse richiederlo: sicché nel 1742, abbandonato improvvisamente il S. Samuele, andò, con metà della compagnia, in Russia dove si trattenne fino al 1745; e, alcuni anni più tardi, nella primavera del 1753, violando nuovamente il contratto che lo legava a quello stesso teatro, si recò prima a Milano, poi a Genova e di qui fece vela per il Portogallo dove rimase, a Lisbona, fin dopo il terremoto del 1755. Ma ambedue le volte, tornato in patria e accolto con benevolenza dal Grimani proprietario del S. Samuele<sup>254</sup>, poté riprendere tranquillamente il corso delle sue rappresentazioni autunnali ed invernali a Venezia: di dove ogni anno, com'era costume anche del Medebac e di tutti gli altri capocomici, fu solito andare in qualche città della terraferma per recitarvi durante la stagione primaverile ed estiva [...] Poco dopo il 1780, questa celebrata compagnia [...] andò rapidamente sfasciandosi. Non però fu del tutto sciolta [...] nel 1782; giacché, ancora nel gennaio del 1786, il quasi ottantenne Sacchi, circondatosi di non so quali attori, dava rappresentazioni al teatro del Falcone di Genova [...] Due anni dopo, egli morì su una nave che lo trasportava da Genova a Marsiglia e il suo cadavere ebbe sepoltura nel mare.<sup>255</sup>

Do labor que, como *capocomico*, realizaba Sacchi na compañía, temos noticias a través de Gozzi, que o considera excepcional.

<sup>254</sup> Gozzi indica que o retorno a Venecia da compañía tivo lugar aproximadamente en 1757 (marchara da cidade en 1753): «Ritornate a Venezia [as "povere genti" da compañía] dopo forse quattr'anni di lontananza, si accamparono nel Teatro detto di San Samuele» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, p. 417 (II, I)).

<sup>255</sup> Taviani, Ferdinando / Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1986<sup>2</sup> (1982), pp. 113-114, que reproducen textos de Sanesi, Ireneo, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954<sup>2</sup> (1911), 2 vols.

De feito, como sinala Vazzoler, aínda que xa antes era loado como actor, é o conde o primeiro en sinalar a súa valía como ‘director’ da compañía teatral:

Lodato da Goldoni, Chiari e Gozzi soprattutto per la sua eccezionalità d’attore, Sacchi diventa, nel famoso giudizio gozziano espresso nella prefazione al *Fajel* (scritta all’inizio degli anni Settanta del Settecento), un esempio come capocomico, abile direttore di attori (riconoscimento che gli confermerà anche Bartoli).<sup>256</sup>

Velaquí as palabras de Gozzi (quen, de todos os xeitos, nalgúns pasos da súa autobiografía ataca ao actor polas súas baixas paixóns —o ancián Sacchi teríase namorado da actriz Teodora Ricci, con quen o propio Gozzi mantíña unha relación moi ambigua—) e algunha das frases de Bartoli a que fai referencia Vazzoler:

Il Sacchi rinomato Truffaldino è l’unico oggidì tra i Comici dell’Italia, che intenda le circostanze de’ tempi, e il ben condurre una Truppa Comica, perchè non resti sterile l’utilità della sua professione. Egli tiene la sua Compagnia esercitata nella Commedia improvvisa, e ben provveduta de’ più atti personaggi ad una tale rappresentazione; ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona Tragedia, Tragicommedia, o Commedia, composta o tradotta che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata. Per tal modo egli dà respiro, e rinvigorisce l’aspetto di novità alla Commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel Teatro con frutto per quanto è lungo l’anno, e si ripara da’ pregiudizi che gli può cagionare una coltura sino ad ora nell’Italia sognata. Entro a tali trincieramenti si coltiva, e si diverte il Pubblico, e si ricevono dal Pubblico que’ soccorsi che ha il Sacchi a torto invidiato da que’ Comici, che non sanno nè la loro professione, nè l’utilità che può venire a quell’arte ch’esercitano nell’Italia.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Vazzoler, Franco, «Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi», in Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 151-169: 159.

<sup>257</sup> Gozzi, Carlo, «Prefazione del traduttore», in Id., *Il Fajel. Tragedia del Sig. D’Arnaud tradotta in versi sciolti dal Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772, pp. 5-36: 20-21.

Antonio Sacco applicossi mai sempre per il buon regolamento della sua Comica Truppa a studiare tutto ciò, che potè credere per essa vantaggioso, e per formare a se medesimo quel concetto, che si è con tanta fatica, e con onore acquistato.<sup>258</sup>

Pasemos xa sen máis dilación a estudar cales eran os integrantes da compañía Sacchi<sup>259</sup> no momento da estrea de *Turandot*, e que papeis lles foron asignados<sup>260</sup>. Paolo Bosisio ofrece a seguinte hipótese (no caso das ‘máscaras’ a atribución pódese considerar segura, pois cada actor encarnaba sempre o mesmo personaxe da *commedia dell’arte*)<sup>261</sup>: Antonio Sacchi (Truffaldino), Cesare Darbes ou D’Arbes (Pantalone), Agostino Fiorilli (Tartaglia), Atanagio Zannoni (Brighella), Giovanni Vitalba (Calaf), Gaetano Casali (Altoum), Ignazio Casanova (Barach ou, menos probablemente, Altoum), Antonia Sacchi (dona de Antonio; Schirina), Angela Sacchi (filla de Antonio; Adelma ou, moi improbablemente, Turandot) e Giovanna Sacchi (filla de Antonio; Zelima).

Moitas son as noticias que temos sobre Antonio Sacchi, o Truffaldino de *Turandot* e do resto das *fiabe*. Naceu en 1708 en Viena, cidade en que seu pai desenvolvía o seu labor como actor ao servizo do emperador. Formouse como bailarín, para pasar poste-

<sup>258</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de’ comici...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 143-147: 146, s. v. Sacco Antonio.

<sup>259</sup> Nas súas memorias, Gozzi afirma que, no momento en que comezou a colaborar con esta compañía (1761), coa excepción dos catro actores que interpretaban as *maschere* e Andriana (ou Adriana) Sacchi Zannoni, o grupo estaba formado por actores de mediocre calidade: «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 inesperti.» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, *op. cit.*, vol. II, p. 417 (II, 1)). Porén Anna Scannapieco sostén, convincentemente, que Gozzi levou a cabo nos seus escritos unha sistemática redución da importancia da compañía Sacchi para, deste xeito, presentar a calidade das súas creacións dramáticas como único factor determinante no éxito das mesmas (Scannapieco, Anna, «Le convenienze di una “volontaria amichevole assistenza”»: Carlo Gozzi e i comici», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007, no prelo; unha visión parcialmente diferente deste tema, cunha lectura máis literal das memorias gozzianas, pode verse en: Bosisio, Paolo, «Teatro e teatranti nelle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi», in Cambiaghi, Mariagabriella (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006, pp. 9-60).

<sup>260</sup> Para un estudo sobre todos os compoñentes que formaron parte da compañía Sacchi, e os significativo silencio sobre a maioría deles nos escritos gozzianos, *vid.* Scannapieco, Anna, «Le convenienze di una “volontaria amichevole assistenza”»: Carlo Gozzi e i comici», *op. cit.*

<sup>261</sup> Bosisio, Paolo, «Note» a *Turandot*, in Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Paolo Bosisio), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 306-307.

riormente a traballar como actor no rol de Truffaldino, co que alcanzou unha fama<sup>262</sup> tal que lle permitiu percorrer Europa obtendo grandes éxitos, como xa se sinalou. Tivo ocasión de traballar con famosos actores como Golinetti ou Casali e cos autores máis notables da Venecia do s. XVIII, como Goldoni, Chiari ou Gozzi. Morreu na pobreza nun barco que o levaba a Marsella en 1788:

L'annuncio nella *Gazzetta urbana veneta* del 19 novembre 1788, che contrapponeva le circostanze della morte («è morto indigente nel suo tragitto da Genova a Marsiglia e il suo cadavere soggiacque al comune destino de' passeggeri marittimi, d'essere gettato in mare») ai successi ottenuti fino «a' confini d'Europa», grazie ai quali «rese col suo valore angusti al concorso i maggiori teatri», lo collocava nel mito, trasformandolo in simbolo della precaria vita dell'attore: «Sarà vero che molto in sua vita egli abbia guadagnato e molto speso: ma è vero nonmeno che l'arte comica non arricchisce nemmeno chi l'esercita colla più grande fortuna».<sup>263</sup>

Goldoni nas súas *Mémoires* ofrécenos un vivo retrato do actor en que non só se subliñan as súas calidades interpretativas, senón que se alude tamén a aspectos importantes da súa formación dramática, literaria e filosófica:

Cet Acteur, connu sur la scene Italienne sous le nom de *Trouffaldin*, ajoutoit aux graces naturelles de son jeu, une étude suivie sur l'art de la Comédie et sur les différens Théâtres de l'Europe.

Antonio Sacchi avoit l'imagination vive et brillante; il jouoit les Comédies de l'art, mais les autres Arlequins ne faisoient que se répéter, et Sacchi, attaché toujours au fond de la scene, donnoit, par ses saillies nouvelles et par des réparties inattendues, un air de fraîcheur à la Piece [*Le trentadue disgrazie d'Arlecchino*], et ce n'étoit que Sacchi que l'on alloit voir en foule.

<sup>262</sup> «... pose la Maschera del Truffaldino con sicurezza, e di grado in grado collo studio s'andò perfezionando, divenendo finalmente un inimitabile, e famoso Comediante.» (Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de' comici...*, op. cit., vol. II, p. 143, s. v. Sacco Antonio).

<sup>263</sup> Vazzoler, Franco, «Da Truffaldino a capocomico: Antonio Sacchi fra Goldoni, Chiari e Gozzi», *Theatralia*, 8, 2006 [= *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa* (ed. de Javier Gutiérrez Carou e Jesús G. Maestro)], pp. 199-206: 199.

Ses traits comiques, ses plaisanteries n'étoient pas tirées du langage du peuple, ni de celui des Comédiens. Il avoit mis à contribution les Auteurs Comiques, les Poètes, les Orateurs, les Philosophes; on reconnoissoit, dans ses impromptus, des pensées de Sénèque, de Cicéron, de Montagne; mais il avoit l'art d'approprier les maximes de ces grands hommes à la simplicité du balourd; et la même proposition, qui étoit admirée dans l'Auteur sérieux, faisoit rire sortant de la bouche de cet Acteur excellent.

Je parle de Sacchi comme d'un homme qui a existé<sup>264</sup>, car à cause de son grand âge, il ne reste à l'Italie que le regret de l'avoir perdu, sans l'espérance de le voir remplacer.<sup>265</sup>

Gozzi fala de Sacchi en numerosas ocasións. Xa dende o seu regreso de Portugal, o conde dedícalle composicións en que loa as súas calidades. De feito, na *Tartana...* (1757), a profecía para o mes de decembro de 1756 leva como subtítulo «Sopra il ritorno del Sacchi, Truffaldino», onde podemos ler os seguintes versos, en que se subliñan as dotes histriónicas do actor, capaz de provocar o riso e a alegría:

[...] / cioè: Questa dottrina [o teatro reformado] omai ci ha stracchi: / noi vogliam stare allegri, e venga il Sacchi. / Deh corra il Sacchi, e venga a darci aiuto, / tutti per noia abbiám le facce oscure; / ci son poste nel corpo coll'imbuto / quest'opre, dette regolate e pure. / [...] / ci bastan tue [de Antonio Sacchi] facezie e fantasie, / e t'accettiam per maggior nostro amico. / [...]<sup>266</sup>

Poucos anos despois, Gozzi publicou un longo poema dedicado a Sacchi nas *actas* da Academia Granellesca en que non só crítica aos autores das novas comedias, senón que insiste en repetidas ocasións tanto nas bondades interpretativas de Sacchi como na

<sup>264</sup> As *Mémoires* foron publicadas por primeira vez en 1787 (Paris, Veuve Duchesne), un ano antes do pasamento do actor. Goldoni, que vivía en París, seguramente tivera noticias da decadencia irremisible da súa compañía nestes anos.

<sup>265</sup> Goldoni, Carlo, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere, op. cit.*, p. 191 (I, XL1).

<sup>266</sup> Gozzi, Carlo, *La Tartana degl'influssi invisibili per l'anno bosestle 1756* in Id., *Opere. Teatro e polemiche teatrali, op. cit.*, pp. 971-1027: 1025 (*Profezia del Burchiello per il mese di dicembre. Sopra il ritorno del Sacchi, Truffaldino*, II-III, VII).

honestidade dos espectáculos que ofrecía (en contraposición á corrupción que, en opinión do conde, espallaban as obras de Goldoni ou Chiari): lembremos a importancia que Gozzi outorgaba a este aspecto das composicións teatrais:

Sacchi innocente, / Di nostra mente / Consolazione, / Tato, e mignone. / Tu con le pure / Caricature, / E con gl'imbrogli, / Quando tu il vuogli, / E con gl'amori, / E co' furori, / Le gelosie, / Le braverie, / Senza oscenni allettamenti, / Imposture, adulazioni; / Vinci tutte le invenzioni / De' Poeti prepotenti; / E ci solluccheri, / E i cori inzuccheri; / A' tuoi detti giriam gl'occhi, / Tanto il mel par che trabocchi, / E s'urtiamo, e pizzichiamo, / S'abbracciam, ridiam, gridiamo: / O Poeti da cucina, / Viva il Sacchi, e Smeraldina.<sup>267</sup>

O trato persoal e profesional ao longo dos anos foi volvendo cada vez máis difíciles as relacións entre o *capocomico* e o autor<sup>268</sup>. As numerosas mencións ao actor nas *Memorie* do conde (algunhas delas transcritas precedentemente) van pasando, co avanzar das páxinas<sup>269</sup>, da máis incuestionable admiración, ás disputas, ao desgusto e, finalmente, á crítica. Gozzi, que nunca manifestou piedade nos seus escritos, ofrécenos ao final da súa autobiografía unha aceda pintura do ancián actor<sup>270</sup>, de quen, de todos os xeitos, continúa a recoñecer os excepcionais dotes interpretativos. O capítulo é triste, aínda que emocionante, sobre todo se temos en conta que a narración dun Sacchi partindo para Xénova é, en realidade, o relato dos derradeiros traxectos do seu camiño, xa que o cómico, pouco despois, a bordo dun barco que o levaba desta cidade a Marsella, como xa vimos, deixará a vida:

---

<sup>267</sup> Gozzi, Carlo, *Canto ditirambico de' partigiani del Sacchi Truffaldino*, in *Atti dell'Accademia Granellesca, dicembre 1760 - gennaio 1761*, s. l., s. e. (mais Venezia, Colombani), 1760-61, pp. 1-15, vv. 164-186.

<sup>268</sup> Nesta evolución seguramente non exerceron unha influencia menor os ciúmes que o Sacchi espertou en Gozzi cando comezou a cortexar a actriz Teodora Ricci (na compañía entre 1771 e 1777), 'prote-xida' do conde.

<sup>269</sup> Lembremos que as *Memorie* gozzianas foron escritas ao longo de diferentes períodos (vid. Gutiérrez Carou, Javier, «Gli strati testuali nella versione manoscritta delle *Memorie Inutili* di Carlo Gozzi», *op. cit.*).

<sup>270</sup> Que quizais podería ter evitado lembrando os bos momentos e os éxitos que lle proporcionou o Sacchi e a súa compañía.

Dopo venticinqu'anni<sup>271</sup> della mia eroica assistenza prestata alla Truppa del Sacchi, era omai tempo che avvenissero de' casi i quali mettessero fine alla mia ridicola protezione.

Il Sacchi Eccellente Comico, ma antico d'anni, e presso che rimbambito; insidiato nel cuore, nella mente, e nelle sostanze; addormentato ne' suoi amori faceti nell'età sua di oltre agl'ottant'anni, fu l'origine vera del scioglimento d'una Compagnia valente, accreditata, e fortunata, che forse sussisterebbe ancora, e ancora avrebbe forse la mia assistenza a vantaggio degl'ipocondriaci, e degl'oppressi da' pensieri afflittivi senza la diversa, e strana natura di quell'uomo. [...]

Il vecchio preso da una dispettosa vergogna di vedersi scoperto nelle sue debolezze [os amoríos aludidos no parágrafo anterior], ostinato, impuntigliato in quelle, e irritato dalle ragionevoli censure d'una ingiusta direzione, e amministrazione, era divenuto una specie di demonio. [...]

Finalmente, dopo due anni di diabolico trambusto, una Compagnia Comica, che per un lungo corso di anni era stata il terrore di tutte le altre Comiche Truppe, e la delizia de' nostri Teatri, si sciolse miseramente.

Il Sacchi disposto a partire per Genova, prima di porsi in viaggio venne a salutarmi, e piangendo mi disse queste parole precise: Lei è l'unica visita ch'io fo a questa mia secreta, e dolorosa partenza. Non mi scorderò mai i favori che da lei ho ricevuti. Lei solo m'ha parlato con sincerità. Mi faccia degno d'un suo bacio, del suo perdono, e della sua compassione.

Gli concessi il bacio. Egli partì piangendo rapidamente, ed io, il confesso, rimasi contaminato.<sup>272</sup>

A característica esencial do personaxe de Tartaglia na comedia da arte era —e de aí o seu nome— *tartagliare*, é dicir, tatear. O actor que interpretaba este rol na compañía Sacchi, Agostino Fiorilli<sup>273</sup>, era particularmente habilidoso. Así o describe Bartoli na súa primeira actuación coa compañía Sacchi:

<sup>271</sup> Aproximadamente, xa que logo, en 1786 (compárense as datas coas ofrecidas por Taviani e Schino na cita transcrita pouco máis arriba).

<sup>272</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, pp. 914-917 (III, III).

<sup>273</sup> Gozzi indica que era un «Tartaglia celeberrimo» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, p. 450 (II, VII)).



...spiegando a poco a poco i suoi sentimenti con quella ridicola balbuziente pronuncia, ora tenendo la voce sommessa, ed ora strepitosa innalzandola, e contorcendo la bocca, e dimenando le braccia, ed il tutto eseguendo co' più naturali movimenti di un uomo, che tale difetto avesse in propria natura...<sup>274</sup>

O historiador do teatro continúa indicando ademais que Fiorilli foi un dos piares do éxito das obras de Gozzi: «Oltre di ciò servì di gran sostegno alle rinomate *Favole* del Sig. Conte Carlo Gozzi, ed all'altre *Commedie* da lui scritte sulle tracce di varj Spagnoli scrittori»<sup>275</sup>. De feito, este personaxe, debido ás óptimas calidades do actor que o encarnaba, recibe un tratamento particularmente interesante e enriquecedor por parte de Gozzi:

Se il tartagliamento, tranne, come abbiamo visto, il caso particolare del *Re cervo*, è lasciato all'improvvisazione dell'attore (in termini musicali diremmo *ad libitum*), a livello linguistico il tartagliamento non esaurisce la realtà verbale della maschera, ma dà origine ad una scrittura che, con strumenti letterari (il cui risvolto di oralità è comunque determinante) impegna contemporaneamente l'autore e l'attore. La parte di Tartaglia nelle *Fiabe* è infatti caratterizzata, nel testo dato da Gozzi alle stampe, dal ricorso ad allitterazioni ed a virtuosismi verbali, che si devono combinare —evidentemente— con il tartagliamento: [...] “si ritirino nella parte diretana del Divano” (*Turandot*, V, ultima).<sup>276</sup>

Do actor Atanasio Zannoni<sup>277</sup> (ou Zanoni) que representaba o papel de Brighella, Bartoli ofrece, entre outros, os seguintes datos:

Atanasio Zanoni, (la di cui abilità di recitare nella Maschera del Brighella è tanto commendabile), non ha certamente chi l'aggiugli

<sup>274</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. I, p. 218, s. v. Fiorilli Agostino.

<sup>275</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. I, p. 220, s. v. Fiorilli Agostino.

<sup>276</sup> Vazzoler, Franco, «Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi», in Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>277</sup> Dos actores que encarnaban as *maschere* afirma Gozzi: «Antonio Sacchi, Agostino Fiorilli, Atanagio Zannoni, Cesare Derbes erano le quattro maschere, Truffaldino, Tartaglia, Brighella, e Pantalone; tutti Attori eccellenti nella lor professione» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, p. 417 (II, I)).

nella facondia delle parole, ne' lepidi sali, ne' motti arguti, e nelle facezie spiritose, ed allegre [...] Nelle favole del Sig. Co. Carlo Gozzi, e nelle altre sue produzioni tratte dallo Spagnolo, dove abbia parte, sa ben egli, senza punto scostarsi dall'intenzione dell'Autore, inserirvi qualche suo concettoso discorso sparso di lepidetze, e tolto solo dal vasto ripostiglio della sua testa.<sup>278</sup>

Cesare Darbes (ou D'Arbes ou Derbes) era con toda a seguridade un magnífico Pantalone<sup>279</sup> (segundo as diferentes noticias que temos del, que ademais indican que a súa fama lle permitiú traballar en diversas cortes europeas), e un dos soportes da compañía. Traballou con Medebach, Sacchi, Lapy ou Bugani, e foi intérprete, entre moitos outros autores, de Goldoni:

Comico eccellente nella sua maschera da Pantalone [...] Tutte le Commedie dove il Pantalone abbia da sostenere un faticoso maneggio furono da lui valorosamente rappresentate. Non è possibile il dire con quanta grazia esprimesse egli, e con la maschera, e senza maschera, qualunque parte Veneziana nelle varie Commedie premeditate, e all'improvviso [...] Dopo che fu ritornato Antonio Sacco dal Portogallo, Cesare d'Arbes passò nella di lui Compagnia. Ivi si esercitò con maggior valore per trovarsi a fronte d'un complesso di Comici tutti professori di grido, e peritissimi nell'Arte loro. Vi stette molti anni, fino che nel 1769, alienossi da quella Truppa [...] gli convenne pagare alla Morte il tributo comune, e ciò seguì nell'anno 1778. trovandosi in età settuagenaria [...] dopo lui, non è rimasto all'Arte Comica un Pantalone, per cui da altri possa nutrirsi la speranza, di vederlo in questi tempi uguagliato giammai.<sup>280</sup>

Sobre o actor Giovanni Vitalba, que debeu interpretar o papel de Calaf, afirma Bartoli:

<sup>278</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. II, pp. 283-284, s. v. Zanoni Atanasio.

<sup>279</sup> Gozzi o cualifica como «Pantalone eccellente» (Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., vol. II, p. 450 (II, VII)), co mesmo adxectivo que xa usara algúns anos antes Goldoni «Pantalón excellent» (Goldoni, Carlo, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., vol. I, p. 266 (II, VI)).

<sup>280</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. I, pp. 45-49, s. v. D' Arbes Cesare.

Ha sempre avuto impiego nella Compagnia del Suocero [Antonio Sacchi] recitandovi la parte dell'Innamorato. Non è Comico di fina abilità, ma si rende utile in eseguire certe cose faticose nelle favole del Signor Conte Carlo Gozzi; e rappresentando de' caratteri ove la dolcezza, e gli affetti non abbiano luogo.<sup>281</sup>

Gaetano Casali, amigo e intérprete de Goldoni na mocidade, foi non só un brillante actor, senón tamén director da compañía do S. Samuel (a compañía que fora de Giuseppe Imer e que o Casali dirixiu cando aquel se retirou) e home de teatro preocupado tamén por mellorar a calidade da dramaturxia italiana da súa época. En 1762 debía estar xa próximo á vellez, pois Bartoli indica que en 1767, ano da súa morte, era «vecchio»<sup>282</sup>, polo que a atribución dun papel de ancián como o de Altoum, como suxire Bosisio, semella axeitada:

...chiamato Silvio su i Teatri. Ottimo ed eccellente Comico fu Gaetano Casali nel suo carattere da Innamorato egualmente nelle Commedie studiate, che in quelle eseguite all'improvviso. Nell'anno 1746. era Direttore della Compagnia Grimani nel Teatro a S. Samuele, e molto si affaticava in quel tempo per ridurre l'arte Comica ad un gusto migliore [...] Passando la Compagnia al Teatro S. Gio: Grisostomo pur de' Grimani, n'ebbe la direzione Antonio Sacco; ed il Casali non tralasciava di adoperarsi per i vantaggi della medesima [...] Lo stesso anno 1753 passò questo Comico in Portogallo unitamente ad Antonio Sacco, e tornò in Italia con lui [...] Il Casali stette sempre col Sacco, fino che fatto poi vecchio pensò di stabilire la sua dimora in Firenze per non esporsi più al troppo frequente incomodo di viaggiare<sup>283</sup>. Nella Compagnia dunque di Giovanni Roffi l'anno 1767, alienandosi dal Sacco, trovò sull'Arno da soggiornar quietamente [...] nell'anno istesso, aggravato da malattia, terminò cristianamente il corso della sua vita...<sup>284</sup>

<sup>281</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de' comici...*, op. cit., vol. II, p. 272, s. v. Vitalba Giovanni.

<sup>282</sup> Bosisio considera que o era xa en 1761: «... Tale fatto, unito all'età presumibilmente matura raggiunta dal Casali nel 1761...» (Bosisio, Paolo, «Note» a *L'amore delle tre melarance*, in Gozzi, Carlo, *Fiabe tetrali*, op. cit., p. 142).

<sup>283</sup> As compañías venecianas, tras a tempada teatral na illa, aproximadamente durante a primavera e o verán realizaban xiras polas máis importantes cidades do norte de Italia.

<sup>284</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de' comici...*, op. cit., vol. I, pp. 156-157, s. v. Casali Gaetano.

A opinión de Goldoni sobre as capacidades deste actor, a quen chama «amigo» nas súas *Mémoires*<sup>285</sup>, é, porén, bastante diferente (non esquezamos que o Bartoli formara parte da compañía Sacchi e, xa que logo, as súas opinións sobre os membros desta compañía veríanse certamente influídas por esta circunstancia), pois o xenial dramaturgo afirma que non servía para o papel de primeiro namorado, mais que respondía á perfección nos personaxes graves das traxedias. Esta opinión revalida a hipótese de Bosisio de que interpretaba o papel de Altoum:

Quest'onorato galantuomo [Gaetano Casali], provveduto d'intelligenza e di capacità nel mestiere, di bella statura e di buona voce, parlando bene, e con una pronunzia avvantaggiosa e grata, non ha mai avuto buona disposizione per la parte dell'Amoroso [...] all'incontro nelle Tragedie riusciva mirabilmente, e soprattutto nelle parti gravi...<sup>286</sup>

Ignazio Casanova, segundo o Bartoli, morreu en 1774 á idade de 52 anos; así pois, tiña 40 en 1762, polo que podía ter representado o papel de preceptor dun príncipe novo como Calaf, como hipotiza Bosisio, máis aínda se acreditamos na descrición ofrecida por Bartoli das súas calidades como actor, entre as que sobresaía unha notable capacidade para reflectir e 'filosofar'. Ademais, polos datos de que dispomos, podemos afirmar que era un intérprete polivalente. Existe, de todos os xeitos, un pequeno problema cronolóxico, pois o Casanova, segundo o Bartoli, abandonou a compañía Sacchi en 1762; porén, tendo en conta que as representacións de *Turandot* tiveron lugar no mes de xaneiro, parece aceptable que o

<sup>285</sup> «J'avois imaginé ce nouveau personnage [o pai de Griselda en *La romana*] pour donner un rôle à mon ami Casali» (Goldoni, Carlo, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., p. 168, (I, XXXVII)). Diversa a opinión de Gianvito Manfredi: «Gaetano Casali detto Silvio non meno celebre [...] che saggio, ed onesto [...], il quale adempiendo a tutte quelle parti, che ad un saggio, ed ottimo Attore spettanti sono, tanto si distingue dagli altri nell'arte sua, che non cred'io, che a' suoi tempi tanto si distinguessero dagli altri gli Attori antichi.» (Manfredi, Gianvito, *L'attore in scena*, Verona, Ramanzani, 1746, p. 61; citado por Scannapieco, Anna, «Le convenienze di una "volontaria amichevole assistenza": Carlo Gozzi e i comici», op. cit.).

<sup>286</sup> Goldoni, Carlo, *Prefazione al volume XIII dell'edizione Pasquali*, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., vol. I, p. 713.

actor deixase ao Sacchi con posterioridade, probablemente ao rematar a tempada de Entroido dese ano:

... Incamminato per la via degli studj, non senza un vantaggioso profitto, diedesi con molto genio all'arte del Comico, e vi riuscì a meraviglia sostenendo la parte di primo Innamorato. Le Compagnie nelle quali ebbe egli quasi sempre il suo impiego furono alternativamente quelle di Girolamo Medebach, e d'Antonio Sacco. Fu anche l'anno 1762. con l'altra di Pietro Rossi Capo Comico vagante; ed in tutte fece valere il suo talento in qualsivoglia parte Comica, o Tragica che fosse. Ma dove il Casanova veramente si è sempre sopra ogn'altro Comico distinto, stato è nella Commedia all'improvviso da lui travagliata con nobili, e concettosi sentimenti, facendosi non solo conoscere per buon Rettorico, e dicitore forbito, ma altresì per dotto e sentenzioso filosofo, degli affetti, e delle amorose passioni in sul Teatro scrutatore ingegnosissimo, e penetrante [...] Dopo il Carnovale del 1774. alienossi dalla Compagnia di Girolamo Medebach [...] Nel mese di Novembre [...] Perdè di giorno in giorno oltre l'uso della lingua [...] ed in capo ad otto giorni assai meschinamente in età d'anni 52. terminò la sua vita.<sup>287</sup>

A estes nomes debemos engadir outros dous: Giuseppe Simonetti (marido dunha irmá de Antonio Sacchi chamada Anna) e Giovanni Valentini. Recentísimas investigacións de Piermario Vescovo<sup>288</sup>, sobre algúns textos inéditos do conde veneciano presentes no Fondo Gozzi, permítennos afirmar case con total certeza que ambos actores formaban parte activa da compañía na tempada 1763-64, polo que non parece irreal supor que participasen con ela xa en 1762 na estrea de *Turandot*. Poucos son os datos, ao noso dispor, de Giuseppe Simonetti, aínda que, tendo en conta canto sobre el afirma Bartoli, poderíamos hipotizar que no momento da presentación da *fiaba* chinesa ao público debía contar entre 40 e 45 anos (nado, xa que logo, entre 1717 e 1722):

---

<sup>287</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de' comici...*, op. cit., vol. I, pp. 160-162, s. v. Casanova Ignazio.

<sup>288</sup> Vescovo, Piermario, «Il repertorio e la “morte dei sorzi”. La compagnia di Antonio Sacchi alla prova», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo).

Comico unito alla Truppa d'Antonio Sacco, il quale recitò nella parte dell'Innamorato, e specialmente in alcuni caratteri caricati. Divenne Cognato di esso Sacco sposando l'Anna di lui sorella; e fu in Portogallo anch'egli, con quella Compagnia [...] Morì in Venezia d'età non affatto senile nella Primavera dell'anno 1773.<sup>289</sup>

De Giovanni Valentini sabemos que cara a 1781-82 estaba activo e que, probablemente, aínda que de idade avanzada, non era propiamente un ancián. Na súa mocidade interpretou algúns dos papeis escritos por Goldoni para Antonio Martelli<sup>290</sup>, entre os que podemos sinalar, por exemplo o Fabrizio de *Gl'innamorati* (1759) ou o Todero de *Sior Todero brontolon* (1762), ambos definidos como «vecchi». Así pois, a esta altura do século debía ser, se non un ancián, si un home, pois un mozo non podería resultar ben nun papel de ancián. Supoñamos que por volta de 1765 tivese 45/50 anos: isto levaríanos a unha idade de 62/67 anos na época en que Bartoli publica as súas *Notizie*, o que *grosso modo* coincidiría cos datos expostos por este autor sobre el (así pois, tería nacido entre 1715 e 1720, e no momento da estrea de *Turandot* a súa idade sería de entre 42 e 47 anos<sup>291</sup>):

Comico universale, che fu sempre utile, e lodevole ornamento di tutte le Comiche Truppe nelle quali ebbe impiego ne' molti anni che egli esercita la Comica Professione. La Compagnia d'Antonio Sacco; quella di Niccola Petrioli [...] Col fiorire poi delle Commedie del Goldoni egli adattossi a rappresentare que' caratteri caricati, scritti la maggior parte dall'Autore per Antonio Martelli, e vi riuscì meravigliosamente. Nel tragico ancora, e ne' caratteri

<sup>289</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. II, pp. 240-241, s. v. Simonetti Giuseppe. Tivo unha filla, Chiara, de que falaremos máis adiante, que casou en 1769: se supoñemos que a rapaza casou aos 18/23 anos, tería nacido entre 1746 e 1751. Se a continuación hipotizamos que o pai tamén casou a unha idade semellante (aínda que os homes podían casar a idades máis avanzadas que as mulleres), poderíamos establecer que naceu entre 1723 (coas hipóteses de matrimonios máis serodios) e 1733 (coas hipóteses de matrimonios máis temperáns). Con estes datos, podemos supor que, cando morreu en 1773, tiña entre 40 e 50 anos, aínda que pola frase utilizada por Bartoli pensamos que debería estar máis próximo á segunda que á primeira.

<sup>290</sup> Vid. Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. II, pp. 30-31, s. v. Martelli Antonio.

<sup>291</sup> Nos textos analizados por Vescovo na súa investigación fálese deste actor como do *Signor Giovannino*: o diminutivo non debe crear confusión, tamén a dona de Antonio Sacchi, Antonia, aparece denominada coa forma hipocóristica de *Tonina*.

mezzani sa farsi applaudire [...] Presentemente trovasi colla Faustina Tesi, servendo alla sua Truppa di considerabile sostegno, e rendendosi degno di quelle lodi imparziali, che un pubblico intelligente meritevolmente gli comparte.<sup>292</sup>

Con estes dous últimos nomes poderíamos completar o elenco de actores necesarios para representar as figuras masculinas de *Turandot*. Tendo en conta que ambos actores poderían ter unha idade similar, pensamos que sería máis probable pensar que Timur fose encarnado por Giovanni Valentini, de quen sabemos que estaba habituado a papeis de ancián e que ademais podía interpretar no rexistro trágico. Giuseppe Simonetti, xa que logo, teríase encargado de interpretar a Ismael, un papel máis breve e menos comprometido que o de Timur.

Pasemos a continuación a estudar os papeis femininos. Segundo Bosisio, o personaxe de Adelma debeu ser interpretado por Angela (ou Angiola) Sacchi, quen, aínda que boa actriz, polas súas características físicas (de reducida estatura e algo grosa), e pola súa tendencia aos papeis patéticos, dificilmente podería encarnar Turandot<sup>293</sup>. De todos os xeitos, préstese atención ao feito de que foi ela quen interpretou o papel de Cherestani en *La donna serpente* (unha fada que é descrita do seguinte xeito por Zemina a Farzana, outras dúas fadas):

... Perdiam Cherestani / di cinque lustri appena in sul bel fiore, / la più amabil fata, la più cara, / la più bella fra noi. Perdiam, Farzana, / il più bel fregio del congresso nostro.<sup>294</sup>

Así pois, aínda que poida parecer pouco probable, se Angela Sacchi interpretou unha fada tan fermosa como Cherestani, o primeiro argumento de Bosisio semella non sosterse<sup>295</sup>, polo que, nesta

<sup>292</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, op. cit., vol. II, p. 257, s. v. Valentini Giovanni.

<sup>293</sup> Bosisio, Paolo, «Note» a *Turandot*, in Gozzi, Carlo, *Fiabe tetrali*, op. cit., p. 306.

<sup>294</sup> Gozzi, Carlo, *La donna serpente*, in Id., *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, op. cit., p. 340 (I, 1).

<sup>295</sup> O segundo non nos parece pertinente, pois, aínda que o personaxe de Turandot pouco ten de patético, pasar a unha interpretación forte e, de todos os xeitos, sempre dentro do rexistro dramático-trágico, non semella tarefa imposible para unha boa actriz.

primeira fase da nosa exposición, seríamos partidarios de adxudicar o papel da princesa chinesa a esta actriz. Bartoli dá noticias de todos estes feitos, aínda que non indica nada sobre Turandot:

E' questa [Angela Sacco] maggior sorella della Giovanna Sacco, ed è moglie di Giovanni Vitalba. Sotto le istruzioni del Padre suo [Antonio Sacchi] potè apprendere con molto proposito l'arte di recitare a Teatro, e riuscì infatti una brava Comica. Sostenne per molti anni il carattere di prima Donna, non mai partendosi dalla Compagnia de' suoi Parenti. Fu spiritosa parlatrice nelle Commedie all'improvviso, e nelle rappresentazioni studiate mostrò sempre una pari abilità. La parte di Cherestani nella *Donna Serpente* Favola del Nobile Sig. Co. Carlo Gozzi fu scritta per lei insieme con molte altre nelle Commedie tratte dallo Spagnolo. Peccato che al suo valore non corrispondesse ancora il di lei personale, che per essere basso, e pingue di soverchio le fu di molto discapito nell'arte sua.<sup>296</sup>

Giovanna Sacchi (filla de Antonio) foi a actriz que, segundo Bosisio, debeu encarnar o personaxe de Zelima e Antonia Sacchi (muller do *capocomico*) o de Schirina (aínda que sabemos que esta actriz non actuaba en todas as obras<sup>297</sup>). Porén, se aceptamos a hipótese de que Angela Sacchi puido interpretar Turandot, resta por atribuír o papel de Zelima a unha actriz. Entre as intérpretes da compañía que Bosisio non menciona, debemos lembrar a Adriana (ou Andriana) Sacchi (irmá de Antonio), que sabemos activa en 1761 (*vid.* máis arriba as noticias recollidas por Taviani e Schino). Vexamos algúns datos sobre estas tres cómicas. Sobre Giovanna afirma Bartoli:

Graziosa figliuola d'Antonio Sacco, la quale recitò nella Compagnia del Padre suo, e potè essere un oggetto di piacere, e sulle Venete Scene, ed altrove. Scrisse per lei il Nobile Sig. Co. Carlo Gozzi alcu-

<sup>296</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de' comici...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 151-152, s. v. Sacco Vitalba Angela.

<sup>297</sup> Como demostran as últimas investigacións de Vescovo («Il repertorio e la "morte dei sorzi"...», *op. cit.*).



ne parti di giovinette nelle sue favole, e specialmente quella di Barberina (*sic*) nell'*Augellino Belverde*, la quale venne da lei rappresentata con molto valore.<sup>298</sup>

O historiador do teatro indica de Antonia:

Fu questa figliuola d'Elisabetta Franchi, e Moglie d'Antonio Sacco. Recito (*sic*) nelle cose dell'arte in qualità di Donna seria, mostrò dell'abilità anche nelle studiate Rappresentazioni, e si fece distinguere per Comica di non volgare capacità.<sup>299</sup>

Mientras que de Adriana temos as seguintes noticias:

Fu sorella d'Antonio Sacco, e negli anni suoi giovanili recitò nel carattere di Donna seria sotto il nome di Beatrice [...] L'Adriana si pose poi a recitare nel carattere della Serva facendosi chiamare Smeraldina, e riuscì spiritosissima, dilettaando infiniamente co' gustosi suoi detti, colla pantomima, e con i lazzi caricati, e graziosi. Divenne Moglie di Rodrigo Lombardi<sup>300</sup> bravo Dottore [...] L'Adriana rimasta vedova, passò alle seconde nozze coll'esimio Comico Atanasio Zanoni [...] Stette sempre questa Comediante unita alla Truppa diretta da suo fratello, e quantunque fatta vecchia, presentavasi a recitare, e si portava valorosamente. Resasi inferma a motivo di un cronico malore, fu obbligata al letto non poco tempo, e finalmente l'anno 1776. morì da buona cristina, avendo oltrepassato il settuagesimo dell'età sua.<sup>301</sup>

As novas investigacións de Vescovo, a que nos referimos máis arriba, ofrécennos outros dous novos nomes de mulleres: Rosa Lombardi e Chiara Simonetti. Rosa Lombardi era filla de Adriana Sacchi e do seu primeiro marido, o devandito Rodrigo Lombardi. Segundo canto revela o estudo de Vescovo, Rosa alternábase como

---

<sup>298</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, *op. cit.*, vol. II, p. 151, s. v. Sacco Giovanna.

<sup>299</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, *op. cit.*, vol. II, p. 142, s. v. Sacco Antonia.

<sup>300</sup> Actor que interpretaba o papel de *Dottore* na compañía Sacchi ata a súa morte en 1749 (*vid.* Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, *op. cit.*, vol. II, p. 300, s. v. Lombardi Rodrigo).

<sup>301</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 152-153, s. v. Sacco Zanoni Adriana.

primeira actriz con Angela Sacchi (non sen algúns conflitos), pois era unha boa intérprete. A súa idade, por outra banda, non sería un impedimento para encarnar a princesa chinesa: como demostra Vescovo, en 1763 tiña 25 anos.

Chiara Simonetti (filla de Anna, outra irmá de Antonio Sacchi), aínda que con posterioridade á época das *fiabe*, chegará a ser a primeira actriz dalgúns dos dramas *spagnoleschi* de Gozzi; nos primeiros anos sesenta do s. XVIII, porén, desenvolvía a actividade de bailarina (o que non lle impediría, de todos os xeitos, realizar breves incursións como actriz), como indica xenericamente o Bartoli e proba, sen dúbida, Vescovo:

Brava attrice, che fu figlioula di Giuseppe Simonetti, e che divenne Sposa l'anno 1769. di Luigi Benedetti [...] Esercitossi da fanciulla nel Ballo, e nella Truppa d'Antonio Sacco di lei Zio danzò ne' primi anni suoi, e nel medesimo tempo recitava qualche parte da fanciulla.<sup>302</sup>

Tentemos revisar todos estes datos. Na compañía había dúas actrices dunha certa idade en 1762: Antonia (dona de Antonio Sacchi), que non actuaba sempre, e Adriana (irmá do *capocomico*), moi probablemente de máis idade que a súa cuñada. Xunto a elas, polo menos, interviñan catro mulleres máis novas, as fillas do *capocomico* (Angela e Giovanna), e as súas sobriñas Rosa Lombardi e Chiara Simonetti. Sabemos ademais, polos datos ofrecidos por Vescovo, que dúas delas, Angela e Rosa, se alternaban no papel de *prima donna*, é dicir, de primeira actriz. Na nosa opinión podemos afirmar que Turandot foi encarnada ou ben por Rosa (máis fermosa e non despreziable actriz) ou ben por Angela (polas súas calidades interpretativas). Esta distribución afecta directamente á elección da actriz para Adelma (o segundo rol feminino en importancia): das dúas rapazas, aquela que non interpretase Turandot, case con total seguridade, ocupárase de encarnar a escrava. Para Giovanna, segunda actriz nova,

<sup>302</sup> Bartoli, Francesco, *Notizie istoriche de' comici...*, *op. cit.*, vol. II, p. 241, s. v. Simonetti Benedetti Chiara.

quedaría reservado o papel de Zelima. Para o rol de Schirina, unha muller de idade, debemos supoñer a intervención de Adriana<sup>303</sup> ou de Antonia, mais se temos en conta que Adriana era mellor intérprete e, ademais, que Antonia<sup>304</sup> non sempre actuaba (en obras en que, pola contra, si tiña un papel a súa cunhada Adriana), vémonos máis inclinados a asignar o papel da muller de Barach a Adriana. O último papel, o da *schiaiva* de Adelma, que só ten unha intervención breve en toda a obra, debeuno interpretar probablemente a bailarina, aínda que posteriormente tamén actriz, Chiara Simonetti (máis dificilmente Antonia Sacchi). Vexamos nun cadro a hipótese de distribución dos papeis proposta por P. Bosisio, e a nosa:

Personaxes	Actores	
	<i>Hipótese Bosisio</i>	<i>A nosa hipótese</i>
Turandot	(Angela Sacchi) <sup>305</sup>	Rosa Lombardi / Angela Sacchi
Adelma	Angela Sacchi	Angela Sacchi / Rosa Lombardi
Zelima	Giovanna Sacchi	
Schirina	Antonia Sacchi	Adriana Sacchi
una schiava	Chiara Simonetti (Antonia Sacchi)	
Truffaldino	Antonio Sacchi	
Brighella	Atanasio Zannoni	
Pantalone	Cesare Darbes	
Tartaglia	Agostino Fiorilli	
Calaf	Giovanni Vitalba	
Barach	Ignazio Casanova	
Altoum	Gaetano Casali (Ignazio Casanova)	
Timur	Giovanni Valentini	
Ismael	Giuseppe Simonetti	

<sup>303</sup> Segundo os datos sobre ela ofrecidos por Bartoli (transcritos máis arriba), podemos aventurar unha data de nacemento próxima a 1706 (quizais lixeiramente anterior), polo que no ano da estrea de *Turandot*, 1762, tería, polo menos 56 anos (a *Enciclopedia dello spettacolo* —*op. cit.*, vol. VIII, p. 1364, s. v. Sacco—, dá como data de nacemento «intorno al 1707»). Notemos, ademais, que era maior que o seu irmán Antonio.

<sup>304</sup> A pesar do afirmado por Bartoli (*vid. supra*), é moi probable que Antonia fose unha actriz mediocre: «...Antonia Franchi [...] impiegata in genere come seconda morosa. Dovette essere attrice mediocre, stando almeno alle parole del Goldoni che afferma: “la femme [de Antonio Sacchi] jouoit passablement les secondes Amoureuses”...» (Bosisio, Paolo, «Note» a *L'amore delle tre melarance*, in Gozzi, Carlo, *Fiabe tetrali*, *op. cit.*, p. 142; a cita de Goldoni procede de *Mémoires*, I, XI (Goldoni, Carlo, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere*, *op. cit.*, vol. I, p. 184)).

<sup>305</sup> Indicamos entre parénteses as atribucións moi pouco probables.

A acollida de *Turandot* por parte do público non foi fría, mais dende logo estivo lonxe da aclamación que recibiron algunhas outras *fiabe teatrali*: segundo canto nos indica o autor na *Prefazione* ao texto, foi representada en sete ocasións entre os aplausos dun teatro acugulado de público. Aínda que este número de representacións, sete, non é desprezable na Venecia do s. XVIII, fica moi afastado das dezanove de *L'augellino belverde*, das dezoito de *La donna serpente* ou das dezaseis de *Il corvo* ou *Il re cervo* (as dúas inmediatas antecedentes de *Turandot*). De todos os xeitos, Gozzi debía considerar que sete representacións eran máis que suficientes para demostrar a bondade dunha súa creación. De feito, a primeira das súas *fiabe*, *L'amore delle tre melarance*, foi representado tamén sete veces e o seu autor non só se manifesta satisfeito do éxito obtido (a que atribúe ademais o declinio do teatro de Goldoni e Chiari), senón que continuou o sendeiro do novo xénero da *fiaba teatral*:

La novità d'una tal Fola [*L'amore delle tre melarance*] inaspettata, ridotta ad azione teatrale, che non lasciava d'essere una parodia arditissima sull'opere del Goldoni, e del Chiari, nè vuota di senso allegorico, ha cagionata una allegra rivoluzione strepitosa, e una diversione così grande nel Pubblico, che i due Poeti videro come in uno specchio la lor decadenza.

Chi avrebbe predetto che quella favilla Fiabesca dovesse debilitare l'andazzo dell'opere sceniche ch'erano prima tanto ammirate, e rialzare sopra a quello, l'andazzo acclamatissimo per tanti anni d'una mia serie successiva di Fiabe fanciullesche?<sup>306</sup>

Aínda que, na nosa opinión, *Turandot* constitúe un dos cumios teatrais de Carlo Gozzi, semella evidente que para o público veneciano da época non foi tan grato como moitas das outras *fiabe*. Tendo en conta as moitas características comúns dos textos e que a compañía que os representaba non sufriu cambios ao longo dos cinco anos en que foron creadas e estreadas (polo menos polo que respecta aos actores máis importantes), debemos buscar as causas do seu menor éxito quer en motivos extrateatrais quer en signi-

<sup>306</sup> Gozzi, Carlo, *Memorie inutili, op. cit.*, vol. I, p. 403 (I, xxxiv).

ficativas diferenzas deste texto con respecto aos seus outros nove 'irmáns'. A razón extrateatral máis evidente que poderíamos argumentar sería o cansazo do público ante o novo xénero (de que Gozzi dera xa, con *Turandot*, catro exemplos). Con todo, os datos ao noso dispor desmenten taxativamente esta hipótese: a décima e derradeira *fiaba* da serie, *Zeim re dei geni*, foi representada en 1765 no momento da súa estrea durante doce días consecutivos. A estas alturas cronolóxicas, seguramente Gozzi xa detectara algún síntoma de esgotamento, intrínseco e/ou extrínseco, do xénero, pois decidiu non continuar por esta vía e deixar paso a un novo experimento: o teatro *spagnolesco*. Debemos, por tanto, buscar as motivacións do relativamente reducido número de representacións de *Turandot* dentro da propia obra. Na nosa opinión, a causa do menor éxito da *fiaba* da princesa chinesa áchase nas características diferenciais máis significativas deste 'conto teatral' respecto aos anteriores: a menor presenza das *maschere* e a ausencia de maxia. De feito, Gozzi, na *Prefazione* ao texto, indica claramente estas peculiaridades como os seus elemento definitorios, pois con elas pretendía silenciar a cantos afirmaban que o público só acudía ás representacións das *fiabe* á procura da marabilla dos trucos máxicos, que permitían a utilización do que hoxe denominaríamos uns *efectos especiais* espectaculares, e das xeniais actuacións dos catro actores que interpretaban as 'máscaras' da *commedia dell'arte* presentes en todas as *fiabe*<sup>307</sup>:

Un numero grande di persone confessava, che 'l Corvo era una Rappresentazione, che aveva dell'intrinseca forza. Un'altro numero grande, tutto che fosse preso dalla forza di quella, e ne fosse spettatore volentieri, e replicatamente, non voleva concederle nessun merito essenziale. Sosteneva colla voce, e senza cercar ragioni convincenti, che 'l faceto delle valenti maschere, che avevan pochissima parte, e 'l mirabile delle apparizioni, e delle trasformazioni d'un'uomo in istatua, e d'una statua in uomo, fossero le sole cause della resistenza fortunata di quell'opera.

---

<sup>307</sup> Elemento que aínda hoxe segue a atraer unha boa parte do público de determinadas superproduccións cinematográficas (as 'irmáns' modernas do teatro espectacular e maquinista representado polas *fiabe*).

In vero il titolo fanciullesco, e l'argomento falso erano le vere, e sole cagioni, per le quali queste persone non si degnavano di accordar alcun merito al povero Corvo.

Cotesti ingrati furon cagione, ch'io scelsi dalle Fole Persiane la ridicola Fola di Turandot per formarne una Rappresentazione, bensì colle maschere, ma appena fatte vedere, e col solo fine di sostenerle, e spoglia affatto del magico mirabile.<sup>308</sup>

Para poder estudar se estas características intrínsecas de *Turandot* poden ser a orixe dun menor éxito do texto, deberemos tentar confrontala con outras obras que acadasen tamén un reducido número de representacións. A *fiaba* presentada en menos ocasións ao público veneciano na etapa da súa estrea foi *I pitocchi fortunati*, que ocupou os carteis só durante seis días<sup>309</sup>. Este 'conto teatral', como *Turandot*, carece de elementos máxicos, mais utiliza constantemente as *maschere*, protagonistas absolutas de numerosas escenas:

Del genere fiabesco, spoglio di mirabile magico, fu l'ottava mia scenica rappresentazione de' Pitocchi fortunati. [...]

La Fiaba de' Pitocchi fortunati non era in tutto popolare. Ella fu rappresentada dalla truppa Sacchi la prima volta ai 28. del mese di Luglio l'anno 1764. in Parma, e piacque. Entrò nel Teatro di S. Angelo a Venezia ai 29 di Novembre dell'anno medesimo. Si fecero con questa otto fortunate recite, sei successive nell'autunno, e due nel carnevale.<sup>310</sup>

Tendo en conta estes datos<sup>311</sup>, e as peculiaridades tanto de *Turandot* como das outras *fiabe*, podemos observar que a característica común indiscutible dos 'contos teatrais' de menos éxito é a

<sup>308</sup> Gozzi, Carlo, *Prefazione a Turandot*. Todas as citas de *Turandot* proceden da nosa edición do texto.

<sup>309</sup> Debemos prescindir de *L'amore delle tre melarance*, porque non conservamos o texto, pois nunca existiu: era un *canovaccio*, o que implica unha grande diferenza de concepción espectacular respecto ás outras *fiabe* (de todos os xeitos foi representada en sete ocasións, unha vez máis que *I pitocchi*).

<sup>310</sup> Gozzi, Carlo, *Prefazione a I pitocchi fortunati*, in Id., *Opere del Co: Carlo Gozzi, op. cit.*, vol. II, pp. 301-303.

<sup>311</sup> Mesmo se considerásemos oito o número de representacións de *I pitocchi*.

ausencia de elementos máxicos. Porén, *Turandot* e *I pitocchi* presentan a notable diferenza xa indicada: na última *fiaba* citada as ‘máscaras’ presentan unha significativa importancia. Deste xeito, poderíamos hipotizar que Gozzi, ao pór en escena unha nova *fiaba* sen elementos máxicos (*I pitocchi*), para evitar un éxito só relativo como o de *Turandot* (en que eliminara a maxia e reducira moi significativamente o papel das *maschere*), decidiu incrementar notablemente o peso das ‘máscaras’ (a calidade destes actores implicaba unha aposta segura polo éxito) para ‘equilibrar’ o menor atractivo do texto provocado pola falta de transformacións máxicas. Se isto for así, non cabe dúbida de que Gozzi era moi consciente de cales eran as limitacións de *Turandot* e de *I pitocchi* e obteríamos unha nova razón que xustificaría o feito de que nun bo número de obras *spagnolesche* o conde veneciano introducíse os personaxes da *commedia dell’arte*.

Ao parecer, segundo canto afirma Gozzi, a pesar do seu relativo éxito, *Turandot* continuou representándose en anos posteriores ao da súa estrea<sup>312</sup>. De todos os xeitos, o maior éxito de Gozzi ao escribir a súa *Turandot* foi incorporar ao patrimonio cultural occidental uns personaxes e unha historia que se converteron inmediatamente en mito, como demostran as numerosas adaptacións e traducións que da obra se realizaron: dende a montaxe de Goethe, dunha revisión do texto gozziano realizada por Schiller, en 1802 para o teatro de Weimar, á versión de Renato Simoni e Giuseppe Adami, creadores do libreto maxistralmente musicado por Giacomo Puccini<sup>313</sup> (a ópera foi estreada en 1926), ou á tradución ao chinés de Lü Jing e Lü Tongliu publicada en 2004, nunha especie de percorrido circular que fai de *Turandot* un mito non xa europeo, senón universal.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> «Non morì dopo la sua nascita questa favolosa opera scenica. Ella si recita tuttavìa ogn’anno, con quel buon’esito, ch’è la sola cagione della collera de’ suoi fiabeschi nimici.» (Gozzi, Carlo, *Prefazione a Turandot*).

<sup>313</sup> A música en realidade foi concluída por F. Alfano, tras a morte de Puccini en 1924.

<sup>314</sup> Sobre as diversas traducións e adaptacións véxase a sección pertinente un pouco máis abaixo. Sobre o éxito do teatro gozziano tras a morte do autor a través de adaptacións ou conversións a ópera ou ballet nos séculos XIX e XX véxanse: Beniscelli, Alberto, «Una fantasia ben calcolata», in Id., *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986, pp. 13-31, e as actas do *Convegno internazionale di studi musicali «La fortuna musicale e spettacolare delle fiabe di Carlo Gozzi»*, publicadas no volume XXXI

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL SOBRE *TURANDOT*

Nas presentes páxinas ofrecemos só os datos relativos ás edicións de *Turandot* e aos estudos máis recentes sobre o texto. A quen desexar unha información máis exhaustiva sobre esta, ou outras obras de Carlo Gozzi, recomendámoslle a consulta directa do volume citado na sección «Bibliografías».

## BIBLIOGRAFÍAS

A bibliografía gozziana máis completa existente ata o momento (inclúe tanto edicións, como estudos e traducións publicados entre 1736 e 2006 —ademais actualízase regularmente na páxina web [www.carlogozzi.com](http://www.carlogozzi.com)—) áchase no volume: Gutiérrez Carou, Javier, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006, pp. 43-161.

EDICIÓNS DE *TURANDOT* (EN ORDE CRONOLÓXICA)

## EDICIÓNS ITALIANAS

Gozzi, Carlo, *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-74, 8 vols., vol. I, pp. 213-321.

Gozzi, Carlo, *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Zanardi, 1801-03, 14 vols., vol. II, pp. 3-108.

---

(nuova serie, 11) de 1974 da revista *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*. Estas son as recreacións do mito de Turandot que elenca o volume XII da *Enciclopedia dello Spettacolo* (s. v. *Turandot*): *Turandot*, obra teatral, F. Schiller (1802); *Turandot, singspiel*, F. Danzi (1817); *Die Erbin vom Monfort*, ópera, A. Jensen (1864-65; inconclusa, modificada e rematada por W. Kienzl co título de *Turandot*); *Turanda*, ópera, A. Bazzini (1867); *Turandot*, obra teatral, C. Raymond (1897); *Turandot*, obra teatral, K. G. Vollmoeller (1911); *Turandot*, ópera, F. Busoni (1917); *Turandot*, ópera, G. Puccini - F. Alfano (1926); *Turandot*, obra teatral, A. Wolfenstein (1931); *Turandot, princesse de Chine*, película, G. Lamprecht (1934); *Turandot dank ab*, obra teatral, M. Rieser (1937); *Prinzessin Turandot*, ballet, T. Gsovsky (1944, nova versión 1950); *Prinzessin Turandot*, ballet, G. Blank (1952); *Prinzessin Turandot*, radiodrama, W. Hildesheimer (1954); *Prinzessin Turandot*, ballet, Pino e Pia Mlakar (1954); *Turandot*, ballet, H. Freund (1955); *Turandot*, ballet, D. Farlic (1960?); *Turandot*, ballet para televisión, S. Egri (1964).



- Gozzi, Carlo, *Le Fiabe* (a cura di Ernesto Masi), Bologna, Zanichelli, 1884, 2 vols., vol. I, pp. 217-327.
- Gozzi, Carlo, *Le Fiabe* (a cura di Domenico Ciampoli), Lanciano, Carabba, 1912, 2 vols., vol. I, pp. 147-218.
- Gozzi, Carlo, *Le Fiabe* (a cura di Rosolino Guastalla), Milano, Istituto Editoriale Italiano, s. d. (mais 1914), 2 vols., vol. I, pp. 191-269.
- Gozzi, Gasparo / Gozzi, Carlo, *Pagine scelte* (a cura di Bortolo Tommaso Sozzi), Torino, Società Editrice Internazionale, 1943, pp. 180-201 [frag.].
- Vicinelli, Augusto (a cura di), *Maestri e poeti della letteratura italiana. Antologia. Volume II: Dal Cinquecento al Settecento*, s. l., Mondadori, pp. 611-618 (frag.).
- Gozzi, Carlo, *Memorie inutili: pagine scelte* (a cura di Paolo Api Frisoni), Firenze, Vallecchi, 1953, p. 104 [frag.].
- Gozzi, Carlo, *Opere. Teatro e polemiche teatrali* (a cura di Giuseppe Petronio), Milano, Rizzoli, 1962, pp. 237-334.
- Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Paolo Bosisio), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 223-316.
- Gozzi, Carlo, *Turandot* (a cura di Carlachiera Perrone), Roma, Salerno Editrice, 1990.
- Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Alberto Beniscelli), Milano, Garzanti, 1994, pp. 115-214.
- Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Stefano Giovannuzzi), Milano, Mursia, 1998, pp. 93-182.
- Gozzi, Carlo, *Turandot* (adattamento di Pierpaolo Palladino e del Laboratorio Teatrale Integrato Pilota II), Roma, Alta Marea, 1998.
- Taviani, Ferdinando (scelta e introduzione di; apparati di Mirella Schino), *Carlo Gozzi*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (mais no cólofon: 2001), pp. 215-287.

TRADUCIÓNS E ADAPTACIÓNS<sup>315</sup>

## AO ALEMÁN

Brecht, Bertolt, *Turandot oder Der Kongress der Weisswascher. Der Tui-Roman (fragment)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967

Brecht, Bertolt, *Turandot oder Der Kongress der Weisswasche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.

Gozzi, Carlo, *Turandot: tragikomisches Märchen in fünf Akten* (Aus dem Ital. übertr. von Paul Graf Thun-Hohenstein. Mit einem Nachw. von Gerhard Reuter), Stuttgart, Reclam, 1965 (despois: 1991, 1995, 2001).

*Turandot, Prinzessin von China* (Ein tragicomisches Märchen nach Gozzi, von Schiller), Tübingen, Cotta, 1802.

*Turandot, Prinzessin von China* (Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi von Friedrich von Schiller), Leipzig, Reclam, 1870.

*Turandot, Prinzessin von China: ein tragikomisches Märchen nach Gozzi* (Friedrich Schiller. Nachw. von Karl S. Guthke), Stuttgart, Reclam, 1943 (despois: 1978, 1983).

## AO CHINÉS

Geqi, Kaluo [= Gozzi, Carlo], *Dulanduo [=Turandot]* (Lü Jing yi, Lü Tongliu xuyan), Ji lin shi, Ji lin ren min chu ban she, 2004 nian.

## AO DANÉS

Brecht, Bertolt, *Turandot* (trad. de P. O. Brøndsted), Copenaghen, Saturnus, 1994 [Trátase da tradución danesa da adaptación alemana da *Turandot* realizada por Brecht titulada *Turandot oder der Kongress der Weisswäscher*].

<sup>315</sup> Para a realización das subseccións de alemán, danés, ruso e sueco deste apartado foron imprescindibles as xenerosas colaboracións, respectivamente, de Rita Unfer Lukoschik (Universidade de Kassel), Bent Holm (Universidade de Copenhague), Raissa Raskina (Universidade *La Sapienza* de Roma) e Gabriel Göthlin.

Gozzi, Carlo, *Turandot*, in Meisling, Simon (trad.), *Italienske Maske-Comoedier*, Copenhagen, 1825.

Methling, Finn, *Den kinesiske aeske* [*A caixa chinesa*. O texto foi publicado no programa da estrea, que tivo lugar o 11 de febreiro de 1956 no Nygade Teatret (Copenhague)].

AO FRANCÉS

*Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi* (traduit pour la première fois de l'italien, par Alphonse Royer), Paris, Lévy, 1865.

Bouvy, Eugene (introduction et choix de), *La comédie a Venise (Goldoni-Gozzi)*, Paris, La renaissance du libre, 1919.

Gozzi, Carlo, *La princesse Turandot, conte tragi-comique en cinq actes* (traduit et adapté par Jean Jacques Olivier), Paris, Editions della Nouvelle Revue Française, 1923<sup>4</sup>.

AO RUSO

Gocci, Karlo, *Turandot* (trad. de M. Osorgin e M. Lozinskij) in Bloch, Ja. / Lozinskij, M. / Osorgin, M. A. (trad.), *Skazki dlja teatra* [*Contos para o teatro*], Moskva, GIZ, 1923, vol. II, pp. 7-116.

Gocci, Karlo, *Turandot*, in Močul'skij, S. (introd., trad. e notas), *Skazki dlja teatra* [*Contos para o teatro*], Moskva, Iskusstvo, 1956, pp. 265-364.

Gocci, Karlo, *Turandot*, in Tomaševskij, N. / Volodina, I. *et alii*, Gol'doni K., *Komedii – Gocci K., Skazki dlja teatra – Al'f'eri V., Tragedii*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1971, pp. 427-528.

Gocci, Karlo, *Princessa Turandot*, in Lozinskij, M. / Tomaševskij, N. / Močul'skij, S. *et alii*, *Skazki* [*Contos*], Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1983, pp. 160-286.

Gocci, Karlo, *Turandot*, in Lozinskij, M. / Tomaševskij, N. / Močul'skij, S., *Skazki dlja teatra* [*Contos para o teatro*] Moskva, Pravda, 1989, pp. 207-308.

## AO SUECO

Lanciai, Christian, *Den Grymma Prinsessan*, «Fritänkaren», 143 (2006) [Göteborg] [*A princesa cruel*; adaptación do libreto de Adami e Simoni para a ópera pucciniana].

## ESTUDOS (1990 - 2007)

VOLUMES COLECTIVOS OU MISCELÁNEOS<sup>316</sup>:

Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996 [= 1996-ALB].

Cambiaghi, Mariagabriella (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006.

Canziani, Roberto (a cura di), *Gozzi e Goldoni europei. 38. Festival Internazionale del Teatro, diretto da Maurizio Scaparro. Venezia 21-30 luglio 2006*, Venezia, Marsilio, 2006.

Fabiano, Andrea / Vescovo, Piermarco (a cura di), *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (= *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*) [no prelo].

Guthmüller, Bodo / Osthoff, Wolfgang (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale. Centro tedesco di studi veneziani (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997 [= 1997-GUT].

Gutiérrez Carou, Javier / Maestro, Jesús G. (eds.), *Theatralia*, 8, 2006 [= *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*].

Luciani, Gerard, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, Université de Lille III-Champion, 1977, 2 voll. (incluímos o monumental estudo de Gozzi, aínda hoxe imprescindible, a pesar da súa data de publicación).

<sup>316</sup> Ofrecemos nesta subsección un grupo de volumes que abordan a figura de Carlo Gozzi dende diversas perspectivas, pois constitúen un óptimo primeiro paso para achegarse á figura do escritor veneciano.

- Soldini, Fabio (a cura di), *Carlo Gozzi (1720-1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Winter, Susanne (a cura di), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi / Inszenierte Wirklichkeit und Bühnenillusion. Zur europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005. [= 2005-WIN].
- Winter, Susanne (a cura di, con la collaborazione di Monica Bandella), *Teatro Testo Trasformazioni. I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, Heidelberg, Winter, 2007 [no prelo].

## ESTUDOS

- Alberti, Carmelo, «I prodigi dell'arte scenica. Aspetti dell'antinomia naturale-immaginario fra testo e rappresentazione», in 2005-WIN<sup>317</sup>, pp. 3-24.
- Alberti, Carmelo, «Luci e ombre del 'Palais magique'. I rapporti di Carlo Gozzi con i teatri veneziani», in Gozzi, Carlo, *Re cervo* (adattamento di M. Sciacaluga), Genova, Marietti, 1991, pp. 51-60.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio, «Le astuzie delle *Fiabe*», in Id., *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990, pp. 7-49.
- Beniscelli, Alberto, «Goldoni nello specchio di Gozzi: divergenze e incontri tra drammaturgia e scena», in Sala Di Felice, Elena / Sannia Nowé, Laura (a cura di), *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di una indagine*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 197-210.
- Beniscelli, Alberto, «Carlo Gozzi e il mercato del teatro», in Pieri, Marzia (a cura di), *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 141-169.
- Birbaumer, Ulf, «Gozzi ou Goldoni? Les conséquences d'une querelle théâtrale sur le scène du XX<sup>e</sup> siècle», in 1996-ALB, pp. 295-304.
- Cerruti, Marco, «Alcuni rilievi sullo 'spiattellato' anti-illuminismo di Carlo Gozzi», in *Nuove ragioni dell'anti-illuminismo in Francia e in Italia*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 2001, pp. 63-73.

---

<sup>317</sup> Para estas abreviaturas véxase a subsección de volumes colectivos ou misceláneos desta bibliografía.

- Crotti, Ilaria / Vescovo, Piermario / Ricorda, Ricciarda (a cura di), *Il 'mondo vivo'. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001. Recensión: Gori, N. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 106/IX/1, 2002, pp. 305-308.
- De Bosio, Gianfranco, «Dalla Persia alla Cina, la fabula veneziana», in 2005-WIN, pp. 241-251.
- De Pasquale, Matilde, «La *Turandot* di Gozzi nella rielaborazione di Schiller», *Cultura Tedesca*, 28, 2005.
- Di Giacomo, Maria Gabriella, «Mercanti onorati, fanciulle virtuose, re e regine, Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi nel dibattito teatrale del Settecento a Venezia», *Italian Studies*, 59, 2004, pp. 65-82.
- DiGaetani, John Louis, *Carlo Gozzi. A Life in the 18th Century Venetian Theater, an Afterlife in Opera*, Jefferson (North Caroline) and London, Mcfarland & Company, 2000. Recensión: Andrews, R., *Italian Studies*, 56, 2001, pp. 173-175.
- Forti-Lewis, A., «Mito, spettacolo e società: il teatro di Carlo Gozzi e il femminismo misogino della sua *Turandot*», *Quaderni d'Italianistica*, 15/1-2, 1994, pp. 35-48.
- Holm, Bent, «Fra teatro del mondo e mondo del teatro. Gozzi e Goldoni nel contesto storico e teatrale», in 2005-WIN, pp. 217-240.
- Iacobelli, Alessandra, «Allegoria, fiaba e commedia dell'arte nel teatro di Carlo Gozzi», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, terza serie, XIII, 1999, pp. 295-321.
- Joly, Jacques, «La *Turandot* di Carlo Gozzi. Récit, fantasmés, allegories», in Konigson, E. (a cura di), *Les voies de la creation théâtrale - Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1980, pp. 319-346.
- Luciani, Gerard, *Gozzi. L'enchanteur désenchanté*, Presses Universitaires, Grenoble, 2001. Recensión: Iacobelli, Alessandra, *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 106/IX/2, 2002, pp. 659-660.
- Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi e l'anti-illuminismo a teatro», in *Nuove ragioni dell'anti-illuminismo in Francia e in Italia*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 2001, pp. 75-95.

- Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi o la ricerca di un rinnovamento del teatro comico italiano», in 1996-ALB, pp. 13-32.
- Mangini, Nicola, «Carlo Gozzi, un 'rustego' alla corte di un commediantе», in 1996-ALB, pp. 83-101.
- Maragoni, Gian Piero, «Concordanze gozziane», *Strumenti Critici*, n. s., V/62/1, 1990, pp. 93-101.
- Mathieu, Marguerite / Mathieu, Olivier, *Carlo Gozzi le dernier venitien*, Paris, Le Siècle Tramontane, 1996.
- Mattioda, Enrico, «Lettera d'un anonimo scritta ad un suo amico», in Id., *Il dilettante 'per mestiere'. Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 161-196.
- Momo, Arnaldo, «Carlo Gozzi: teatro filosofico e meta-teatro», in Beniscelli, Alberto (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 143-154.
- Momo, Arnaldo, «Due maschere apolidi a Venezia», in 1996-ALB, pp. 135-149.
- Momo, Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Osthoff, Wolfgang, «Turandots auftritt - Gozzi, Schiller, Maffei und Giacomo Puccini», in 1997-GUT, pp. 255-281.
- Perrone, Carlachiana, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *Filologia e Critica*, XVI/1, 1991, pp. 127-134.
- Perrone, Carlachiana, «Il 'meraviglioso' in una fiaba senza magie: la *Turandot* di Carlo Gozzi», *Filologia e Critica*, XXI/III, 1996, pp. 370-390.
- Pizzamiglio, Gilberto, «Scena e testo nelle *Fiabe teatrali gozziane*», in Bruni, Francesco (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 231-241.
- Ramerino, Alessio, «Fate conto, mie vite, mie colonne, / d'essere al foco colle vostre Nonne». L'esempio della fiaba gozziana nella cultura romantica tedesca», in 2006-CAM, pp. 133-146.
- Riccò, Laura, «Goldoni, Chiari, Gozzi fra scritto e non scritto», *Problemi di critica goldoniana*, VI, 1999, pp. 7-67 (despois in: Ead.,

- «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 147-215).
- Salina Borello, Rosalma, *Le fate a teatro. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra allegoria e parodia*, Roma, UniversItalia, 1999<sup>4</sup>.
- Salina Borello, Rosalma, *Effetto Cina. La Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente*, Roma, UniversItalia, 2006.
- Sama, Catherine M., «La polemica tra Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi», in Unfer Lukoschik, Rita (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue-Biblioteca Civica di Verona, 1998, pp. 63-79.
- Sama, Catherine M., «Towards Center Strage: the Polemic with Carlo Gozzi», in ID., *The Making of a Woman of Letters in 18<sup>th</sup>-Century Venice: Elisabetta Caminer*, Providence, Brown University, 1995, pp. 150-204.
- Sartori, Claudio, «Da *Turandot* a *Turanda*», in 1976-CHI, pp. 125-136.
- Saulini, Mirella, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Scannapieco, Anna, «Per una inimicizia solidale», *Problemi di critica goldoniana*, XII, 2005, pp. 105-117.
- Scannapieco, Anna, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Scappaticci, Tommaso, «Fra polemica, sperimentazione letteraria e conservatorismo ideologico: il successo delle *Fiabe* di Carlo Gozzi», *Letteratura e Società*, 9, 2001, pp. 3-22. Recensión de Fabrizi, A., *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 106/IX/1, 2002, pp. 308-309.
- Schwaderer, Richard, «Gozzi romantisch. L'immagine di Carlo Gozzi nel romanticismo tedesco», in 1997-GUT, pp. 169-185.
- Tessari, Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997<sup>2</sup>.
- Unfer Lukoschik, Rita, «*La bella infedele*. La *Turandot* nella versione di F. A. CL. Werthes», in 1997-GUT, pp. 143-167.



- Vazzoler, Franco, «Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi», in 1996-ALB, pp. 151-169.
- Vescovo, Piermario, «Per una lettura non evasiva delle *Fiabe*. Preliminari», in 1996-ALB, pp. 171-213.
- Vescovo, Piermario, «La riforma nella tradizione», in Alberti, Carmelo / Pizzamiglio, Gilberto (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario*, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 137-155.
- Winter, Susanne, «Tra ragione e passione. *Turandot* di Carlo Gozzi e Friedrich Schiller», *Problemi di critica goldoniana*, VIII, 2002, pp. 223-251.
- Zorzi, Ludovico, «Struttura → fortuna della fiaba gozziana», in Id., *Lattore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 183-198 [existe unha primeira versión do texto publicada en 1976].

# **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>1</sup>

- Bajini, Sandro (a cura di), *La guerra dei due Carli: con la «Scrittura contestativa al taglio della Tartana» e «Il teatro comico all'osteria del Pellegrino»*, Vicenza, Teatro Olimpico, 2000.
- Baretti, Giuseppe, *Opere* (a cura di Franco Fido), Milano, Rizzoli, 1967.
- Baretti, Giuseppe, *Opere scelte*, Torino, UTET, 1972, 2 vols.
- Bartoli, Daniello, *Il torto e il diritto del non si può, dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana*, Roma, Ignatio de' Lazzeri, 1655.
- Bartoli, Francesco, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, Conzati, 1781-1782, 2 vols. (edición facsímile: Bologna, Arnaldo Forni, 1978).
- Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2004, 26 vols.
- Bazoli, Giulietta, «Da *Il serpente* a *La donna serpente*: prime riflessioni sulla vicenda compositiva», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo).
- Beniscelli, Alberto, «*Il ragionamento ingenuo*: ossia “La storia sincera dell'origine delle dieci fiabe teatrali”», in Id., *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986, pp. 32-60.
- Beniscelli, Alberto, «La fiaba verso il dramma: *Turandot*», in Id., *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986, pp. 93-113.
- Beniscelli, Alberto, «Una fantasia ben calcolata», in Id., *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986, pp. 13-31.
- Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano. Seconda edizione aumentata e corretta*, Venezia, Giovanni Checchini edit., 1856 (ristampa anastatica, Firenze, Giunti, 1998).
- Bosisio, Paolo, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.

---

<sup>1</sup> Bibliografía citada na *Introdución* (excepto na sección *Bibliografía esencial sobre «Turandot»*), na *Nota aos textos*, no *Apêndice* e nas notas a rodapé dos textos de *Turandot*.

- Bosisio, Paolo, «Gli autografi di *Re cervo*. Una fiaba scenica di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciiani», *ACEM - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XXXVI/1, 1983, pp. 61-146 (despois in Id., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, s. d. (mais 1987), pp. 55-157).
- Bosisio, Paolo, «Teatro e teatranti nelle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi», in Cambiagli, Mariagabriella (a cura di), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006, pp. 9-60.
- Buommattei, Benedetto, *Della lingua toscana*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1643.
- Cerruti, Marco, «Un laico contro i Lumi: Carlo Gozzi», in Cerruti, Marco / Portinari, Folco / Novajra, Ada, *Storia della civiltà letteraria italiana* (diretta da G. Bárberi Squarotti), Torino, UTET, Vol. IV: *Il Settecento e il primo Ottocento*, 1992, pp. 236-249.
- Chigiana. *Rassegna annuale di studi musicologici*, XXXI (nuova serie, 11), 1974 (pubblica as actas do *Convegno internazionale di studi musicali «La fortuna musicale e spettacolare delle fiabe di Carlo Gozzi»*).
- De Pasquale, Matilde, *La «Turandot» di Gozzi nella rielaborazione di Schiller*, in «Cultura Tedesca», 28, 2005.
- Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi, 1975 (1954), 12 vols.
- Forti-Lewis, Angelica, «Mito, spettacolo e società: il teatro di Carlo Gozzi e il femminismo misogino della sua *Turandot*», *Quaderni d'Italianistica*, 15/1-2, 1994, pp. 35-48.
- Galland, Antoine, *Les mille et une nuit, contes arabes, traduits en français par Antoine Galland*, Paris, Veuve de Cl. Barbin, 1704.
- Goldoni, Carlo, *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni, Avvocato Veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1750-1757, 9 vols.
- Goldoni, Carlo, *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni, Avvocato Veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Prima edizione fiorentina dall'autore corretta, riveduta ed ampliata*, Firenze, Eredi Paperini, 1753-1755 (mais 1757), 10 vols.

- Goldoni, Carlo, *Delle commedie di Carlo Goldoni, Avvocato Veneto*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1761 (mais 1761-1780), 17 vols. [+ 2 de poesías].
- Goldoni, Carlo, *Mémoires de M. Goldoni pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son théâtre dédiés au Roi*, Paris, Veuve Duchesne, 1787, 3 vols.
- Goldoni, Carlo, *Tutte le opere* (a cura di Giuseppe Ortolani), Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 vols.
- Gozzi, Carlo (mais publicado sen nome de autor), *La tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756, dedicata a Sua Eccellenza il Signor Daniele Farsetti*, Parigi (mais Venezia), s. e. (mais Paolo Colombani), 1757.
- Gozzi, Carlo, *Il Fajel. Tragedia del Sig. D'Arnaud tradotta in versi sciolti dal Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772.
- Gozzi, Carlo, *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venecia, Paolo Colombani, 1772-1774, 8 vols.
- Gozzi, Carlo, *Al simulacro di Niobe. Sermone di Carlo Gozzi*, in *Nuova raccolta di operette italiane in prosa ed in verso inedite o rare*, s. n. t. (mais Treviso, Giulio Trento, 1795), vol. X, pp. 5-20.
- Gozzi, Carlo, *Il metafisico, ossia l'amore e l'amicizia alla prova. Dramma*, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di «Notizie storico-critiche» e del «Giornale dei teatri di Venezia»*, Venezia, s. e., 1798, vol. XIX, pp. 1-106.
- Gozzi, Carlo, *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, Venezia, Giacomo Zanardi, 1801-1803, 14 vols.
- Gozzi, Carlo, *La Marfisa bizzarra* (a cura di Cornelia Ortiz), Bari, Laterza, 1911.
- Gozzi, Carlo, *Opere. Teatro e polemiche teatrali* (a cura di Giuseppe Petronio), Milano, Rizzoli, 1962.
- Gozzi, Carlo, *Il ragionamento ingenuo* (a cura di Alberto Beniscelli e con una presentazione di Elio Pagliarani), Genova, Costa & Nolan, 1983.

- Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Paolo Bosisio), Roma, Bulzoni, 1984.
- Gozzi, Carlo, *Turandot* (a cura di Carlachiera Perrone), Roma, Salerno Editrice, 1990.
- Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Alberto Beniscelli), Milano, Garzanti, 1994.
- Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali* (a cura di Stefano Giovannuzzi), Milano, Mursia, 1998.
- Gozzi, Carlo, *Novelle* (a cura di Ricciarda Ricorda), Venezia, Marsilio, 2001.
- Gozzi, Carlo, *Lettere* (a cura di Fabio Soldini), Venezia, Regione Veneto - Marsilio, 2004.
- Gozzi, Carlo, *Memorie inutili* (edizione critica a cura di Paolo Bosisio con la collaborazione di Valentina Garavaglia), Milano, LED, 2006, 2 vols.
- Gozzi, Carlo *et alii*, *Atti dell'Accademia Granellesca, dicembre 1760 - gennaio 1761*, s. n. t. (mais Venezia, Colombani), 1760-61.
- Gozzi, Carlo / Farsetti, Daniele / Crotta, Sebastiano, *Le spose riacquistate, poema giocoso di Carlo Gozzi, Daniele Farsetti e Sebastiano Crotta, con gli argomenti di Gasparo Gozzi, accademici granelleschi*, Venezia, Alvisopoli, 1819.
- Gutiérrez Carou, Javier, «*Il teatro comico* de Goldoni: proposta dunha análise temática de textos metateatrais», *Boletín galego do ensino*, 17, 1997, pp. 167-188.
- Gutiérrez Carou, Javier, «Reflexións previas a unha tradución galega dos *Canti leopardianos*. Cuestións métricas», in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores. Tomo II: Literaturas específicas* (ed. de María Teresa García-Sabell Tormo *et alii*), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 394-405.
- Gutiérrez Carou, Javier, «A proposito di una recente edizione di Carlo Gozzi», *Testo*, XXIII/44, 2002, pp. 87-96.
- Gutiérrez Carou, Javier, «L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi», *La Bibliofilia*, CVII/1, 2005, pp. 43-68.

- Gutiérrez Carou, Javier, «Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni», *La Bibliofilia*, CVII/2, 2005, pp. 171-173.
- Gutiérrez Carou, Javier, «Gli strati testuali nella versione manoscritta delle *Memorie Inutili* di Carlo Gozzi», *Rivista di Letteratura Italiana*, XXIII/3, 2005, pp. 89-100.
- Gutiérrez Carou, Javier, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006
- Gutiérrez Carou, Javier, «Carlo Goldoni fra riforma e controriforma: *Il genio buono e il genio cattivo*», *Rivista di Letteratura Italiana*, XXV/1, 2007 [= *Carlo Goldoni in Europa* (a cura di Ilaria Crotti)], pp. 57-74.
- Gutiérrez Carou, Javier, «Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi», in Winter, Susanne (a cura di, con la collaborazione di Monica Bandella), *Teatro Testo Trasformazioni. I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi*, Heidelberg, Winter, 2007 (no prelo).
- Gutiérrez Carou, Javier, «Il Fondo Gozzi e la genesi della *Turandot*», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo).
- Hunecke, Volker, «Essere Nobildonna nella Venezia del Sei de del Settecento», in Winter, Susanne (a cura di), *Donne a Venezia*, Roma - Venezia, Edizioni di Storia e Letteratura - Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2004, pp. 133-156.
- Joly, Jacques, «La *Turandot* di Carlo Gozzi. Récit, fantasmés, allegories», in Konigson, Elie (ed. de), *Les voies de la création théâtrale - Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1980, pp. 319-346.
- Jonard, Norbert, «Le merveilleux féérique dans le théâtre fiabesque de Gozzi», *Forum Italicum*, XV, 1981, pp. 171-195.
- Lane, Frederic C., *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1991<sup>3</sup> (1973).
- Lesage, Alain René / D'Orneval, Jacques-Philippe, *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique, comprenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Etien Ganeau, 1721.



- Luciani, Gerard, *Carlo Gozzi (1720-1806). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, Université de Lille III-Champion, 1977, 2 vols.
- Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi o la ricerca di un rinnovamento del teatro comico italiano», in Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 13-32.
- Luciani, Gerard, «Carlo Gozzi e il *Théâtre de la Foire*», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo).
- Mancini, Franco / Muraro, Maria Teresa / Povoledo, Elena, *I teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto - Corbo e Fiore, 1985-2000, 6 vols.
- Manfredi, Gianvito, *L'attore in scena*, Verona, Ramanzani, 1746.
- Mangini, Nicola, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- Manuel María, *A Primavera de Venus* (prólogo de Claudio Rodríguez Fer), A Coruña, Espiral Maior, 1993.
- Marcon, Susy / Lugato, Elisabetta / Trovato, Stefano, *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, in Fabio Soldini (a cura di), *Carlo Gozzi (1720-1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 113-181.
- Martello, Pier Jacopo, *Teatro* (a cura di Hannibal S. Noce), Bari, Laterza, 1980-82, 3 vols.
- Milizia, Francesco, *Del teatro*, Roma, Arcangelo Casaletti a S. Eustachio, 1772.
- Momo, Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Momo, Arnaldo, «Due maschere apolidi a Venezia» in Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 135-149.
- Ortolani, Giuseppe, «Note in margina alla riforma goldoniana. La fortuna dell'abate Chiari. Critiche e polemiche teatrali», in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti* (a cura di Gino Damerini e con bibliografia a cura di Nicola Mangini), Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, pp. 65-97.
- Perrone, Carlachia, «In margine a un'edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi», *Filologia e Critica*, XVI/1, 1991, pp. 127-134.

- Perrone, Carlachiarra, «Il 'meraviglioso' in una fiaba senza magia: la *Turandot* di Carlo Gozzi», *Filologia e Critica*, XXI/III, 1996, pp. 370-390.
- Pétis de La Croix, François, *Les Mille et un Jour, contes persans par le dervis Moclez traduits en françois par M. Petis de Lacroix*, Paris, La Compagnie des libraires, 1710-1712, 5 vols. (despois, entre outras moitas edicións, 1766).
- Pétis de La Croix, François, *Les mille et un jours. Contes persans* (texte établi... par Paul Sebag), Paris, Phebus, 2003.
- Rodríguez Fer, Claudio, *Arte literaria. Catálogo, descripción e teoría crítica para a comprensión e comentario dos textos*, Vigo, Xerais, 1991.
- Salina Borello, Rosalma, *Effetto Cina. La Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente*, Roma, UniversItalia, 2006.
- Sanesi, Ireneo, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954<sup>2</sup> (1911), 2 vols.
- Saulini, Mirella, «Turandot: dall'intellettuale alla donna», in Ead., *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 73-88.
- Scannapieco, Anna, «Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni», *Problemi di critica goldoniana*, I, 1994, pp. 63-188.
- Scannapieco, Anna, «Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni», *Problemi di critica goldoniana*, II, 1995, pp. 281-292.
- Scannapieco, Anna, «Un editore goldoniano nella Napoli del secondo Settecento», *Problemi di critica goldoniana*, IV, 1997, pp. 7-152.
- Scannapieco, Anna, «Scrittorio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana», *Problemi di critica goldoniana*, VII, 2000, pp. 25-242.
- Scannapieco, Anna, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Scannapieco, Anna, «Le convenienze di una "volontaria amichevole assistenza": Carlo Gozzi e i comici», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo).
- Segre, Cesare, «Critique des variantes et critique génétique», in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze* (a cura di Alberto Conte), Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 75-90.

- Tassini, Giuseppe, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia* (introduzione, revisione e note di Lino Moretti, prefazione di Elio Zorzi), Venezia, Filippi Editore, 1990<sup>9</sup> (1863).
- Taviani, Ferdinando / Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1986<sup>2</sup> (1982).
- Tessari, Roberto, *Commedia dell'arte: la Maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981.
- Turchi, Roberta, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.
- Unfer Lukoschik, Rita, «*La bella infedele. La Turandot* nella versione di F. A. CL. Werthes», in Guthmüller, Bodo / Osthoff, Wolfgang (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale. Centro tedesco di studi veneziani (Venezia, 11-12 ottobre 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 143-167.
- Vazzoler, Franco, «Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi», in Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 151-169.
- Vazzoler, Franco, «Da Truffaldino a capocomico: Antonio Sacchi fra Goldoni, Chiari e Gozzi», *Theatralia*, 8, 2006 [= *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa* (ed. de Javier Gutiérrez Carou e Jesús G. Maestro)], pp. 199-206.
- Vescovo, Piermario, «Il repertorio e la “morte dei sorzi”. La compagnia di Antonio Sacchi alla prova», *Problemi di critica goldoniana*, XIII, 2007 (no prelo).
- Winter, Susanne, *Tra ragione e passione. Turandot di Carlo Gozzi e Friedrich Schiller*, in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2002, pp. 223-251.
- Zingarelli, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Milano, Zanichelli, 2000<sup>12</sup>.
- Zorzi, Alvise, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano, Euroclub, 1991.

# APÉNDICE



Ofrecemos no presente apéndice algúns textos inéditos de Carlo Gozzi conservados no Fondo Gozzi (Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia) relativos a *Turandot*. Trátase de dúas versións dunha primeira redacción da *Prefazione* á obra e dos textos de dúas adiviñas que non foron incluídas na versión impresa. Xunto a estes materiais, publicamos tamén un inédito ‘prólogo’ para unha tempada teatral (aínda que non pertencente a *Turandot*, si presente nun dos manuscritos turandotianos).

### A *PREFAZIONE*

As dúas versións da redacción da *Prefazione* que publicamos agora consérvanse en dous autógrafos diferentes: unha forma parte dun conxunto que presenta diversos prefacios, prólogos etc. (Fondo Gozzi 3.1, 52r-v), mentres que a outra aparece en apertura a un dos manuscritos do Fondo Gozzi que conserva unha primeira redacción de *Turandot* (3.5/2, 1r-v)<sup>1</sup> ben diferente da que despois foi publicada. A versión presente en 3.1 ocupa a primeira folla (52r-v) dun bifolio (52r-53v), cuxa última folla (53r-v) está en branco. Tamén a versión conservada polo manuscrito 3.5/2 se atopa nun bifolio solto (1r-2v), o que tería permitido unha incorporación posterior ao manuscrito (a *Prefazione* ocupa os folios 1r-v, mentres que o folio 2r-v contén un *prologo* para a apertura dunha

---

<sup>1</sup> Os manuscritos aparecen descritos no apartado dedicado á tradición textual da *Introdución* desta edición.

indeterminada tempada teatral en Venecia) e, xa que logo, non impide pensar nunha redacción posterior á da versión de *Turandot* presente no manuscrito (téñase en conta, ademais, que a numeración dos folios do manuscrito non é de man de Gozzi, senón máis tardía).

Estes dous testemuños presentan moitos puntos de contacto entre si, mais con algunha variante de peso, e notabilísimas diferenzas respecto ao texto conservado en *MA<sub>1</sub>*, e publicado despois en *Col e Zan*. Estas diferenzas, verbo do texto que editamos xunto coa nosa tradución, fannos pensar en dúas redaccións ben diversas do mesmo limiar, o que, ao noso parecer, imposibilita a súa edición conxunta como un único texto cun nutrido aparato de variantes: cando se dispón de varias redaccións, deben ser consideradas textos autónomos nos que as únicas variantes que poden ser contrastadas son as de carácter macroestrutural (macrovariantes) e non as microvariantes, que habitualmente se achan nos aparatos das edicións críticas<sup>2</sup>.

As dúas versións do texto que agora propoñemos presentan tamén entre si algunhas diverxencias destacables e de certa entidade verbal, polo que nos parece máis axeitado publicalas en dúas columnas, indicando nas notas a rodapé as riscaduras e acrecentamentos presentes en cada unha delas independentemente: deste xeito cre-

---

<sup>2</sup> Este é un dos problemas máis espiñentos da ecdótica. A bibliografía ao respecto é moita e ampla. Citaremos só un traballo, na nosa opinión exemplar, pola súa claridade e precisión: Segre, Cesare, «Critique des variantes et critique génétique», in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze* (a cura di Alberto Conte), Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 75-90 («Tout brouillon ou première rédaction est, du point de vue de la *Textlinguistik*, un texte, avec sa propre cohérence. Même si l'on classe selon l'ordre chronologique tous les brouillons et les rédactions antérieures d'une oeuvre, on n'obtient pas une diachronie, mais une série de synchronies successives», p. 75; «... la critique génétique privilégie les transformations des contenus [...]; la critique des variantes étudie d'habitude les variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé [...] Lorsque je parle de "contenus", je me réfère tout simplement à l'observation de changements portant sur l'ensemble de l'oeuvre, ou sur quelques-unes de ses parties, des changements à tel point substantiels qu'ils affectent le discours global, en ne sauvegardant —et encore— que des mots-clés ou des concepts-clés; en revanche, la critique des variantes affronte les changements apportés à un texte assez consolidé. On pourrait parler aussi, si l'ont veut, de macro-variantes et micro-variantes.», p. 76).

mos que o lector poderá confrontar versións e redaccións con moita maior facilidade.

Ambas as dúas versións son máis breves que a redacción publicada por Gozzi, non só máis ampla, senón tamén máis complexa na súa argumentación. Semella que o conde seguise no seu proceso de redacción do texto un sistema de incrementación dos materiais argumentativos e informativos. É dicir, o autor tería partido dun texto simple (a primeira versión da primeira redacción) para despois ir engadindo novos datos ata chegar á máis longa e complexa redacción definitiva.

Se aplicamos este criterio ás dúas versións da primeira redacción do texto, poderemos observar que tal sistema de traballo é perfectamente perceptible tamén nestes casos: de feito, a versión de 3.1 é máis rica e ampla que a de 3.5/2, o cal nos permite hipotizar que este último é o texto máis primitivo dos conservados, motivo polo que o editaremos na columna da esquerda, mentres que na do centro aparecerá o de 3.5/2 e, na da dereita, para facilitar o confronto das redaccións, o texto crítico<sup>3</sup>.

Os parágrafos das versións máis curtas aparecen separados, non porque se presenten así nos manuscritos, senón para que o lector poda confrontar as seccións de contido similar entres as dúas redaccións (e, ao mesmo tempo, tamén entre as dúas versións da primeira redacción) máis facilmente.

---

<sup>3</sup> Dado que o aparato de variantes desta redacción aparece editado no segundo volume, para simplificar o confronto, optamos por presentar un corpo de variantes reducido a aquelas dunha certa entidade significativa. Para a interpretación dos símbolos utilizados, véxase a *Nota aos textos* presente no segundo volume.



**Fondo Gozzi 3.5/2**

[1r] Prefazione alla Turandotte

Quel numero grande di persone le<sup>4</sup> quali, tuttoche fossero volentieri spettatrici del Corvo unite a quelle che confessavano del merito a quella Rappresentazione, ma che non volevano discendere ad accordare nessun merito a un'opera di argomento falso e di titolo fanciullesco, e che anzi volevano che la sola ragione<sup>5</sup> del concorso, fosse il mirabile delle apparizioni<sup>6</sup>, e delle trasformazioni d'un'uomo in statua e d'una statua in uomo, furono cagione ch'io scrissi la Fiaba di Turandot<sup>7</sup>.

**Fondo Gozzi 3.1**

[52r] Prefazione

Quel numero grande di persone, le quali tutto che fossero volentieri spettatrici del Corvo, unite a quelle che confessavano della forza a quella Rappresentazione, ma che non volevano discendere ad accordare nessun<sup>23</sup> merito a un'opera di argomento falso, e di titolo fanciullesco, volendo pertinacemente che la ragione del concorso fosse il solo mirabile delle apparizioni, e delle trasformazioni d'un'uomo in statua, e d'una statua in uomo, furono cagione ch'io scrissi la Fiaba di Turandot, traendone il fondamento a mio senno dalle Fole persiane.

**Texto crítico (MA, Col, Zan)**

[83r] [215] [5] PREFAZIONE.

Un numero grande di persone confessava, che 'l Corvo era una Rappresentazione<sup>29</sup>, che aveva dell'intrinseca forza. Un'altro numero grande, tutto che fosse preso dalla forza di quella, e ne fosse spettatore volentieri, e replicatamente, non voleva<sup>30</sup> concederle<sup>31</sup> nessun merito essenziale. Sosteneva colla voce, e senza cercar ragioni convincenti, che 'l faceto delle valenti maschere, che avevano<sup>32</sup> pochissima parte, e<sup>33</sup> 'l mirabile delle apparizioni, e delle trasformazioni d'un'uomo in istatua, e d'una statua in uomo, fossero le sole cause della resistenza fortunata di quell'opera.

In vero il titolo fanciullesco, e l'argomento falso erano le vere, e sole cagio- [216] ni, per le quali<sup>34</sup> queste persone non si degnavano di accordar<sup>35</sup> alcun merito al povero Corvo.

Cotesti<sup>36</sup> ingrati furon cagione<sup>37</sup>, ch'io scelsi dalle Fole Persiane la ridicola Fola di Turandot per for-

Ho sbandito da quest'opera tutto il mirabile magico, e attenendomi tuttavia a un falso fiabesco argomento, volli che quattro enigmi fossero la base del mio lavoro, per levare al<sup>8</sup> possibile un discorso che quantunque mal fondato e senza riflesso alla verità, non mi piaceva.

E' sbandito da quest'opera tutto il mirabile magico, senza uscire da una base fiabesca, e di avvenimenti tanto possibili quanto si potrà vedere. e le maschere †...† in essa pochissima parte.<sup>24</sup>

Volli che quattro enigmi posti in una artificiosa seria circostanza fossero<sup>25</sup> la gran colonna sostenitrice del mio edificio, †...† levare al possibile un discorso che quantunque fosse mal fondato, e senza riflesso alla verità, non mi piaceva.

marne una Rappresentazione, bensì colle maschere, ma appena fatte vedere, e col solo fine di sostenerle, e spoglia affatto del magico mirabile.

Volli, che tre enigmi di cotesta Principessa della [6] China, posti in un'artificiosa, e tragica circostanza, mi dessero materia per due Atti della Rappresentazione, e che la difficoltà d'indovinar due nomi, e la gran conseguenza dell'indovinarli, mi dessero tema<sup>38</sup> a tre<sup>39</sup>, per formare un'opera seria faceta in cinque atti<sup>40</sup>.

Tre indovinelli<sup>41</sup>, e due nomi sono veramente una gran base per compor un'opera da Teatro, e per tener tre ore fermo, e legato ad una serietà, tanto di- [217] scorde c o l l ' a r g o m e n t o , un'Uditorio colto. I miei sprezzatori co' loro rari talenti, se avessero avuto fra le mani un sì bell'argo-

Le trasformazioni afflittive da me poste<sup>9</sup> nelle mie Fiabe, non sono per lo più, che compimenti di circostanze tanto prima delle trasformazioni, preparate lavorate<sup>10</sup>, e colorite, ch'ebbero sempre forza di tenere gl'animi<sup>11</sup> legati e sospesi per tutto quel tempo ch'io vollì, e di fermarli in un colorito<sup>12</sup> inganno sino al punto delle<sup>13</sup> trasformazioni medesime

Questa direzione da me tenuta con tutto lo sforzo del mio debile ingegno, fu ottimamente rilevata da' perspicaci, e se i goffi censori avessero fatta la sola osservazione sulla decadenza avvenuta a tutte le solite diavolerie<sup>14</sup> mirabili delle commedie dell'Arte dopo le mie Fiabe, si sarebbero da questa materialità, e se senza aver

Le trasformazioni, per lo più afflittive, da me poste nelle mie Fiabe, non sono che compimenti di circostanze tanto prima delle trasformazioni preparate, lavorate, e colorite, ch'ebbero sempre forza di tenere gl'animi legati e sospesi per tutto quel tempo ch'io vollì, e di fermarli in un colorito inganno sino al punto delle trasformazioni medesime.

Questa direzione da me tenuta con tutto lo sforzo del mio debile ingegno, fu ottimamente rilevata da' perspicaci, e se i goffi censori avessero fatta la sola osservazione sulla decadenza avvenuta a tutte le solite diavolerie mirabili delle commedie dell'arte dopo le mie inette Fole, si sarebbero da questa materialità, e

mento, avrebbero formata una famosissima, e fortunatissima Rappresentazione, e molto miglior della mia. Concediamolo.

Colla semplicità di questa ridicola Fiaba, senza malie, e trasformazioni procurai di scemare un discorso sul merito delle trasformazioni, che non mi piaceva<sup>42</sup>, quantunque lo scorgessi senza riflesso alla verità.

Le trasformazioni, per lo più afflittive, da me poste nelle mie Fiabe, non sono, che un compimento di circostanze tanto prima<sup>43</sup> delle trasformazioni preparate, lavorate, e colorite, ch'ebbero sempre vigore di tener gli animi legati, e sospesi per tutto quel tempo, ch'io vollì, e di fermarli in un colorito inganno sino al punto delle trasformazioni medesime.

[7] Una tal direzione, da me tenuta con [218] tutto lo sforzo del mio debole ingegno, fu ottimamente rilevata da' perspicaci; e se i goffi dileggiatori avessero fatta la sola osservazione sulla decadenza avvenuta, dopo le mie inette Fole, a tutte le solite diavolerie mirabili delle commedie dell'arte, si sarebbero da questa

bisogno d'impiegare quel talento che non hanno, persuasi del vero.

La Fola di Turandot Principessa della China posta in apparecchio di quelle circostanze<sup>15</sup> che si vedranno, [1v] e che senza il mirabile di apparizioni<sup>16</sup> e trasformazioni entrò<sup>17</sup> in scena colla<sup>18</sup> solita Truppa sacchi(*sic*) a S. Samuele in Ven.<sup>a19</sup> a dì 22 di Gen.<sup>o</sup> del 1761, che fu replicata sette successive<sup>20</sup> sere con pienissimo gentile concorso ed applauso, scemò alquanto la ostinazione<sup>21</sup> de' discorsi anteriori.

Non morì dopo la sua nascita questa Rappresen-  
tazione fiabesca, ella si recita<sup>22</sup> tuttavia ogn'anno con buon'esito e con fortuna.

senza aver bisogno di adoperare quel talento che non hanno, o operano solo per una dozzinale malignità, persuasi del vero.

La Fiaba di Turandot Principessa cinese, posta in apparecchio<sup>26</sup> di quelle circostanze impossibili che si rileveranno, e che con poco impiego delle valenti maschere e senza<sup>27</sup> il mirabile di aparizioni e trasformazioni entrò sulla scena colla Truppa Sacchi, a S. Samuele<sup>28</sup> in Venezia a dì 22 di Gennajo l'anno 1761, che fu replicata sette successive sere [52v] con pienissimo gentile concorso ed applauso, scemò alquanto la ostinazione de' discorsi anteriori.

Non morì dopo la sua nascita questa Rappresen-  
tazione fiabesca. Ella si recita tuttavia ogn'anno con buon esito, e con fortuna.

materialità, e senz'aver bisogno [83v] di adoperare quel talento<sup>44</sup>, che non hanno, o che adoperano solo per una dozzinale malignità, persuasi del vero.

La Fiaba di Turandot, Principessa Chinese, posta in apparecchio di que' casi impossibili, che si vedranno, e che con poco impiego delle valenti maschere, e senza il mirabile magico di apparizioni, e trasformazioni entrò sulla scena colla Truppa Sacchi a S. Samuel in Venezia a dì 22. di Gennajo l'anno 1761. che fu replicata sette successive sere con gentile pienissimo concorso, ed applauso, scemò alquanto i discorsi anteriori.

[219] Non morì dopo la sua nascita questa favolosa opera scenica. Ella si recita tuttavia ogn'anno, con quel buon'esito, ch'è la sola cagione della collera de' suoi fiabeschi nimici.

<sup>4</sup> le] l<a>{e}

<sup>5</sup> la sola ragione] l<e>{a} sol<e>{a} ragion<i>{e}

<sup>6</sup> delle apparizioni] delle <apparenze> apparizioni

<sup>7</sup> Fiaba di Turandot] Fiaba <della> {di} Turandot

<sup>8</sup> per levare al] per <togliere> {levare} al

<sup>9</sup> me poste] me <inventate> {poste}

<sup>10</sup> preparate lavorate] preparate <e> lavorate

## AS ADIVIÑAS

Os últimos folios de 3.5/2 (41r-44v)<sup>45</sup> conteñen diversas redaccións, non todas completas, de catro adiviñas: a do sol, a do ano, a do Arno e a do público. As dúas primeiras aparecen na redacción publicada de *Turandot* (respectivamente, II, IV, 121-125 e II, IV, 129-133), mentres que das dúas últimas non se tiña ningunha noticia ata o descubrimento do Fondo Gozzi. De todos os xeitos, como xa sinalamos na edición crítica da obra, tras a exposición da terceira das adiviñas (o enigma de Venecia: II, IV, 142) presente en *MA<sub>I</sub>* (e xa que logo en *Col* e *Zan*), no manuscrito aparece unha frase e un espazo en branco en que se indica que esta adiviña fora substituída nas cidades non pertencentes á República de Venecia por outra que, porén, non foi nunca copiada<sup>46</sup>.

<sup>11</sup> colorite, ch' l ebbero sempre forza di tenere gl'animi] colorite, {ch' l ebbero sempre forza di tenere} <che tennero sempre> gl'animi

<sup>12</sup> e di fermarli in un colorito] <e sino al punto> {e di fermarli in {un} colorito}

<sup>13</sup> sino al punto delle] {sino al punto} delle

<sup>14</sup> le solite diavolerie] le <trasformazioni> {solite} diavolerie

<sup>15</sup> in apparecchio di quelle circostanze] in <quell'> apparecchio <, che il genti> {di quelle <dif> circostanze}

<sup>16</sup> apparizioni] <apparenze> {apparizioni}

<sup>17</sup> entrò] <fu posto> {entrò}

<sup>18</sup> colla] <dalla> {colla}

<sup>19</sup> in Ven.<sup>a</sup>] {in Ven.<sup>a</sup>} {<a di>}

<sup>20</sup> successive] <con> successive

<sup>21</sup> la ostinazione] <gl'ostinati> la ostinazione

<sup>22</sup> recita] rec<†>{i}ta

<sup>23</sup> nessun] nessun<a>

<sup>24</sup> vedere. e le maschere †...† in essa pochissima parte.] vedere. {e le maschere †...† in essa pochissima parte.}

<sup>25</sup> enigmi posti in una artificiosa seria circostanza fossero] enigmi {posti in una artificiosa seria circostanza} fossero

<sup>26</sup> in apparecchio] in <quest'>apparecchio

<sup>27</sup> e che con poco impiego delle valenti maschere e senza] e che <e che> {con poco impiego delle valenti maschere e} senza

<sup>28</sup> Sacchi, a S. Samuele] Sacchi <debolissima in quel tempo di personaggi serj>, a S. Samuele

<sup>29</sup> Rappresentazione *Col Zan*] Rappresentazione <scenica> (?) (TI) *MA<sub>I</sub>*

<sup>30</sup> volentieri, e replicatamente, non voleva *Col Zan*] volentieri rep->licatamente <di quella>, non voleva (TI) *MA<sub>I</sub>*

<sup>31</sup> concederle *Col Zan*] conceder{}}e (TD, MD) *MA<sub>I</sub>*

A primeira destas adiviñas, inéditas ata o momento, é, sen dúbida, un texto creado *ad hoc* para unha representación celebrativa da voda<sup>47</sup> entre Leopoldo II<sup>48</sup> e María Luísa de España, o que, na nosa opinión, impide que sexa o texto indicado, mais non copiado, en *MA<sub>1</sub>*. Con todo, non hai dúbida de que substituíu a adiviña de Venecia, pois, ao concluír a exposición do enigma, Turandot dille a Calaf que lle mire o rostro e o príncipe inicia a súa resposta indicando que ficara pampo pola beleza da princesa, mais que xa está en disposición de responder: situación idéntica á que se produce tras a exposición do enigma de Venecia na versión definitiva do texto.

Da adiviña do Arno<sup>49</sup> consérvanse dúas versións, ambas incorporadas no contexto da obra, é dicir, con indicacións de diálogo

<sup>32</sup> avevan *Col Zan*] aveva{n} (TD, MD) *MA<sub>1</sub>*

<sup>33</sup> e *Col Zan*] <e anche> {e} (TI, MM) *MA<sub>1</sub>*

<sup>34</sup> per le quali *Col Zan*] <che> {per le quali} (TD, MD) *MA<sub>1</sub>*

<sup>35</sup> di accordar *Col Zan*] di <confessare> {accordar} (TD, MD) *MA<sub>1</sub>*

<sup>36</sup> Cotesti *Col Zan*] <Questi> {Cotesti} (TI, MM) *MA<sub>1</sub>*

<sup>37</sup> cagione *Col Zan*] <cagio> (TI, MM) <causa> {cagione} (TD, MD) *MA<sub>1</sub>*

<sup>38</sup> dessero tema *Col Zan*] dessero {il} tema (TI) *MA<sub>1</sub>*

<sup>39</sup> e che la difficultà d'indovinar due nomi, e la gran conseguenza dell'indovinarli, mi dessero tema a tre (para as variantes entre *Col* e *MA<sub>1</sub>* neste paso, *vid.* as notas precedentes) *Col*] e che la difficultà d'indovinarli, mi dessero tema a tre (a variante de *Zan* é debida moi probablemente a un erro por omoioleuton do tipógrafo non detectado polo corrector) *Zan*

<sup>40</sup> seria faceta in cinque atti *Col Zan*] <in cinque atti> (TND) seriofaceta <di> {in cinque atti} (TD, MM) *MA<sub>1</sub>*

<sup>41</sup> indovinelli *Col Zan*] <enig> (TI) indovinell<e>{i} (TD) *MA<sub>1</sub>*

<sup>42</sup> un discorso sul merito delle trasformazioni, che non mi piaceva *Col Zan*] un discorso <che non mi piaceva> {sul merito delle trasformazioni, che non mi piaceva} (TI, MM) *MA<sub>1</sub>*

<sup>43</sup> tanto prima *Col Zan*] tanto <tempo> prima (TI) *MA<sub>1</sub>*

<sup>44</sup> talento *Col Zan*] <talento> {talento} (TI, MM) *MA<sub>1</sub>*

<sup>45</sup> Todos estes folios (41, 42, 43 e 44) son follas soltas, o que permitiría unha incorporación ao manuscrito posterior á redacción que contén *Turandot*.

<sup>46</sup> *MA<sub>1</sub>*, 94v: «Quest'enigma in cui si vede figurato il Leone l della Veneta bandiera, fu composto dovendosi esporre l per la prima volta in Venezia questa Rappresentazione. l Fu addoperato per tutte le Citta dove fu la Truppa l Sacchi, soggette al Serenissimo Veneto Dominio. Fu l sostituito quest'altro per le Citta de' Stati esteri:».

<sup>47</sup> A evidente referencia a este matrimonio contida na adiviña permite datar o enigma en torno a 1765, pois a cerimonia tivo lugar o 5 de agosto dese ano.

<sup>48</sup> Gran Duque de Toscana entre 1765 e 1790.

<sup>49</sup> O Arno, como é de todos sabido, atravesa Florencia, a capital da Toscana, de aí que fose elixido como obxecto da adiviña para celebrar a voda do Gran Duque de Toscana.

doutros personaxes e mesmo unha frase do *Magnifico* (que na versión definitiva pasará a ser *Pantalone*) en veneciano. Excepto nas intervencións de Turandot, Calaf, *Magnifico* e os Doutores, as palabras dos outros personaxes non están presentes, senón que simplemente se indica o nome de quen fala e a frase *come segue* (como segue). Esta frase parece indicar que se remite a outra copia do texto onde aparecería o que debían dicir os personaxes e, xa que logo, viría a confirmar a hipótese de que esta adiviña constitúe unha alternativa á de Venecia: Gozzi tería escritos só os cambios necesarios para a precisa representación en que ía ser utilizada, remitindo ao texto básico xeral, do que disporían dunha copia na compañía, para todo o relativo ao resto da escena. A comparación das intervencións presentes neste enigma e nos textos da escena coa adiviña de Venecia presentes en 3.5/2 (13v-14r) e no texto crítico permitiranos confirmar a nosa hipótese: salvo unha mínima variación tras a resposta de Calaf (é dicir, superado xa o núcleo climático da microsecuencia), todos os fragmentos presentan a mesma estrutura:

Adiviña do Arno (3.5/2: 41r-42v)	Adiviña de Venecia (3.5/2: 13v-14r)	Adiviña de Venecia no texto crítico ( <i>MA<sub>1</sub>, Col, Zan</i> )
Turandot (texto do enigma) <sup>50</sup>	Turandot	Turandot
Calaf ( <i>come segue</i> )	Calaf	Calaf
Altoum ( <i>come segue</i> )	Altoum	Altoum
Schirina ( <i>come segue</i> )	Schirina	Zelima <sup>51</sup>
Adelma ( <i>come segue</i> )	Adelma	Adelma
Magnifico (texto en veneciano)	Magnifico	Pantalone
Tartaglia ( <i>come segue</i> )	Tartaglia	Tartaglia
Turandot ( <i>come segue</i> )	Turandot	Turandot
Calaf (resposta ao enigma)	Calaf Magnifico	Calaf Pantalone Tartaglia
Dottori (confirmación da resposta de Calaf)	Dottori	Dottori

<sup>50</sup> No segundo testemuño falta a indicación de quen fala, pero non pode ser outra que Turandot.

<sup>51</sup> O cambio de Schirina por Zelima carece de importancia, pois as frases das dúas mulleres, aínda que non iguais literalmente, son idénticas no seu significado e entidade:

Schirina: Io mi sento morir (3.5/2 13v)  
Zelima: Io mi sento mancar (II, IV, 145)

Das dúas versións da adiviña do Arno, a primeira semella recoller unha materialización máis completa, case como se se pensase xa na súa publicación, pois todos os elementos heráldicos do enigma están perfectamente anotados polo autor para facilitar a súa comprensión non evidentemente ao público dun teatro, senón a un público lector. Pola contra, a segunda versión presenta un texto aínda non totalmente definido (hai unha parte do enigma que se repite dúas veces con lixeiras variacións) e unhas notas do autor menos precisas que as do texto precedente. De todos os xeitos, as notas do autor da primeira versión conclúense cunha frase ambigua, que impide poder verificar con certeza se se trata dun texto pensado para a imprenta ou non, pois non parece pertinente nun texto impreso e tampouco pode ser considerada unha nota de traballo do autor: «Ho ommesso il quarto di Gerusalemme e le croci non sapendo se in quel Teatro si possano nominare» (Omitín o cuartel de Xerusalén e as cruces pois non sei se naquel teatro se poden nomear).

A segunda das adiviñas, a do público, polo seu carácter xenérico e o feito de que conteña unha louvanza ao público, é moi probablemente<sup>52</sup> aquela que se utilizaba fóra da República de Venecia e, xa que logo, o enigma ao que se fai referencia en *MA*. Ademais, a exposición de Turandot (aínda que no manuscrito non se indica quen fala), cérrase coa orde a Calaf, presente sempre na conclusión da terceira adiviña, de que olle a súa face. No manuscrito non se indica quen fai a exposición do enigma nin tampouco quen responde<sup>53</sup>, e o texto presenta algunhas incertezas redaccionais que fan pensar nunha versión aínda non definitiva. É importante subliñar que durante a exposición do enigma, a muller que encarna a Turandot fala realmente non como personaxe, senón como actriz, asustada polo 'poder' do público, mais, ao mesmo tempo, satisfeita de ver o

<sup>52</sup> O manuscrito conserva o texto da adiviña e a resposta de Calaf sen enmarcalos no seu contexto, polo que, a diferenza do que ocorría na adiviña do Arno e a pesar de todos os indicios, non é posible aser verar con total seguridade que se trate do enigma que debería ter sido copiado en *MA*, e, xa que logo, impreso en *Col* e en *Zan*.

<sup>53</sup> Pola contra, si se indica claramente quen fala na intervención dos Doutores cando corroboran a resposta de Calaf.



teatro cheo. A adiviña é construída cunha serie de proposicións anti-frásticas: cal é o corpo tremendo formado por varios corpos; cal é o corpo que, canto máis grande é, máis temor causa e, ao mesmo tempo, máis satisfacción produce nos actores; cal é o corpo que coa súa voz pode dar toda a fortuna ou toda a desgraza. Trátase dunha formulación, non carente dun certo sabor barroco, que consegue captar a atención do público a través dun suspense crecente que desembocaría, sen dúbida, nun grande aplauso no momento da resolución de Calaf, pois en tal momento climático non só o príncipe supera a dura proba, senón que tamén o público se ve louvado ao serlle recoñecido o 'poder' para facer triunfar ou fracasar unha obra de teatro (unha interesante variante das múltiples formas da *captatio benevolentiae*).

Vexamos logo os textos das adiviñas (téñase en conta que a transcripción dos textos é diplomática, excepto polo que se refire á distribución das liñas na páxina).

### [Adiviña do Arno: primeiro testemuño]

Fondo Gozzi 3.5/2

[41r] Turandotte. Sposa tua sia la morte. Or lo vedrai.

Enigma.

Quando le Sbarre(1), in un, candide, e rosse,  
E le Fasce(2) d'argento, e gl'Augelletti(3.),  
E Palle(4.), e Torri(5.) azurre, saran mosse,  
E dorati Castelli (6.), e Gigli(7.) eletti,  
E Pesci(8.) d'oro, e Melagrani(9.) alteri,  
Globi roventi(10) a quattro Augei ristretti,  
E gl'aurati<sup>54</sup> Leon(11.), vermigli(12), e neri(13),  
E le vittoriose Aquile(14); innesto  
Faran, di gioja<sup>55</sup> a tutti gl'Emisferi;

<sup>54</sup> gl'aurati] gl'<arati>(?) {aurati}

<sup>55</sup> gioja] gioja<,>

Dimmi, stranier, qual Fiume(15) illustre, a questo  
 Sublime intreccio, il giubilo nell'onde  
 Mostrerà, più d'ogn'altro manifesto,  
 E di letizia irrigherà le sponde?  
 Guardami in volto, e non tremar. Se puoi  
 De' gravi oggetti numerosi, spiega  
 Qual sia l'innesto, e quale il Fiume sia,  
 Per l'innesto, il più allegro, o a morte corri.

Calaf. Altoum. Schirina. Adelmà come segue.

Magnifico. Anemo fio mio<sup>56</sup>. (da se) No ghè più tramontana. Sbarre, Fasce, Torre, Castelli, Lioni, Aquile, oseletti, Pesci, Pomi granai, Fiumi in borezzo. Schiavo siora testa.

Tartaglia, e Turandotte come segue.

Calaf. Turandotte,  
 Fu la bellezza vostra, che mi colse  
 Improvviso, e confuso. Io non son vinto.  
 Oh magnanimità spirti, o chiari Germi,  
 a) Leopoldo, e Luigia; i risplendenti  
 Del Danubio, e dell'Ebro, alteri oggetti  
 [41v] Che folgoreggian ne' beati Stemmi,  
 Lieto facendo il ventillar dell'aura,  
 Innestan oggi quelle destre unite<sup>57</sup>,  
 Discepoli d'amore, a un Nodo eterno.  
 Qual mai Fiume potrà vincer la gioja  
 Dell'Arno, che v'attende? Oh, noi felici,  
 Se al vostro camparir<sup>58</sup> su quelle rive,

<sup>56</sup> Anemo fio mio] <No ghè più tram> {Anemo fio mio}

<sup>57</sup> destre unite] destre <in>(?) unite

<sup>58</sup> No manuscrito lese claramente *camparir*, mais todo parece indicar un erro por *comparir*.

Potissimo appressar le labbra umili  
Alle sue liete, e limpidissim'acque!

Dottori. L'Arno è il più allegro al grand'innesto, è vero.

Notas do autor<sup>59</sup>:

[41r]

a) Reggi sposi

1. Ungheria | 2. Austria | 3. Lorena | 4 Toscana | 5 Castiglia | 6 Algarve | 7 Napoli. Toscana. An: | giù. Borgogna. Borbone | 8. Ducato di Par(*sic*) | 9 Granata | 10. Sicilia. Arragona | 11. Gheldria. Braban- | te | 12. Boemmia | Leone. | 13 Fiandra. Imich(?) | 14 Impero. Arra: | gona. Anversa | 15. Arno in Toscana | Ho ommesso il | quarto di | Gerusalemme | e le croci | non sapendo | se in quel | Teatro si possa- | no nominare

### [Adiviña do Arno: segundo testemuño]

Fondo Gozzi 3.5/2

[42r]

A due Torri dorate, a due vermigli<sup>60</sup>  
Fieri leon di real serto ornati  
Ed a tre risplendenti alteri Gigli<sup>61</sup>  
Quando le sbarre in un candide<sup>62</sup>, e rosse  
E le<sup>63</sup> fasce d'argento, e gl'Augelletti<sup>64</sup>

<sup>59</sup> As notas do autor (coa excepción da indicada coa letra 'a') atópanse na marxe esquerda do texto da adiviña no folio 41r: os números que as indican (sen paréntese) atópanse sobre as palabras da adiviña e, de novo, ao inicio de cada unha das liñas do texto explicativo.

<sup>60</sup> A due Torri dorate, a due vermigli] <Alle Torri dorate ed a' vermigli> | A due Torri dorate, a due vermigli

<sup>61</sup> Gigli] <g>{G}igli

<sup>62</sup> in un candide] <inargentate> {in un candide}

<sup>63</sup> le] l<a>{e}

<sup>64</sup> gl'Augelletti] gl'<a>{A}ugelletti

E le fasce d'argento, e gl'Augelletti] <E le candide fasce, e gl'augelletti> | E le fasce d'argento, e gl'Augelletti

E Palle Torri<sup>65</sup>, azzurre saran mosse  
 E dorati<sup>66</sup> castelli e Gigli<sup>67</sup> eletti  
 E i pesci d'oro<sup>68</sup>, e melagrani alteri<sup>69</sup>  
 Globi roventi<sup>70</sup> a' melagrani<sup>71</sup> ristretti  
 E le vittoriose aquile

Dimmi stranier qual fiume etc.<sup>72</sup>

Quando le Sbarre, in un candide e rosse,  
 E le Fasce d'argento, e gl'Augelletti,  
 E Palle, e Torri azzurre saran mosse  
 E dorati Castelli, e Gigli eletti  
 E Pesci<sup>73</sup> d'oro, e Melagrani alteri<sup>74</sup>,  
 Globi roventi a quattro Augei ristretti  
 E gl'aurati Leon, vermigli, e neri  
 E le vittoriose Aquile, innesto  
 Faran, di giaja<sup>75</sup>, a tutti gl'emisperi  
 Dimmi stranier, qual Fiume illustre, a questo  
 Sublime intreccio, il<sup>76</sup> giubilo nell'onde<sup>77</sup>  
 Mostrerà più d'ogn'altro<sup>78</sup> manifesto,

<sup>65</sup> E Palle, Torri] <Le Palle> E <torri> {Palle Torri}

<sup>66</sup> E dorati] E <i> dorati

<sup>67</sup> e Gigli] e <i> <g>{G}igli

<sup>68</sup> E i pesci d'oro] <Ed i Leoni vermigli> {E i pesci d'oro}

<sup>69</sup> melagrani alteri] <e d'oro e neri> {e <i> melagrani alteri}

<sup>70</sup> Globi roventi] Globi <inf> roventi

<sup>71</sup> a' melagrani] <all'acquile> {a' melagrani}

<sup>72</sup> Esta indicación, etc., podría indicar que Gozzi estaba ya copiando doutro testemuño.

<sup>73</sup> E Pesci] E <Due> Pesci

<sup>74</sup> e Melagrani alteri] <un> {e} Melagran<o>{i} alter<o>{i}

<sup>75</sup> No manuscrito lese claramente *giaja*, mais todo parece indicar un erro por *gioja*.

<sup>76</sup> intreccio, il] intreccio, <più> il

<sup>77</sup> Sublime intreccio, il giubilo nell'onde] <Felicissi In(?) Beatissimo intreccio, le due sponde> | Sublime intreccio, <più> il giubilo nell'onde

<sup>78</sup> d'ogn'altro] d'ogn'altro<,>

E di letizia irrigherà le sponde?  
Guardami in volto e non tremar. Se<sup>79</sup> puoi  
De' gravi oggetti numerosi, spiega  
Qual sia l'innesto, e quale il Fiume sia  
Per l'innesto più allegro, o a morte corri.

Calaf. come segue

Altoun. Schirina. Adelma. come segue.<sup>80</sup>

Magnifico. Anemo anemo fio mio. O se podesse ajutarlo!  
Sbarre. Fasce Oseletti. Balle. Torre. Castell.  
Pesci. Pomi granai. Lioni. Aquile. Fiumi allegri  
Schiavo siora testa.

Tartaglia.<sup>81</sup> come segue.

Turandotte come segue

[42v] Calaf. Turandotte  
Fu la bellezza vostra che mi colse  
Improvviso<sup>82</sup> e confuse. Io non son vinto  
Oh magnanimi spirti, o chiari<sup>83</sup> germi  
Leopoldo e Luigia; i risplendenti  
Del Danubio, e dell'Ebro, alteri oggetti  
Che<sup>84</sup> folgoreggian ne' beati stemi  
Lieto facendo il ventillar dell'ura<sup>85</sup>;

<sup>79</sup> tremar. Se] tremar<:>{.} <s>{S}e

<sup>80</sup> Adelma. come segue.] Adelma. <Magnifico. Tartaglia> {come segue.}

<sup>81</sup> Tartaglia.] <Tart.>{Tartaglia.}

<sup>82</sup> No manuscrito lese claramente *improvviso*, mais todo parece indicar un erro por *improvviso* (coa perda da consoante dobre, *improvviso*, tan frecuente na grafía de Carlo por influencia do veneciano).

<sup>83</sup> o chiari] o <invite> chiari

<sup>84</sup> Che] <De> Che

<sup>85</sup> No manuscrito lese claramente *ura*, mais todo parece indicar un erro por *aura*.

Innestan oggi quelle invitte destre  
 Discepolo d'amore a un Nodo eterno.  
 Qual mai Fiume potrà vincer la gioja  
 Dell'Arno che v'attende? Oh noi felici  
 Se il<sup>86</sup> vostro comparir sulle sue rive  
 Potessimo appressar le labbra umili  
 Alle sue liete e limpidissim'acque.

Dottori. L'Arno è il più allegro al grand'innesto è vero.

Notas do autor (42r)<sup>87</sup>:

Primeira columna: Sbarre d'arg.<sup>to</sup> | Fascia d'arg.<sup>to</sup> | Augelletti d'arg.<sup>to</sup>  
 | Sbarre vermiglie | Leoni vermigli | Palle vermiglie. | Palle azzurro<sup>88</sup>  
 | Castelli con | torri d'oro | Gigli d'oro | Leon d'oro | Leon nero |  
 Aquile nere

Segunda columna: Impero | Sbarre d'argento e vermiglie | Leon ver-  
 miglio coronato d'oro | Fascia d'argento | Castelli da tre torri d'oro |  
 Leoni vermigli ancora | Aquila nera coll'ali | tese nel destro artiglio  
 | spada, nel sinistro un | scettro | Fascia d'arg.<sup>to</sup> con tre augelle- (?) |  
 Sei palle azzurre e gigli | Spagna | Castello con tre torri azzurre |  
 Leoni vermigli | Quattro palle vermiglie | con quattro aquile |  
 Melagrano | Sette torri d'oro | Fascia d'argento | Tre gigli d'oro | Un  
 Leon d'oro | Leon nero | Aquila nera |

Notas do autor (42v)<sup>89</sup>:

L'Ebro | Il Danubio | Reno | Arno

<sup>86</sup> No manuscrito lese claramente *il*, mais todo parece indicar un erro por *al*.

<sup>87</sup> As notas de traballo do autor están distribuídas en dúas columnas, na marxe dereita do texto da adi-  
 viña, no folio 42r.

<sup>88</sup> azzurro] azzurr<e>{o}

<sup>89</sup> Estas notas áchanse na marxe dereita do texto.

[Adiviña do público]

Fondo Gozzi 3.5/2

[43r]

Più umani corpi, anzi infiniti<sup>90</sup>, ch'hanno  
Tutte le parti lor che un<sup>91</sup> corpo solo  
Formidabil, tremendo, uniti fanno.  
Corpo che quanto più copre del<sup>92</sup> suolo  
Per la grandezza sua, più mi<sup>93</sup> spaventa,  
E pur quanto è maggiore<sup>94</sup> io mi consolo.  
Che con arme ad opprimer non s'avventa<sup>95</sup>  
Ma con<sup>96</sup>  
Ma con la voce sol la sorte dona<sup>97</sup>  
E con la voce sol la sorte ha spenta.  
Questo corpo qual è? Stranier ragiona.

Questo corpo qual è.<sup>98</sup> stranier ragiona<sup>99</sup>?  
Guardami in volto, e non tremar. Se puoi  
Spiega l'ultimo enigma o a morte corri

Tu di più corpi generosi<sup>100</sup> uniti,  
Corpo sol, formidabile, e tremendo  
Che quanto sei maggior più ci spaventi

<sup>90</sup> Più umani corpi, anzi infiniti] Più <di seicento umani corpi>{umani corpi, anzi infiniti}

<sup>91</sup> le parti lor che un] le <membra>{parti} lor<o> <che>{che} un

<sup>92</sup> del] <di>{del}

<sup>93</sup> mi] <mi>{<f.†>mi}

<sup>94</sup> maggiore] <più grande>{maggiore}

<sup>95</sup> Che con arme ad opprimer non s'avventa] <Corpo che per opprimer mai> {<che per opprimer fuor>  
<s'avventa,> (en realidade "s'avventa" non está riscado, mais é un obvio despiste) Che con arme ad  
opprimer non s'avventa

<sup>96</sup> Ma con] Ma con <la voce sol> {l'op} <fortuna dona la sorte dona, Ma con l'opinion>

<sup>97</sup> Ma con la voce sol la sorte dona] {Ma con la voce sol la sorte dona}

<sup>98</sup> è.] <sia>{è.}

<sup>99</sup> stranier ragiona] stranier <palesa> ragiona

<sup>100</sup> generosi] generosi<,>

E pur quanto maggior<sup>101</sup> più ci consoli  
 Che<sup>102</sup> con altr'arma non t'avventi, e solo  
 Con la benigna tua cortese voce  
 Doni la sorte, e con la voce stessa  
 La sorte toglì. Rispettabil Corpo<sup>103</sup>  
 Da<sup>104</sup> cui dipende, e sorte, e danno, e vita,  
 Degl'infelici tuoi Comici servi,  
 Sei d'un Teatro l'Uditorio altero.

Dottori /

E' il tremendo Uditorio è vero è vero

### O PROLOGO

Os «prólogos» eran composicións en verso recitadas habitualmente o primeiro día da apertura dunha nova tempada<sup>105</sup> teatral, antes da representación, en que se agradecía ao público a súa presenza e se daban informacións sobre os espectáculos que se ofrecerían, os actores etc. ou mesmo se atacaban as compañías e os autores rivais<sup>106</sup>. O manuscrito 3.5/2 (2r-v) contén un prólogo deste tipo que, polo seu carácter documental e por se tratar dun texto inédito, cremos pode constituír unha interesante lectura.

O texto pode ser dividido en dúas seccións, á súa volta divisibles en dúas subseccións, aínda que hai algúns elementos temáti-

<sup>101</sup> E pur quanto maggior] E {pur} quanto <sei> maggior

<sup>102</sup> consoli | Che] consoli | <Che con {<dalla>} † voce tua> | Che

<sup>103</sup> Corpo] <c>{C}orpo

<sup>104</sup> Corpo | Da] Corpo | <Sei d'un Teatro l'Uditorio altero> | Da

<sup>105</sup> Na Venecia da época os teatros permanecían abertos durante o outono, ata Nadal (pechando durante a festividade relixiosa), e despois de Nadal ata a fin do Entroido. En ocasións, os teatros volvían abrir uns poucos días durante a festa da Ascensión (*la Sensa*). Durante a primavera e o verán os teatros pechaban e as compañías realizaban xiras polas cidades máis importantes de Italia.

<sup>106</sup> Un prólogo particularmente orixinal, escrito por Gozzi para o teatro Sant'Angelo de Venecia en 1783, pode ser consultado en Marcon, Susy / Lugato, Elisabetta / Trovato, Stefano, *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana, op. cit.*, pp. 96-103.



cos, como a louvanza do público, presentes en case que todas elas. A primeira sección (vv. 1-11) posúe un carácter xenérico: nela anúnciase a apertura dos teatros e a proposta de obras novas, nunca representadas antes naquela cidade (despois, como se verá, indicárase que é Venecia), pero que xa obtiveron o aplauso do público noutras localidades. Esta primeira parte pode ser dividida en dúas subseccións: a primeira corresponderíase co anuncio do inicio da tempada teatral (vv. 1-5) e a segunda coa información sobre os textos novos (vv. 6-11). A primeira subsección contén un enxeñoso e barroco xogo especular no que tanto as persoas do auditorio como os actores son presentados como «público»: os primeiros, das obras teatrais, e os segundos das reaccións do público.

A segunda sección do prólogo, moito máis extensa (vv. 12-54), trata a situación e as vicisitudes dos teatros en Venecia. Esta sección, na súa primeira subsección (vv. 12-28), vencéllase á anterior a través dun elemento temático: o éxito das novas obras que serán representadas esa tempada.

Como xa vimos, a primeira sección conclúe afirmando que tales obras xa obtiveran o aplauso do público noutras cidades. A segunda ábrese coa indicación de que, de todos os xeitos, é moito máis importante o éxito que poidan obter no Adria, é dicir, en Venecia, pois nesa cidade, unha auténtica nai (e así continúa esta primeira subsección da segunda parte), reinan a piedade, a fortuna, a clemencia, a riqueza, a tolerancia etc. Neste apartado, como se pode observar, concéntrase o máis abundante número de louvanzas a Venecia e ás súas xentes.

O prólogo péchase, segunda subsección da segunda parte, cunha reflexión sobre a situación do mundo teatral en Venecia: sete teatros abertos<sup>107</sup>; competencia, non sempre leal, entre as compañí-

---

<sup>107</sup> A pesar de que Venecia na época contaba aproximadamente con 150.000 habitantes («Nel Sei e Seicento la popolazione urbana [di Venezia] oscillò fra i 100.000 e i 160.000 abitanti»: Lane, Frederic C., *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1991<sup>3</sup> (1973), p. 27) e, xa que logo, estaba significativamente menos poboada que algunhas metrópoles europeas como Nápoles ou París, era a cidade cun maior número de teatros activos simultaneamente.

as dos diferentes teatros; calidade do público veneciano (un novo elemento da *captatio benevolentiae*) capaz de recoñecer os bos actores etc. Esta subsección, e o prólogo, conclúen cunha declaración de humildade e bos desexos para todos e a solicitude implícita de xenerosidade económica por parte do público: a pesar da competencia, todos os actores son compañeiros entre si, polo que a todos se desexa sorte nesta nova tempada; ademais, aínda que a compañía a que pertence a actriz que recita o prólogo non sexa a mellor, espera obter, da xenerosidade dos venecianos, unha recompensa polo seu traballo, a que sempre se mostrará grata por reducida que esta for.

Antes de pasar ao texto do prólogo, cremos que merece unha rápida reflexión a referencia ao número de teatros abertos de que se fala no texto: sete. Ao longo do século XVIII<sup>108</sup> funcionaron en Venecia quince teatros (ademais de pequenos teatriños privados montados nos pazos das familias máis ricas para representacións puntuais). Destes quince teatros, dous non se situaban exactamente en Venecia, polo que cremos poden ser eliminados da lista<sup>109</sup>, do mesmo xeito que outros seis que estiveron abertos en períodos en que a actividade teatral de Gozzi era inexistente o moi reducida<sup>110</sup>. Temos polo tanto que sete eran os teatros abertos durante o período de maior actividade teatral de Gozzi, *grosso modo* de 1761 a 1779<sup>111</sup>: S. Cassiano, S. Moisè, S. Luca, S. Samuele, S. Angelo, S. Giovanni Grisostomo e S. Benedetto. De todos os xeitos, o teatro de S. Cassiano permaneceu pechado desde 1755 ao 5 de novembro de 1763, polo que neses anos só habería seis teatros en funcionamento. Deste xeito, dado que a actividade teatral pública de Gozzi ten inicio en 1761, teríamos que concluír que o presente prólogo foi

<sup>108</sup> Todas estas noticias proveñen de: Mangini, *I teatri di Venezia, op. cit.*

<sup>109</sup> Teatro de Murano (noticias de representacións en 1753, 1761 e 1762) e Teatro Balbi en Mestre (activo entre 1778-1798).

<sup>110</sup> Teatro Ss. Giovanni e Paolo (pechado a principios de século), Teatro S. Fantino (pechado a principios de século), Teatro ai Carmini (pechado en 1731), Teatro Labia (pechado en 1748), Teatro La Fenice (inaugurado en 1792), Teatro Pepoli (aberto entre 1793 e 1795).

<sup>111</sup> Aínda que posteriormente escribira outras tres obras, xa moi distanciadas no tempo, que foron estreadas en 1782, 1786 e 1799.

escrito e recitado, moi probablemente, entre 1763 e 1779<sup>112</sup>. Se agora temos en conta ademais que o prólogo ocupa unha parte dun bifolio solto que contén tamén unha redacción da *Prefazione a Turandot* que foi escrita, case con total seguridade, pensando na edición Colombani (é dicir, cara a 1771-1772), quizais poderíamos aventurar como data do prólogo o outono de 1771, período en que abriron de novo os teatros para a tempada 1771-1772.

Vexamos, sen máis dilación, o texto.

Fondo Gozzi 3.5/2

[2r]                      Giunta è omai la stagione a noi propizia,<sup>113</sup>      1  
                               Anime liberali. Aperte<sup>114</sup> sono  
                               Nuovamente le scene, e nuovamente  
                               Siam spettatori. Voi<sup>115</sup> dell'opra nostra,  
                               Noi di pietà, di scusa, e di soccorsi.                      5  
                               Che prometter poss'io che s'uniformi  
                               Al vostro merto e<sup>116</sup> che le mie promesse  
                               Verifichi alla fin? Prometter posso  
                               Opre novelle, studio, personaggi  
                               Non più veduti in queste piaggie<sup>117</sup> illustri      10  
                               Che furo altrove accolti<sup>118</sup>, e fortunati<sup>119</sup>.

<sup>112</sup> Temos noticias de que o Teatro de Murano (na homónima illa) abriu as súas portas nos anos 1761 e 1762, polo que, aínda sen o S. Cassiano, habería sete teatros funcionando neses anos. Cremos, de todos os xeitos, que pola súa escasa incidencia na vida teatral veneciana e por se atopar fóra das dúas grandes illas en que se ubica a cidade de Venecia, Gozzi non o tería en conta. Outra posibilidade sería que Gozzi pensase automaticamente en sete teatros, porque, excepto durante a dexandita paréntese, sete eran habitualmente os teatros abertos en Venecia, mais non nos parece excesivamente convincente.

<sup>113</sup> O primeiro verso aparece precedido por outros tres, case totalmente riscados: <Giunta è quella stagione che riaperte | In quest'inclito Ciel> In queste liberali inclite piaggie | <Sono le scene, e>

<sup>114</sup> liberali; aperte] liberali<:>{.} <a>{A}perte

<sup>115</sup> spettatori. Voi] spettatori<:>{.} <v>{V}oi

<sup>116</sup> merto e] merto <e alla promessa mia?> e

<sup>117</sup> piaggie] <scene> {piaggie}

<sup>118</sup> altrove accolti] altrove <fortunati e> accolti

<sup>119</sup> Esta afirmación en que se indica que serán presentadas obras novas nunca antes vistas en Venecia, mais que si obtiveron xa o aplauso do público noutros lugares, explicábase polo costume de moitas com-

Ben più della fortuna altrove avuta  
 Braman quella dell'Adria. Audacemente  
 Gli assicurai, che in seno a questa madre  
 Pietosa ognora, è fortunato ognuno. 15  
 Manutentricice io son di scusa, e amore,<sup>120</sup>  
 Di clemenza per l'Adria. Oh quanto cauta  
 Sono in tal piegeria! Dove si trova  
 Una Città di questa più abbondante  
 Di tolleranza, di pietade<sup>121</sup>, e affetto? 20  
 Chi più di me della indulgenza somma  
 Di questo benignissimo Uditorio<sup>122</sup>  
 Fede può fare a chi nuovo si espone  
 Per servirlo e aggradir? L'esperienza  
 Di molti lustri, i miei difeti(?) immensi 25  
 Da pietà tolerati, ben può farmi  
 Assicurar ciascun, che in grembo<sup>123</sup> all'Adria  
 Tutti son salvi, e lieti, e avventurati<sup>124</sup>.  
 Sette teatri aperti.<sup>125</sup> La divisa  
 Parzialità<sup>126</sup> privata. Le maligne<sup>127</sup> 30  
 Voci di pochi appassionati, nulla  
 Ci fan temere. Diligente serva  
 Chi a servir questo Pubblico si espone

---

pañías de presentaren primeiro fóra de Venecia as obras que despois pensaban representar durante o outono na illa para observar a reacción do público e, en caso de fracaso, eliminalas do repertorio.

<sup>120</sup> Pietosa ognora [...] scusa, e amore.] Pietosa ognora, è fortunato ognuno. | <Piegia di amor, di carità, di scusa | io sono, e le più timid'alme | Per l'Adria <mi son fatta, e assicurata> | Ho assicurate. Chi timore avrebbe | Dopo l'esperienza di tanti anni | Ad accertar che in questo inclito asilo> | Manutentricice io son di scusa, e amore,

<sup>121</sup> tolleranza, di pietade] <clemenza> {tolleranza} , <e> {di} pietade

<sup>122</sup> Uditorio] <u>{U}ditorio

<sup>123</sup> grembo] <braccio> {grembo}

<sup>124</sup> avventurati] <fortunati> {avventurati}

<sup>125</sup> aperti.] aperti<;>{.}

<sup>126</sup> Parzialità] <Particular> {Parzialità}

<sup>127</sup> maligne] <indiscrete> {maligne}

[2v] E scorgerà che illuminato si premia  
 Chi ben serve in Teatro, e ch'ei non bada 35  
 Fuor da questi recinti, a insidiose  
 Voci milantatrici all'aura sparse.  
 Compagni miei coraggio. Ben si serva  
 Questo amato Uditorio in queste mura  
 E prudente silenzio fuor da queste 40  
 Sia vostra guida. Io ragionar<sup>128</sup> pretendo  
 Non sol<sup>129</sup> con voi. Compagni vostri io<sup>130</sup> chiamo  
 Tutti color che in questa lieta sera  
 A divertir con opre<sup>131</sup> oneste, apriro  
 Altri recinti a Veneti cortesi. 45  
 Malignità, soprafazion, che giova?  
 Ricca è questa Città. Di sue ricchezze  
 Soccorrer sa chi ha merto. Noi di tutti<sup>132</sup>  
 Minor merto averemo, e minor premio.  
 La più picciola parte a noi comparta 50  
 Pur questa madre affettuosa e cara,  
 A' doni suoi sieno abbondanti o scarsi<sup>133</sup>  
 Sempre grati<sup>134</sup> saremo, e sempre umili  
 Bacierem quella man che ci soccorse.<sup>135</sup>

<sup>128</sup> Io ragionar] Io <non ragiona(?)> <gia non parlo> ragionar

<sup>129</sup> Non sol] <Solo> {Non sol}

<sup>130</sup> vostri io] vostri <sono> io

<sup>131</sup> con opre] con <oneste> opre

<sup>132</sup> di tutti] <d'ogn'altro> di tutti

<sup>133</sup> A' doni suoi sieno abbondanti o scarsi] {A' doni suoi sieno abbondanti o scarsi}

<sup>134</sup> grati] <fidi> {grati}

<sup>135</sup> Sempre grati saremo [...] quella man che ci soccorse.] Sempre grati saremo, e sempre umili | <De' doni suoi sieno abbondanti, o scarsi,> | Bacierem quella man che ci soccorse.

# ÍNDICE

## Volumen Primeiro

INTRODUCCIÓN .....	7
O teatro italiano no século XVIII e a reforma goldoniana ....	9
Carlo Gozzi: a persoa, o polemista, o escritor .....	24
A ‘contrarreforma’ teatral de Carlo Gozzi: os ‘contos teatrais’ .....	38
A <i>fiaba</i> de Turandot.....	68
A tradición textual e os materiais do Fondo Gozzi .....	68
As fontes.....	90
Mulleres, homes e un eunuco: a creación do mito .....	97
A estrea: o teatro, a compañía, os actores, a acollida do público .....	122
Bibliografía esencial sobre <i>Turandot</i> (bibliografías, edicións, traducións e estudos) .....	151
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	161
APÉNDICE .....	171
Primeiras versións da <i>Prefazione a Turandot</i> no Fondo Gozzi .....	173
As adiviñas inéditas do Fondo Gozzi .....	180
O prólogo .....	191

# Volume Segundo

## NOTA AOS TEXTOS

A versión galega

Cuestións xerais

A versificación

Instrumentos lexicográficos e ortográficos

O texto italiano

Cuestións xerais

O aparato crítico

*TURANDOT*, de Carlo Gozzi (texto crítico italiano)

*TURANDOT*, de Carlo Gozzi (tradución galega)

ESTE LIBRO SAÍU DO PRELO DE LUGAMI  
EN BETANZOS O 5 DE  
NOVEMBRO DE 2007







## LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA (Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR (Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNO DE MEDO E MORTE (Edición de Emilio Xosé Ínsua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST (Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA (Edición bilingüe de Fernando González Muñoz) –Esgotado–
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS) (Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS (Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO (Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO (Edición de M<sup>a</sup> Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretta Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA* E *MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO (Edición de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL (Edición de Manuel Ferreiro e Goretta Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO (Edición de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA (Edición de Eisenhower Moreno)
23. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOÍNS (Ed. bilingüe de Xesús González Gómez)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO (Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M<sup>a</sup> Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FIGADOS DE TIGRE (Edición de Carme Fernández Pérez-Sanjulián)
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES (Edición de Xoán Carlos Lagares)
30. Manuel María: EDIPO (Edición de Miguel A. Mato Fondo)
31. Eugène Labiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA (Edición bilingüe de Ana Luna Alonso)
32. Manuel Lourenzo: INSOMNES
33. Cándido A. González: ¡MAL OLLO!... (Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato Fontañá)
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA E CONSTRUCCIÓN NACIONAL
35. Euloxio R. Ruibal: MINIMALIA. 20 PEZAS DE TREATRO BREVE
36. Antoni Nadal: O TEATRO MALLORQUINO DO S. XX
37. Emilio Xosé Ínsua López: SOBRE *O MARISCAL*, DE CABANILLAS E VILLAR PONTE
38. Xesús Pisón: NOITE INVADIDA
39. Duarte Ivo Cruz: O TEATRO PORTUGUÉS: ESTRUTURA E TRANSVERSALIDADE
40. Afonso Becerra de Becerra: O RITMO NA DRAMATURXIA. TEORÍA E PRÁCTICA DA ANÁLISE RÍTMICA (A PARTIR DA PRIMEIRA DRAMATURXIA GALEGA EN VERSO)
41. DOCUMENTOS PARA A HISTORIA DO TEATRO GALEGO (1919-1924) (Edición de Silvana Castro García)
42. QUE (NON) É O TEATRO? [Manuel Lourenzo / José Oliveira Barata] / CATÁLOGO DE PUBLICACIÓNS (1997-2005)
43. Marica Campo: CONFUSIÓN DE MARÍA BALTEIRA (Edición de María Pilar García Negro)
44. Manuel Lugrís Freire: A COSTUREIRA D'ALDEA (Edición de Teresa López)
45. Hélène Cixous: A CONQUISTA DA ESCOLA DE MADHUBAI (Edición bilingüe de Purificación Cabido Pérez)
46. Uxío Carré Aldao: MEMORIA CRÍTICO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEATRO REGIONAL GALLEGO (Edición de Xoán López Vinas)
47. Manjula Padmanabhan: LUCES FÓRA! (Edición bilingüe de Antía Mato Bouzas)
48. Teresa Rita Lopes: COISAS DE MULHERES! (TEATRO REUNIDO)
49. D. Francisco Manuel de Melo: O FIDALGO APRENDIZ (Edición de Evelina Verdelho)
50. Aristóteles: POÉTICA (Segunda Edición bilingüe revisada de Fernando González Muñoz)
51. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume I (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
52. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume II (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)