

## Shakespeare, Gozzi, Tieck și magia teatrului – reflecții despre trei basme dramatice

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

**Key-words:** *fairy tales, metatheatre, magic, faerie, dystopia*

Arta spectacolului se construiește pe un set complex și sofisticat de convenții care sunt cunoscute și acceptate (printr-un contract tacit) de ambii poli ai comunicării teatrale. Producătorul/emițătorul (multiplu) al mesajului propune o fantezie, o lume ficțională *ca și cum aceasta ar fi reală*, iar receptorul (tot multiplu) își suspendă neîncrederea (potrivit celebrei formule a lui Coleridge), *pretinde* că, pe durata reprezentației, universul imaginar este pentru el real. Strategia alambicată a acestei activități comune de *make believe* pare în primejdie de a se complica și mai mult (până la confuzie) atunci când normele teatrale interferează cu regulile care structurează un cu totul alt tip de discurs: basmul (specie *narativă*, nu reprezentatională). Surprinzător sau nu, în cazul basmelor teatrale cele două seturi de norme *nu* intră totuși în coliziune, ci, departe de a se sabota reciproc, se susțin unele pe celelalte în virtutea unei trăsături (esențiale!) comune: imperativul respectării protocolului de la început până la sfârșit; orice alunecare (ori cădere) din postura/atitudinea prestabilită nu doar întrerupe comunicarea, ci îi compromite fatal eficiența, o transformă în eșec, întrucât, o dată destrămată, vraja nu se mai poate „drege”, nu se poate reface.

În mod profund semnificativ, opera dramatică shakespeareană<sup>1</sup> se rotunjește cu *The Tempest/ Furtuna* (circa 1610–1611<sup>2</sup>), un text considerat mult timp *comédie*, apoi *romance*, dar care este, mai degrabă, o *feerie* (una pleneră, deși atinsă de aripa melancoliei), o *fantezie* viguroasă, avântată, centrată filosofic pe problema creației și a creatorului. Autoscopia<sup>3</sup> piesei (și, implicit, a spectacolului, cu atât mai mult cu cât, indubitabil, dramaturgul este aici un om de teatru – adică trăitor, trup și suflet, în orizontul teatrului!) se concretizează în înfățișarea lui Prospero ca maestru al iluzionării, ca plâsmuitor de scenariu și de spectacol. Protagonistul întâmplărilor din *Furtuna* este, așadar, un mag<sup>4</sup> (aflat în amurgul vieții) care montează (în sens rezizoral) o furtună menită să-i aducă retribuția cuvenită fiecăruia dintre actorii ce

---

<sup>1</sup> Oricine îi va fi fost autorul *adevărat!* Deși *ne interesează* polemica privitoare la *authorship* în cazul Shakespeare, facem abstracție de ea aici pentru că nu este direct relevantă pentru subiectul (restrâns) al articolului de față.

<sup>2</sup> Dată neacceptată unanim, dar considerată plauzibilă de cei mai mulți *scholars* competenți în domeniu.

<sup>3</sup> Caracteristică fundamentală a operei lui Shakespeare.

<sup>4</sup> Nu un *Sorcerer* (Shakespeare 1623: 12)/ *vrăjitor* (Shakespeare 2004: 127), cum îl vede Caliban.

i-au modelat (în/spre bine sau rău) existența. Tâlcul construit de această *mise en abyme* nu este greu de descifrat, axa care-i conectează pe Prospero și Shakespeare prelungindu-se *ad libitum* și într-un sens (mulțimea personajelor create de Shakespeare), și în celălalt, *mai* tulburător (căci se îndreaptă asimptotic spre ideea absolută de creator). Discursul lui Prospero privilegiază două arii semantice pe care, în mod programatic, le aduce împreună și le face să se contamineze în chip pilduitor, pentru că, pentru el, ambele sunt forme de artă:

1) câmpul semantic al *vrăjii*:

plucke my Magick garment from me.../ [...] / Lye there, my Art (Shakespeare 1623: 2) [mantia-mi vrăjită de pe mine ia-o./ [...] / Te odihnește, arta/măiestria mea!] (trad. mea, MCG); my high charmes work (Shakespeare 1623: 13) [vrăjile-mi puternice (lucrează)] (Shakespeare 2004: 145); *Enter Prospero (in his Magicke robes) and Ariel. Pro(spero). Now do's my Proiect gather to a head:/ My charmes cracke not: my Spirits obey* (Shakespeare 1623: 16) [Prospero apare înveșmântat în mantia lui magică, urmat de aproape de Ariel. Prospero: S-a copt acuma planul meu deplin/ Și duhurile toate mi se-nchin'/ Iar vrăjile sunt bine chibzuite] (Shakespeare 2004: 171); my so potent Art (Shakespeare 1623: 16) [arta/ meșteșugu-mi așa putere mare are] (trad. mea, MCG); I'le breake my staffe./ Bury it certaine fadomes in the earth./ And deeper than did euer Plummet found/ Ile drowne my booke (Shakespeare 1623: 16) [Bagheta mea de vrăjitor/ Întâi mi-o frâng.../ Și-apoi o-ngrop cu grijă în pământ./ Iar cartea cu vrăjitul ei cuvânt/ Am s-o arunc în valurile mării] (Shakespeare 2004: 175); Come hither, Spirit/ [...] / Vntye the Spell (Shakespeare 1623: 18) [Vino, spirit/ [...] / Dezleagă vraja!] (trad. mea, MCG);

2) câmpul semantic al *spectacolului*: (*to perform* și *project* (= *reprezentarea proiectată*) sunt termeni recurenți în replicile lui Prospero (director al spectacolului) și ale lui Ariel (executantul plin de virtuozitate al dispozițiilor scenice primite); *viziunile* etalate în fața uimiților naufragiați sunt minuțios pregătite, aranjate, orchestrate – pentru a-i impresiona (= pentru a-i lua în stăpânire) pe spectatori, dar și pentru a realiza închipuirile lui Prospero, pentru a da formă imaginației urieșești a magului:

*Fer(dinand)*. This is a most maiesticke vision, and/ Harmonious charmingly: may I be bold/ To thinke these spirits? *Pro(spero)*. Spirits, which by mine Art/ I haue from their confines call'd to enact/ My present fancies (Shakespeare 1623: 15) [Ferdinand: Măreață e icoana-nchipuită (Shakespeare 2004: 157), să îndrăznesc să cred că spirite-s acestea?; Prospero: Sunt spirite; cu a mea artă/ Chematu-le-am din depărtări, ca să dea chip/ Celor ce-n gând le-am plăsmuit] (trad. mea, MCG); These our actors/ [...] were all Spirits and/ Are melted into Ayre, into thin Ayre (Shakespeare 1623: 15) [Actorii noștri de-adineauri/ [...] erau cu toții duhuri / – Acum s-au risipit, pierit-au în văzduhuri] (trad. mea, MCG).

Epilogul (rostit de un Prospero care, sub privirea publicului, iese din rol pentru a se prezenta ca *actor*, care iese din convenția ficțiunii pentru a le reaminti spectatorilor contractul de comunicare, pentru a evidenția convenționalitatea – așadar specificitatea de *artă* – a teatrului) realizează explicit sinteza, prezintă teatrul ca fiind un meșteșug măiestru, un miracol înfăptuit de priceperea și dăruirea comediantilor și, deopotrivă, de *înțelegerea* și aprecierea publicului:

Let me not/ [...] dwell/ In this bare Island by your Spell./ But release me from my bands/ With the helpe of your good hands:/ Gentle breath of yours my Sailes/ Must fill, or else my project failes./ Which was to please: Now I want/ Spirits to enforce: Art to inchant./ And my ending is despaire./ Vnlesse I be relieu'd by praier (Shakespeare 1623: 19) [Nu mă lăsați/ [...] să zac/ Pe astă insulă pustie de voi legat,/ Bătând din palme slobozire-mi dați:/ În pânze fiți buni de-mi suflați./ Altminteri planu-i ruinat/ – Căci să vă-ncânt am căutat./ Acum duhuri vreau să-ndemn și magia să o chem./ În deznădăjde însă mă sfârșesc/ De ruga-mi vană e și nu mă izbăvesc] (trad. mea, MCG).

Toposul smereniei (ușor caricaturizat) pare menit să înduplece exigența exagerată a celor care au urmărit reprezentația, dar, la o mai atentă reflecție, el se instituie în ecou resemnat al unei revelații supreme, împărtășite de Prospero în timpul spectacolului (și de autor, în toate piesele sale):

We are such stuffe/ As dreames are made on, and our little life/ Is rounded with a sleepe (Shakespeare 1623: 15) [Suntem sărmanii oameni făuriți/ Din frământarea viselor... siliți / Să adormim pe-o insulă de somn] (Shakespeare 2004: 161).

Viața omenească e doar o biată iluzie – care se poate salva de derizoriu numai prin supunerea inteligentă la limită și prin participarea în cunoștință de cauză la jocul aparențelor, la farmecul nălucirilor. Figura metateatrală este la Shakespeare emblema unui elan de cucerire utopică (în gând) a imposibilului – căile Domnului sunt neștiute, dar omul poate imita (la scară redusă) pasiunea divinității pentru taină, pentru frumusețea ascunsă a lumii configurate labirintic<sup>5</sup> – cu condiția să ucenicească întru captivanta artă a plâsmuirii.

Pe un *canovaccio* inspirat din *Pentameronul* lui Giambattista Basile (cf. Basile 1634–1636/ Basile 1968: 449–458) – și publicat ulterior sub titlul „Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*, rappresentazione divisa in tre atti” (Gozzi 1915) [Analiza reflexivă a basmului *Dragostea celor trei portocale*, reprezentație împărțită în trei acte] (Gozzi 1981: 19–42) – se construiește primul dintre cele zece basme teatrale scrise special de Carlo Gozzi pentru a fi reprezentate de compania lui Antonio Sacchi<sup>6</sup>. *Dragostea celor trei portocale* este, așadar, semnalul inaugural pentru un nou gen dramatic, rezultat din teatralizarea basmului, specie până atunci folclorică și literară<sup>7</sup>. Gozzi aduce astfel (cu succes) în sfera dramaticului o *narațiune* tipică, strict formatată în funcție de caracteristicile funcționale ale modului de expunere care îi este constitutiv. Canavaua primului basm teatral gozzian este o mărturie crucială privitoare la acest proces de translare

---

<sup>5</sup> Nu întâmplător, Alonso, regele Neapolelui, se uimește admirativ în fața complicatului context confecționat de Prospero, calificându-l drept „cel mai ciudat labirint în care va fi pășit vreodată-un om” [This is as strange a Maze as ere men trod] (Shakespeare 1623: 18), cuvântul *maze* fiind înrudit lexical cu verbul *to amaze* (provenit din ME *amasen*, OE *āmasian*, „a încurca”, „a produce confuzie”, dar și „a uimi”).

<sup>6</sup> Trupa lui Sacchi a reprezentat în premieră spectacolul *L'amore delle tre melarance* în ziua de 25 ianuarie 1761, pe scena Teatrului San Samuele din Veneția.

<sup>7</sup> Basmul este specie *literară* începând cu *Le piacevoli notti*, culegerea întocmită de Giovanni Straparola aproape de mijlocul secolului al XVI-lea.

(nu doar prin simplă „traducere”/adaptare, ci printr-o substanțială recodificare) a unui text dintr-un mod de comunicare în altul.

Departate de a fi o simplă povestire a acțiunii urmând a fi reprezentată pe scenă, *Analiza reflexivă...* oferă o sumedenie de informații relative la *montarea* spectacolului (utile, prin urmare, trupei de teatru) și, fapt cu totul remarcabil, statornicește practica gozziană a proiectării în abisal a textului dramatic fabulos prin instituirea (la vedere) a unui nivel intermediar între realitatea spectatorului și ficțiunea desfășurată pe scenă. Așa cum basmul popular „transportă” ascultătorul în lumea închipirii și înapoi (transfer *dus-întors* realizat de formulele convenționale de început și de sfârșit, care circumscriu basmul ca monadă, ca lume rotundă și închisă), *Dragostea celor trei portocale* mediază explicit (= verbalizat) între cele două lumi puse față în față în sala de spectacol<sup>8</sup>:

1) debutează cu un prolog care, depășindu-și copios modesta condiție inițială, funcționalitatea pur introductivă, analizează cu sagacitate (și cu părtinire asumată – chiar afișată!) starea teatrului contemporan și, printr-un gest de *captatio benevolentiae*, conjură publicul să le acorde atenție comedianților ce-și pun întreaga ființă la bătaie:

L'amor, l'opinione, e l'appetito/ Fan che per bello e buon tutto si goda./ E noi possiam giurar, che poco, o assai/ Queste Commedie non vedeste mai (Gozzi 1915) [Celor ce se-nhamă [...] la o treabă atât de grea [precum slujirea teatrului]/ Li se cere o inimă fierbinte și o minte luminată!/ Noi pe amândouă le avem și vă putem jura/ Că povestea de-astă-seară n-ați văzut-o niciodată!] (Gozzi 1981: 20).

De asemenea, *Analiza reflexivă...* conține și o explicitare suplimentară a prologului, metatext care se referă nemijlocit la disputa lui Gozzi cu Goldoni, la trupa lui Sacchi și la ambivalența basmului în genere (doar aparent dirijată exclusiv către receptorul infantil, povestea este – așa cum vor afirma cu elan romanticii – profund semnificativă *pentru adulți*); toată secțiunea premergătoare *Actului întâi* echivalează funcțional cu formula „a fost odată ca niciodată”, căci propune publicului un contract de comunicare, îl pregătește pentru o întâlnire reușită cu trupa de actori și cu universul ficțional întrupat de aceștia (după ce a fost plăsmuit de dramaturg);

2) se încheie cu un comentariu având rolul de a readuce (în siguranță) publicul la „realitatea reală”; comentariul final (și aici, și în celelalte basme teatrale gozziene) invocă persiflant tradiționalele formule de încheiere a basmului: „di rape in composta, di sorci pelati e di gatti scorticati” (Gozzi 1915) – „napi-curecești în compot..., șoareci și pisici jupuite” (Gozzi 1918: 20); condescendența afișată în raport cu aceste încheieri tipice nu e însă decât o falsă manevră de distanțare; în fapt, Gozzi se delectează cu ele și *cheamă în ajutor* comicul lor absurd, șarjat; prezență constantă în final, acolada adresată publicului (uneori împreună cu arborarea unui aer de exagerată smerenie) este și o reverență binemeritată, convenită spectatorilor care au respectat prevederea contractuală a comunicării, și un gest de echilibrare, o revenire firească la *puntea* de la care s-a plecat: stabilirea convenției de a comunica

<sup>8</sup> De altfel, cele două zone – a spectacolului propriu-zis, respectiv a publicului spectator – sunt clar delimitate în teatrul tradițional prin utilizarea cumulată a mai multor „factori de separare” (de marcare a frontierei): organizarea distinctă (și fără echivoc) a spațiului, acționarea cortinei etc.

prin intermediul spectacolului; în basmele gozziene următoare va reveni consecvent semnalul „napi-curecești” – acompaniat de invitația directă la aplauze.

Ca și (ceva mai târziu) Ludwig Tieck, în basmele sale teatrale Gozzi ridiculizează neîndurător și respinge cu îndârjire inovațiile luministe susceptibile să altereze natura teatrului ca formă de artă. În fața reformei realiste (*dez-iluzionante*) a satiricului („plebeu”, moralist-batjocoritor, „denunțator”) Goldoni, Gozzi se proclamă drept conservator, drept apărător al teatrului italian tradițional bazat pe improvizație – deși, în „interpretarea” (= adaptarea) lui, *commedia dell’arte* se prezintă într-o formă înnobilită, curățată de „gaguri” vulgare și de licențiozități ce urmăresc amuzamentul ieftin, cu orice preț. Degenerarea artei teatrale denunțată și combătută (cu simț de răspundere) de Goldoni este, pe drept cuvânt, o realitate (cu rădăcini în – ori în incontestabilă legătură cu – starea precară a moravurilor) din Veneția *Settecento*-ului, dar Gozzi nu poate digera soluția reformatoare goldoniană din rațiuni, pur și simplu, de... incompatibilitate structurală (mai întâi – și mai presus – de orgoliile, de rivalitățile și de idiosincraziile personale). Realul (sub)mediocru, cenușiu, meschin este, în viziunea lui, un dat greu (ori imposibil) de (re)modelat, de învins cu adevărat. Însă acest „blestem” al condiției umane (prin definiție *ticăloasă*, în sens etimologic, așadar „vrednică de plâns”) „se cere” – și poate fi – depășit și răscumpărat prin evadarea în supranatural (mai precis, în miraculos, adică într-o lume cu desăvârșire paralelă), în fantezia înaltă – în iluzia teatrală (neapărat nobilă, purificatoare). Prin urmare, în basmul gozzian comedia benevolentă se amestecă nonșalant cu satira subțire<sup>9</sup>, iar idealismul, încrederea în virtuțile superioare ale spiritului uman, se împletesc (desigur, *neverosimil!*) cu ironia necruțătoare, impecabil reglată și precis ținută, prevestind ironia romantică tenebroasă definitivă pentru Ludwig Tieck. Metatextualitatea practică de Gozzi reprezintă un demers auctorial cu caracter inclusiv, întrucât, atrăgând atenția asupra convenționalității teatrului, tentează cointeresarea și cooptarea întru aventură ficțională a spectatorului poate *dez-amăgit*, *dezîncântat*<sup>10</sup>, dar *inteligent*, competent și dispus să colaboreze, să se implice în comunicare, să se iluzioneze cu metodă și sistem.

Doar cu câteva decenii mai târziu, programul estetic (preromantic) al lui Gozzi și nădejdiile pe care le avansează par utopice – în sensul nemaiadecvării la contextul mentalitar. Ludwig Tieck (om de teatru prin definiție neliniștit, dornic de nou, de originalitate, și tălmăcitor asiduu din Shakespeare, pe care îl venerază – traduce *Furtuna* în 1795) scrie, în 1797, piesa *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in Drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (Tieck 1885) [*Motanul încălțat. Basm pentru copii – în trei acte, cu interludii, prolog și epilog*] (Tieck 2004), făcând uz (ca și Basile ori Perrault înaintea lui) de convenția, mai mult decât transparentă<sup>11</sup>, a dirijării mesajului către un public infantil – convenție pe care, de altfel, o ridiculizează în subtext, prin intermediul prețioșilor „experți” adunați în sala de spectacol *din scenă*:

<sup>9</sup> Plin de vervă, de inventivitate, de ingeniozitate *intelectuală*, Gozzi e malițios, caustic, dar niciodată trivial.

<sup>10</sup> Calc lingvistic inspirat al seniorului D.I. Suchianu după fr. *désenchanté(e)*.

<sup>11</sup> Convenție nemailuată în serios – adică nemaicitită *ad litteram* – decât de cei snobi, ignoranți ori lipsiți de subtilitate.

*Fischer:* Kennen Sie das Stück schon?

*Müller:* Nicht im mindesten. Einen wunderlichen Titel führt es: *Der gestiefelte*

*Kater.* Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderposen wird aufs Theater bringen.

*Schlosser:* Ist es denn vielleicht eine Oper?

*Fischer:* Nichts weniger, auf dem Komödienzettel steht: ein *Kindermärchen.*

*Schlosser:* Ein Kindermärchen? Aber ums Himmels willen, sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will? (Tieck 1885).

*Fischer:* Cunoașteți piesa?

*Müller:* Cătuși de puțin! Are un titlu curios: *Motamul încălțat...* Sper doar să nu fie aduse pe scenă, cu nici un chip, farse copilărești.

*Schlosser:* Oare este o operă?

*Fischer:* În nici un caz, pe afiș scrie: *basn pentru copii.*

*Schlosser:* Basn pentru copii? Doamne, dar ce, suntem copii, ca să ni se prezinte asemenea piese?! (Tieck 2004: 13).

Basmul teatral al lui Tieck părăsește orizontul senin al miraculosului, iar autoreferențialitatea devine autodenunțare: convențiile fabuloase și cele teatrale, trucurile scenice sunt toate *expuse* neîndurător, se atrage insistent atenția asupra „cusăturilor” (ba chiar acestea sunt intenționat destrămate). Strategia metateatrală este întoarsă *împotriva* textului: înfășurarea teatrului în teatru (motivul piesei în piesă) nu mai aduce rigoare, ci, dimpotrivă, degringoladă. Planurile diferite se întretaie și se amestecă, până la confuzie. Noima este *de-construită* în văzul publicului (virtual), semnele și simbolurile instituite prin tradiție ca elemente destinate să construiască impecabil coerența spectacolului (prin filtrul regulilor prezentaționale) intră într-un adevărat *maelstrom*, aduc în scenă incongruența, absurdul, prevestind ofensiva fatală a hazardului, a dezordinii absolute. În desfășurarea piesei din piesă, erorile și accidentele se țin lanț, distrugând iluzia și anulând orice șansă de funcționare a indispensabilei *willing suspension of disbelief*. Nu e de mirare că aplauzele așteptate de autorul și de actorii din piesă (în ciuda numeroaselor disfuncționalități de care *ei* sunt vinovați!) sunt substituite de „verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier” (Tieck 1885) [mere și pere stricate și ghemotoace de hârtie] aseasonate cu huiduieli (Tieck 2004: 58–59). Lumea armonică (și securizantă) a basmului derapează, virează către distopie. Metateatralitatea piesei lui Tieck urmărește nu să creeze iluzia, ci să o descompună.

În esență, ca și Prospero, Shakespeare se crede, se simte, *este* magul – superb demiurg, prezență permanentă, impunătoare (și atunci când se dovedește a nu fi atotputernică), adesea copleșitoare în creația-i; lumea întreagă este o scenă pe care se (re)prezintă, fără răgaz, comedii (în varii registre) și tragedii (măreț-cutremurătoare sau jalnice, mărunte); numeroasele elemente de metateatralitate existente în opera shakespeareană semnaleză o intuiție fundamentală și o intenție sistem(at)ică, sunt reiterate stăruitor întrucât, mai mult decât un simplu motiv, configurează un invariant antropologic. Într-o altă epocă (la o altă vârstă – și a lumii, și a teatrului), Gozzi se scutură de apăsarea mundanului, a cotidianului, încercând să evadeze într-o lume „ca nelume”, ireală, dar perfect coerentă și armonică. Magia întemeierii unui univers alternativ compensator nu se mai bazează acum pe încredere în eficiența scenariului (cvasi)mitic, în ritualul sacru, ci pe nădejdea că saltul de la un nivel ontologic la altul poate fi performat în temeiul convenției cunoscute și (mai mult sau mai puțin

întocmai) respectate; fabulosul convertit în formulă teatrală întărește și disciplinează *iluzia* în deplină cunoștință de cauză (acesta fiind un paradox doar în aparență!), o proiectează într-un orizont infinit și peren. Gozzi nu vrea să-și aproprieze *realitatea* (precum Goldoni), el dorește să atingă (fie și numai iluzoriu – și cu prețul autoiluzionării stăruitoare, metodice) *adevăărurile* pure. Iluzia teatrală pe care Gozzi o cultivă acerb, obstinat, sfidător, ca unică modalitate de salvare în fața invaziei nimicniciei este destrămată (la modul... postmodernist – *avant la lettre!*) de Ludwig Tieck, este dizolvată fără scăpare de vitriolul unei ironii negre și deznădăjduite, cu accente nihiliste. Poate de aceea, cu rare (deși strălucite) excepții (v. Goethe, A. W. Schlegel, Schiller, Madame de Staël; Richard Wagner), dramaturgia lui Tieck nu prea este prizată/frecventată nici de marele public, nici de literați, nici de oamenii de teatru (din contemporaneitatea lui ori de după aceea); în rafale, dezlănțuit, ea atacă toate convențiile, toate regulile, codul întreg al unei comunicări statornicite cale de veacuri într-o matcă anume. Mai radicală și decât ulterior celebrata *distanțare* brechtiană, viziunea aceasta distopică nu țintește doar defecte general-umane și vicii ale societății, ci se autotorpilează cu indicibilă voluptate. La Tieck, autoreferențialitatea este programat *dez-amăgitoare* și autodestructivă; basmul este imposibil de reconstituit, de recuperat, iar teatrul din teatru avertizează crud, chiar cinic: din adâncul spațiului catoptric, imaginea reflectată corodează inexorabil și sardonice însăși oglinda – și-apoi privitorul și, cu el, lumea întregă.

### Bibliografie

- Basile, Giovan 1634–1636: Giambattista Basile, Battista Giovan, „*Le tre cetra – Trattenemiento nono de la iornata quinta*”, în *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile overo Lo Cunto de li Cunti, Trattenemiento de li Peccerille di Gian Alesio Abbattutis* [Napoli, 1634–1636].
- Basile 1968: Giambattista Basile, „Zăbava a noua: *Cele trei chitre*”, în Giambattista Basile, *Pentameronul sau Povestea Poveștilor*, în românește de Aurel Covaci, prefață de Petru Creția, București, Editura pentru literatură universală, p. 449–458.
- Gozzi 1915: Carlo Gozzi, „Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*, rappresentazione divisa in tre atti”, în *Fiabe*, con un discorso introduttivo di Rosolino Guastalla, Milano, Istituto editoriale italiano, collana *Classici Italiani*, novissima biblioteca diretta da Ferdinando Martini, serie II, vol. XXXVII, 1915 (?); versiune *online*: [http://www.classicitaliani.it/Gozzi/gozziC\\_fiaba\\_melarance.htm](http://www.classicitaliani.it/Gozzi/gozziC_fiaba_melarance.htm).
- Gozzi 1981: Carlo Gozzi, „Analiza reflexivă a basmului *Dragostea celor trei portocale*, reprezentație împărțită în trei acte”, în *Basme teatrale*, traducere, prefață și note de N. Al. Toscani, București, Editura Univers, p. 19–42.
- Shakespeare 1623: William Shakespeare, *The Tempest*, in *Mr. William Shakespeares Comedies, histories & tragedies*, published according to the true originall copies, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, London, First Folio, p. 1–19; text *online*: [http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/Bran\\_F1/Tmp/](http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/Bran_F1/Tmp/).
- Shakespeare 2004: William Shakespeare, *The Tempest – Furtuna*, ediție bilingvă engleză-română, traducere din limba engleză, introducere și note de Dan Amedeu Lăzărescu, Târgoviște, Editura Pandora-M.
- Tieck 1885: Ludwig Tieck, „Der gestiefelte Kater”, în *Tiecks Werke* (Deutsche National-Litteratur, 144. Band, Hrsg. von Joseph Kürschner), Hrsg. von Dr. J. Minor, Erster Teil (S. 1 ff.), Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft [1885]; versiune *online*: <http://www.act-n-arts.com/sprechkunst/stuecke/tieck-gestiefelte-kater.pdf>.

Tieck 2004: Ludwig Tieck, *Motanul încălțat*, traducere de Simona Chelărescu-Ionescu, tabel cronologic și postfață de Ioan Constantinescu, notă preliminară și bibliografie de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

### **Shakespeare, Gozzi, Tieck and the Magic of the Theatre – Reflections on Three Dramatic Fairy Tales**

It is an undisputed fact that Shakespeare, Gozzi and Tieck are highly interested in metatheatre as a fundamental dramatic strategy meant to build up the entire show consciously and to prepare the indispensable “glue” keeping it together, which is the spectator’s belief in the *truth* (not necessarily the *reality*) of the fictional world presented on stage. But self-reference reveals its being very different in scope, form and function in each of the three authors’ respective views. The three selected plays – Shakespeare’s *Tempest*, Gozzi’s *Love of Three Oranges* and Tieck’s *Puss in Boots* – are obviously concerned with the status and the role(s) of the fairy tale (and myth), as well as with the meanings and the use of theatre in various cultural contexts, but they convey disparate understandings of the matters under scrutiny and disparate messages as to how to deal with limitations and difficulties. If Shakespeare’s faerie epitomizes – by extolling and pleading for – an absolute belief in the magic of the theatre, in the power of illusion, Gozzi’s *fiaba* tries to act as a “guide for the perplexed” and redirect the attention of a disenchanted audience towards the magical virtues of the long-forgotten fabulous, while Tieck’s dystopia is intentionally dissatisfying and highly disturbing, because not only does the play itself seem to crumble under the countless technical errors, misunderstandings and stupid accidents occurring on stage, but it also threatens to become an agent of general destruction since it defies all rules, principles and conventions ever settled for the purpose of making the whole world a meaningful place.

*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași  
România*