

a cura di
Fausta Antonucci
Salomé Vuelta García



■ Ricerche sul teatro
classico spagnolo
in Italia e oltralpe
(secoli XVI-XVIII)



STUDI E SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) | ISSN 2704-5919 (ONLINE)

Ricerche sul teatro classico
spagnolo in Italia e oltralpe
(secoli XVI-XVIII)

a cura di

FAUSTA ANTONUCCI
SALOMÉ VUELTA GARCÍA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2020

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII) / a cura di Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García. – Firenze : Firenze University Press, 2020.
(Studi e saggi ; 209)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181501>

ISSN 2704-6478 (print)

ISSN 2704-5919 (online)

ISBN 978-88-5518-149-5 (print)

ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)

ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)

ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-150-1


Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

SOMMARIO

INTRODUZIONE <i>Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García</i>	9
LA COMEDIA NUEVA IN FRANCIA E GERMANIA	
SOBRE EL PAPEL DE LOPE DE VEGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO NACIONAL DEL CLASICISMO FRANCÉS <i>Christophe Couderc</i>	23
GLI AVIS AU LECTEUR DELLE COMÉDIES (E TRAGI-COMÉDIES) À L'ESPAGNOLE: SPUNTI PER LA DEFINIZIONE DI UN NUOVO GENERE? <i>Monica Pavesio</i>	41
DAL DESDÉN DI MORETO AI PLAISIRS DI MOLIÈRE <i>Marco Lombardi</i>	59
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y SU PAULATINA PRESENCIA EN LA CULTURA Y LA LITERATURA TEATRALES EN LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII <i>Manfred Tietz</i>	77
LA COMEDIA NUEVA IN ITALIA	
UNA TRAGEDIA CINQUECENTESCA ITALO-SPAGNOLA: LA REYNA MATILDA DI GIOVAN DOMENICO BEVILACQUA <i>Renzo Cremante</i>	117

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

UN CASO DI METAMORFOSI TESTUALE: CASTELVINES Y MONTESES DI LOPE DE VEGA <i>Luciana Gentili</i>	139
L'AMOROSE FURIE D'ORLANDO DE GIACINTO ANDREA CICOGNINI Y EL TEATRO DE ABOLENGO ARIOSTESCO DE LOPE DE VEGA: UNA CUESTIÓN CRÍTICA <i>Marcella Trambaioli</i>	159
ANCORA SULLA FORTUNA DE LA FUERZA LASTIMOSA NELL'OPERA DEL SEICENTO: ALFONSO I DI MATTEO NORIS (VENEZIA NAPOLI PALERMO) <i>Anna Tedesco</i>	179
L'OMBRA DI DON JUAN TENORIO SULLA SCENA BAROCCA PARTENOPEA: INDIZI D'ARCHIVIO E CANONI DRAMMATURGICI <i>Teresa Megale</i>	205
BURLADORES E CONVITATI A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO, DA PERRUCCI AD ABRI (E OLTRE) <i>Francesco Cotticelli</i>	219
CALDERÓN EN EL GIBALDONE DE CASAMARCIANO (II): EL SCENARIO IL FINTO ASTROLOGO <i>Roberta Alviti</i>	237
ANGIOLA D'ORSI ANTE LO CÓMICO CALDERONIANO: AMORE, HONORE E POTERE <i>Francesca Leonetti</i>	251
CON CHI VENGO, VENGO DI MICHELE DELLA MARRA FRA CALDERÓN DE LA BARCA E ANGIOLA D'ORSO <i>Federica Cappelli</i>	267
IL PRINCIPE SELVAGGIO (1695) DE FRANCESCO SILVANI: UNA CURIOSA TARACEA DE MOTIVOS DEL TEATRO ÁUREO ESPAÑOL <i>Fausta Antonucci</i>	289
ARMIDORO, ORISTEO E ALTRI PRINCIPI GIARDINIERI SULLE SCENE DELL'OPERA VENEZIANA NEL SEICENTO <i>Nicola Badolato</i>	301
DA LA CELOSA DE SÍ MISMA DI TIRSO A LA GELOSA DI SE STESSA, MELODRAMMA DI ARCANGELO SPAGNA <i>Simone Trecca</i>	327

LE GARE D'AMICIZIA E D'AMORE DE ARCANGELO SPAGNA: UNA POSSIBLE REFUNDICIÓN DE <i>DUELO DE HONOR Y AMISTAD</i> <i>Ilaria Resta</i>	343
TRES INGENIOS AL SERVICIO DE UN CANÓNIGO: DE <i>LA CORTESANA EN LA SIERRA... A L'INFANTA VILLANA</i> DE CARLO CELANO <i>Elena E. Marcello</i>	363
«LA FORZA DEL NATURALE TRADOTTA DALLO SPAGNOLO»: SU UN'IGNOTA RISCITTURA ITALIANA DE <i>LA FUERZA DEL NATURAL</i> DI AGUSTÍN MORETO E JERÓNIMO DE CÁNCER A VIENNA <i>Nicola Usula</i>	381
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN EL FONDO ORSI DE LA BIBLIOTECA ESTENSE DE MÓDENA <i>Salomé Vuelta García</i>	399
«A QUEI TEMPI». SPAGNOLISMO E TEATRO ALL'ITALIANA. MITI E STEREOTIPI <i>Piermario Vescovo</i>	421
«IL SACCHI MI MANDAVA TRATTO TRATTO DE' FASCI DI QUELLE STRANE, E MOSTRUOSE OPERE DI QUEL TEATRO...»: CARLO GOZZI E IL TEATRO SPAGNOLO <i>Anna Scannapieco</i>	435
QUANDO L'AMORE COLPISCE L'UDITO: <i>LA MALIA DELLA VOCE</i> DI CARLO GOZZI FRA AGUSTÍN MORETO E THOMAS CORNEILLE <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	453
APPENDICE TEATRALE	
DIDASCALIA COMICA <i>Nicola Michelassi</i>	475
INDICE DEI NOMI	493

QUANDO L'AMORE COLPISCE L'UDITO:
LA MALIA DELLA VOCE DI CARLO GOZZI
FRA AGUSTÍN MORETO E THOMAS CORNEILLE

Javier Gutiérrez Carou

Carlo Gozzi si premurò sempre di fornire ai lettori i titoli delle fonti di cui si era avvalso per la creazione dei suoi drammi¹ derivati da opere spagnole del *Siglo de Oro*². Inoltre, in due occasioni, il conte informa

¹ Per un'analisi esaustiva dei venti drammi spagnoleschi, cfr. le corrispettive schede, curate da diversi studiosi, pubblicate, con diversi saggi sull'insieme, in Gutiérrez Carou (2011).

² Come possiamo vedere nel seguente elenco, elaborato seguendo i dati forniti dal veneziano: 1767, *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, da José e Diego de Figueroa y Córdoba, *Rendirse a la obligación*; 1768, *La caduta di donna Elvira regina di Navarra + La punizione del precipizio*, da Matos Fragoso, *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*; 1769, *Il pubblico secreto*, da Calderón, *El secreto a voces*; 1771, *Le due notti affannose o sia Gl'inganni dell'immaginazione*, da Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*; 1771, *La donna innamorata da vero*, da Don Pedro de Urdemalas (nella prefazione al suo testo Gozzi indica che la fonte spagnola è un'opera «senza nome d'autore»; cfr. Gozzi, *Prefazione a La donna innamorata da vero*, in Gozzi (1803b: 3). Si tratta probabilmente non del testo di Cervantes, ma di quello di José de Cañizares o di Juan Bautista Diamante); 1772, *La principessa filosofa o sia Il controveleno*, da Moreto, *El desdén con el desdén*; 1772, *Eco e Narciso*, da Calderón, *Eco y Narciso*; 1773, *Il re tifico o sia I due fratelli nemici*, da Moreto, *Hasta el fin nadie es dichoso*; 1774, *La malia della voce*, da Moreto, *Lo que puede la aprensión*; 1776, *Il moro di corpo bianco*, da José de Cañizares, *El esclavo de su honra* (non siamo riusciti a rintracciare la commedia di Cañizares, ma una simile per titolo e argomento di Marcelo Antonio de Ayala y Guzmán, *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*); 1777, *Le droghe d'amore*, da Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*; 1778, *Il metafisico o sia L'amore e l'amicizia alla prova*, da Tirso de Molina, *El amor y la amistad*; 1779, *Bianca contessa di Melfi o sia il matrimonio per vendetta*, da Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*;

Javier Gutiérrez Carou, University of Santiago de Compostela, Spain, javier.gutierrez.carou@usc.es, 0000-0001-6098-1072

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Javier Gutiérrez Carou, *Quando l'amore colpisce l'udito: La malia della voce di Carlo Gozzi fra Agustín Moreto e Thomas Corneille*, pp. 453-471, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.24, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

dell'esistenza di versioni francesi secentesche degli stessi testi spagnoli da lui seguiti nei suoi adattamenti. Così nella *Prefazione a La principessa filosofa*, possiamo leggere:

La Principessa filosofa è un dramma capriccioso, che fu rappresentato dalla Truppa Sacchi nel Teatro a S. Salvatore a Venezia la prima volta agli 8 di Febbraro l'anno 1772. Egli ha cagionata un'irruzione favorevole del pubblico, e si volle replicato a furore diciotto sere. Il giornale *L'Europa letteraria* ha avvertito il pubblico che questo dramma non è che *La Principessa d'Elide* di Moliere. *El Desden con el Desden*: commedia di D. Agostino Moreto, m'ha dato l'argomento per questo dramma. Moliere ha rubata l'idea della sua *Principessa d'Elide* al Moreto, ma egli ha fatto un'opera che punto non ha che fare colla mia *Principessa filosofa*. Il confronto è facile. Si troverà che 'l mio dramma è differentissimo e nell'ossatura e ne' dialoghi dal *Desden con el desden* del Moreto, e dalla *Principessa d'Elide* del Moliere...³

Dalle parole di Gozzi si deduce che sarebbe stato il testo del Moreto a fornirgli l'argomento per la sua *Principessa filosofa*, anche se il veneziano avrebbe concepito un dramma da ritenersi nuovo grazie a profonde variazioni nella configurazione della struttura e nella stesura dei dialoghi rispetto all'opera spagnola. Contemporaneamente, il Nostro coglie l'occasione per suggerire, poiché non lo afferma esplicitamente, che la sua commedia

1782, *Amore assottiglia il cervello*, da José de Cañizares, *El honor da entendimiento o El más bobo sabe más*; 1786, *Cimene Pardo*, dallo scenario *Scanderbeck* e da una storia reale («Un'antica commedia dell'arte italiana, intitolata: *Scanderbek*, ch'io vidi sempre rappresentare con un concorso meraviglioso, risvegliò in me il desiderio di comporre il dramma tragico ch'io intitolai *Cimene Pardo* [...] *Cimene Pardo* non è del tutto invenzione favolosa. Ci fu una gran dama spagnola di questo nome, e di questo casato, che fatta schiava da' Mori, innamoratasi d'un musulmano rinnegò la sua natia religione e accese la di lei famiglia a vendicare un tale sfregio. Siccome non sarebbe stato possibile per la saggia attenzione de' nostri Revisori, il porre in iscena la catastrofe di mal esempio d'una rinnegata, così mi sono preso l'arbitrio di cambiare la storia in favola e d'inventare piuttosto che la dama cattolica inducesse un maomettano ad abbracciare secretamente la di lei religione per essere di lui moglie»; C. Gozzi, *Prefazione a Cimene Pardo*, in Gozzi (1803a: 113-114). La commedia dell'arte a cui fa riferimento il Nostro sarebbe quella tramandata dallo scenario n. 45, *Le glorie di Scanderbeck*, del *Dell'opere regie di 'Ciro Monarca'* (cfr. Romera Pintor, 2009); 1786, *La figlia dell'aria o sia L'innalzamento di Semiramide*, da Calderón, *La hija del aire*; 1799, *Annibale duca di Atene*, da Moreto, *El defensor de su agravio*; 1800, *La donna contraria al consiglio*, da Matos Frago, *La mujer contra el consejo*; 1803, *Il montanaro don Giovanni Pasquale*, da Juan de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual*.

³ C. Gozzi, *Prefazione a La principessa filosofa o sia Il contraveleno*, in Gozzi (1772: 147-148), ma probabilmente 1773 (il passo, tranne per qualche refuso e ammodernamento grafico si ripropone identico nel volume VII, 1802, dell'edizione Zanardi).

non deriva né direttamente né indirettamente dall'opera francese⁴. In realtà, secondo quanto ha ipotizzato Monica Pavesio, come in tante altre occasioni Gozzi non è totalmente sincero nelle sue dichiarazioni: a giudizio della studiosa, il conte può essersi avvalso non solo del testo spagnolo per il suo adattamento, ma anche del canovaccio *Rebut pour rebut - Ritrosia per ritrosia* (versione dell'Arte di *El desdén con el desdén* moretiano, fatta rappresentare da Luigi Riccoboni a Parigi nel 1717) come testo ponte fra la fonte castigliana e la sua *pièce*, situazione che potrebbe rendere sincera la sua affermazione che *La principessa filosofa* non aveva nessun debito rispetto a *La Princesse d'Élide* di Molière, ma che, tuttavia, nasconderebbe una seconda fonte italo-francese della sua creazione (a giudizio della Pavesio forse per la sua avversione alla cultura, alla filosofia e al teatro francesi; Pavesio, 2008).

La seconda occasione in cui Gozzi offre dati su adattamenti francesi delle opere spagnole da lui rimaneggiate si riscontra nel *Discorso inutile* che precede l'edizione de *La malia della voce* (la cui prima risale al 1774), in cui possiamo leggere:

La malia della voce è un dramma tratto da me dall'argomento d'una commedia spagnola di Don Agostino Moreto intitolata: *La que puede la apprehension*, che da dugento e più anni resiste con applauso ne' teatri della Spagna. Tommaso Cornelio, confessando la verità dell'ottimo avvenimento nel teatro spagnolo, confessa anche d'aver tratta da quest'argomento medesimo la sua commedia intitolata: *Le charme de la voix*, e che nel teatro di Parigi non piacque. Egli l'ha pubblicata in istampa con una epistola dedicatoria, ch'io credo finta, per addossare ad altri la scelta d'un tale argomento, ch'ei protesta d'aver combattuto prima di comporre la sua commedia⁵. Io confesserò forse con maggior

⁴ Osserva però Ricciarda Ricorda, curatrice della scheda analitica del testo edita in Gutiérrez Carou (2011: 299), «Gozzi indica come fonte *El desdén con el desdén* di Agustín Moreto, mentre nega di essersi rifatto alla commedia di Molière, *La Princesse d'Élide*, che risulta invece essergli stata presente».

⁵ «J'ai rendu si religieusement jusqu'ici ce que j'ai cru devoir aux Auteurs Espagnols qui m'ont servi de guides dans les sujets Comiques qui ont paru de moi sur la scène avec quelque succès, qu'on ne doit pas trouver étrange, si leur en ayant fait partager la gloire, je refuse de me charger de toute la honte qui a suivi le malheur de ce dernier, puisqu'en effet j'eusse peut-être moins failli, si je ne me fusse pas attaché si étroitement à la conduite de D. Augustin Moreto, qui l'a traité dans sa langue, sous le titre de *Lo que puede la apprehension*. Si vous voulez vous souvenir de la lecture que nous fîmes ensemble de cet original, avant que j'en commençasse la copie, vous vous souviendrez en même temps que j'en combattis opiniâtement tous les caractères, et soutins que quelque soin que l'on apportât à les justifier pour le faire paraître avec quelque grâce sur nôtre théâtre, il serait impossible d'en venir à bout, sans faire voir toujours ceux qui sont intéressés dans cette intrigue plus capricieux que raisonnables». Abbiamo seguito le seguenti edizioni del testo francese (fra di esse si riscontrano alcune varianti testuali che tuttavia non interferiscono con le nostre conclusioni): Corneille (1658); e Corneille (1708) (reprint: 1970). Sul testo

sincerità che la ingegnosa invenzione di Don Agostino Moreto mi piacque non solo, ma che ho giudicato che ne' nostri teatri trattata con qualche differenza nel giro, ne' caratteri, e con totale diversità nelle eloquenza poteva non dispiacere... (Gozzi, 1802: 5)

Possiamo costatare di nuovo che il conte afferma di aver preso dal testo spagnolo solo l'argomento, che avrebbe sviluppato in modo differente dall'originale, lasciando credere al lettore, poiché nemmeno questa volta lo afferma esplicitamente, che il suo dramma non è debitore di quello di Thomas Corneille. Dall'interpretazione letterale delle parole del conte potrebbe dedursi che, tranne per l'idea globale del *plot*, proveniente dal testo di Moreto⁶, Gozzi sia stato autore originale della sua *Malia della voce*, vale a dire, sembra che il veneziano abbia voluto trasmettere l'idea che, una volta letto il testo spagnolo (e solo quello), l'avesse tenuto lontano dalla sua scrivania mentre redigeva il suo dramma. Come tenteremo di dimostrare nelle pagine successive, la realtà è piuttosto diversa.

Approccio tematico

Da un punto di vista tematico il testo francese e quello italiano presentano una serie di coincidenze che li allontana dalla fonte spagnola. Infatti Corneille e Gozzi omettono le scene di viaggio de La Duquesa alla fine della *jornada* prima (probabilmente per rispettare le unità di tempo e di luogo), presenti e importanti nel testo di Moreto; mostrano la detenzione di Carlos/Carlo subito dopo la richiesta a Le Duc/Alfonso di autorizzare il suo matrimonio con La Duchesse/D. Bianca, mentre nella commedia spagnola si produce una dilazione dopo una prima enigmatica risposta de El Duque; eliminano la figura di Silvia, *criada* de la Duquesa, e via dicendo. Ognuna di queste alterazioni dell'originale, presa singolarmente, potrebbe essere interpretata come una coincidenza, risultato di un processo di poligenesi casuale, ma l'accumulo di varianti contenutistiche simili nelle due opere, francese e italiana, inizia a farci pensare che forse Gozzi avesse letto con maggiore attenzione e intensità il testo di Corneille di quanto si potrebbe dedurre dalle sue parole. Inoltre, nel dramma del conte veneziano sono assenti le lunghe digressioni di carattere 'filosofico' sulla natura

di Corneille si veda anche la risorsa digitale <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/moliere/contexte/corneillet_charmedelavoix> (2018-08-27).

⁶ Vogliamo indicare qui, poiché non ci risulta che sia stato notato prima, che le tre commedie di Moreto adattate da Gozzi (cfr. nota 2) furono pubblicate insieme nelle seguenti edizioni: [Moreto] (1654); [Moreto] (1676); [Moreto] (1677). A nostro avviso questa circostanza andrebbe indagata perché uno dei tre volumi (o eventuali altri da essi derivati con indici simili) potrebbe essere la fonte diretta di Gozzi.

dell'amore, sulla volontà, ecc., presenti già dai primi versi de *Lo que puede la aprehensión*⁷, e mancanti anche nella versione francese.

Analisi strutturale

Per portare avanti lo studio della divisione strutturale dei tre testi abbiamo stabilito l'equivalenza dei diversi personaggi fra le differenti opere esaminando semplicemente il loro ruolo, il che nel caso di Giannetto, confidente di Fenicia, che svolge la stessa funzione della Laura spagnola e la Laure francese, darà luogo a certe prevedibili asimmetrie nei rapporti con altri personaggi maschili. Nella seguente tabella si può prendere visione dell'equivalenza dei personaggi fra le diverse opere (mettiamo al centro il testo gozziano, alterando l'ordine cronologico di scrittura, perché pensiamo sia più facile così percepire i parallelismi e le divergenze con i testi spagnolo e francese):

<i>Lo que puede la aprehensión</i>	<i>La malia della voce</i>	<i>Le charme de la voix</i>
Fenisa, dama	Fenicia	Fénise, fille de Frédéric
Laura, criada	Giannetto	Laure, confidente de Fénise
Federico, viejo	Federico	Fédéric, Gouverneur du Duc
El Duque de Milán	Alfonso, Re di Navarra	Le Duc de Milan
Camilo, criado	Tartaglia	Fabrice, bouffon du Duc
Colmillo, gracioso	Brighella	Camille, suivant de Carlos
Carlos, galán	D. Carlo	Carlos, fils de Frédéric

⁷ Potremmo ricordare, fra molti altri possibili esempi, le due 'tirate' di Fenisa della prima 'scena' della *jornada* prima sulla condotta degli innamorati (I.1.36-72), in particolar modo delle donne, e sulla natura dell'amore (I.1.149-255; questa sezione 'riflessiva' è compresa nella narrazione dell'antefatto, che occupa Fenisa dai versi 81 al 362). Come di norma nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, i cui testi non erano divisi in scene, la commedia di Moreto presenta la solita articolazione in tre *jornadas*. Per poter realizzare l'analisi che ci accingiamo a esporre abbiamo diviso il testo in scene tenendo conto dell'arrivo dei personaggi sul palcoscenico, anche se in qualche caso abbiamo deciso di cambiare scena anche quando qualche figura esce, per agevolare il paragone con i testi di Corneille e di Gozzi (mantenendo sempre contemporaneamente anche la congruenza tematica). In appendice può essere consultata l'equivalenza fra scene e versi secondo l'edizione critica di cui ci siamo avvalsi: A. Moreto, *Lo que puede la aprehensión*, in Moreto (2010). Quest'edizione comprende un apparato di varianti che ci ha permesso di constatare che le 11 edizioni seguite per la costituzione del testo critico non presentano differenze testuali significative.

La Duquesa de Parma	D. Bianca, Infanta di Castiglia	La Duchesse de Parme
Silvia, criada	-	-
Un capitán	Un ufficiale	-
Criados	Soldati	-
Damas	-	-

Oltre all'abituale sostituzione dei camerieri e del *gracioso* nel teatro gozziano con maschere dell'Arte (o personaggi da essi derivati, come Giannetto, evoluzione del Pantalone), l'aspetto più appariscente del confronto dei diversi elenchi è la sparizione del personaggio della *criada* Silvia spagnola, tanto nel testo di Gozzi, come in quello di Corneille.

Vediamo ora schematicamente la struttura dei tre testi attraverso l'osservazione della loro divisione in scene con riguardo sia ai personaggi che intervengono in ognuna di esse, sia a uno svolgimento dell'azione ragionevolmente simile⁸:

<i>Lo que puede la aprehensión</i>	<i>La malia della voce</i>	<i>Le charme de la voix</i>
I.1 Fenisa, Laura	I.1. Fenicia, Giannetto	I.1 Fénise, Laure
I.2 Federico, Fenisa, Laura	I.2 Federico, Fenicia, Giannetto	I.2 Fédéric, Fénise, Laure
-	I.3 Federico	-
I.3 Federico, Duque, Camilo	I.4 Federico, Alfonso, Tartaglia	I.3 Fédéric, Duc, Fabrice
I.4 Duque, Camilo, (Fenisa)	I.5 Alfonso, Tartaglia	I.4 Duc, Fabrice, (Fénise)
	I.6 Alfonso, Tartaglia, (Fenicia)	
I.5 Colmillo, Duque, Camilo	I.7 Brighella, D. Carlo, Alfonso, Tartaglia	I.5 Camille, Carlos, Duc, Fabrice
I.6 Colmillo, Carlos, Duque, Camilo	I.8 D. Carlo, Tartaglia, [Brighella]	I.6 Carlos, Fabrice, Camille

⁸ Per poter seguire lo sviluppo contenutistico delle diverse scene con rapidità, mi sia permesso di rimandare alla scheda analitica del testo gozziano (che contiene anche un particolareggiato riassunto della commedia di Moreto) da me curata in Gutiérrez Carou (2011: 251-263).

I.7 Carlos, Colmillo	I.9 D. Carlo, Brighella	I.7 Carlos, Camille
II.1 Duque, Camilo	II.1 Alfonso, Tartaglia	II.1 Duc, Fabrice
II.2 Fenisa, Laura, Duque, Camilo	II.2 Fenicia, Giannetto, Alfonso, Tartaglia	II.2 Fénise, Laure, Duc, Fabrice
-	II.3 Fenicia, Giannetto	II.3 Fénise, Laure
-	II.4 Fenicia, Giannetto, Brighella	II.4 Fénise, Laure, Camille
*I.8 Carlos, Ø, Ø, Colmillo, Camilo	II.5 D. Carlo, Fenicia, Giannetto, Brighella	II.5 Carlos, Fénise, Laure, Camille
-	II.6 Federico, D. Carlo, Fenicia, Giannetto, Brighella	II.6 Frédéric, Carlos, Fénise, Laure, Camille
*I.9 Federico, Carlos, Colmillo	II.7 Federico, Don Carlo, Brighella	II.7 Frédéric, Carlos, Camille
*II.6 Duquesa, Fenisa, Laura, Colmillo	III.1 D. Bianca, Fenicia, Giannetto	III.1 Duchesse, Fénise, Laure
II.7 Duque, Ø, Duquesa, Fenisa, Ø, Colmillo	III.2 Alfonso, Tartaglia, D. Bianca, Fenicia, Giannetto	III.2 Duc, Fabrice, Duchesse, Fénise, Laure
II.8 Duque, Fenisa, Ø, Ø, Colmillo	III.3 Alfonso, Fenicia, Giannetto, Tartaglia	III.3 Duc, Fénise, Laure, Fabrice
II.9 Duque, Colmillo	III.4 Alfonso, Tartaglia	III.4 Duc, Fabrice
II.10 Federico, Duque	III.5 Federico, Alfonso, Tartaglia	III.5 Frédéric, Duc, Fabrice
-	III.6 Alfonso, Tartaglia	III.6 Duc, Fabrice
* II.11 Carlos, Colmillo, Duque	III.7 D. Carlo, Brighella, Alfonso, Tartaglia	III.7 Carlos, Camille, Duc, Fabrice
* II.12 Carlos, Colmillo	IV.1 Federico, Fenicia, Giannetto	IV.1 Frédéric, Fénise, Laure
* II.13 Federico, Fenisa, Duquesa , Carlos, [Colmillo]		
* II.14 Federico, Duquesa , Carlos, Colmillo		
* II.15 Federico, Carlos, Colmillo, Capitán , Ø, Ø		
* II.16 Federico, Carlos, Colmillo ⁹		

⁹ L'intera sequenza del testo moretiano corrisponde *grosso modo* alle due scene indicate in Gozzi e in Corneille, ma con differenze contenutistiche significative.

-	IV.2 Fenicia, Giannetto	IV.2 Fénise, Laure
-	IV.3 Fenicia, Giannetto, Tartaglia	IV.3 Fénise, Laure, Fabrice
-	IV.4 Tartaglia, Giannetto	* IV.4 Fabrice, Laure ¹⁰
* III.2 Duque, Duquesa, Camilo, Laura	IV.5 Alfonso, D. Bianca, Tartaglia, Giannetto	IV.5 Duc, Duchessa, Fabrice, Laure
-	IV.6 Alfonso, D. Bianca, Giannetto	IV.6 Duc, Duchesse, Laure
* III.3 Carlos, Colmillo, Duque, Duquesa, Laura	IV.7 D. Carlo, Brighella, Alfonso, D. Bianca, Giannetto	IV.7 Carlos, Camille, Duc, Duchesse, Fabrice
III.4 Carlos, Duquesa, Laura, Colmillo	IV.8 D. Carlo, D. Bianca, Brighella	IV.8 Carlos, Duchesse, Camille
	IV.9 D. Carlo, Brighella	IV.9 Carlos Camille
-	V.1 D. Bianca, Giannetto	-
* III.7 Duquesa, [Laura], Fenisa	V.2 D. Bianca, Giannetto, Fenicia	V.1 Duchesse, Laure, Fénise
III.8 Duquesa, Laura, Fenisa, Duque, Ø	V.3 D. Bianca, Giannetto, Fenicia, Alfonso, Tartaglia	V.2 Duchesse, Laure, Fenice, Duc, Fabrice
	V.4 Alfonso, Tartaglia	V.3 Duchesse, Laure, Duc, Fabrice
		V.4 Duc, Fabrice
III.9 (Fenisa), Ø, Duque, Duquesa	V.5 Fenicia, Giannetto, Alfonso, Tartaglia	V.5 Fenice, Laure, Duc, Fabrice
-	V.6 Alfonso, Tartaglia	V.6 Duc, Fabrice
III.10 Duque, Ø, Colmillo	V.7 Alfonso, Tartaglia, Brighella	V.7 Duc, Fabrice, Camille
III.11 Duque, Camilo, Colmillo		
III.12 Carlos, Duquesa, Duque, Ø, Colmillo	V.8 D. Carlo, D. Bianca, Alfonso, Tartaglia, Brighella	V.8 Carlos, Duchesse, Duc, Fabrice

¹⁰ Scena d'amore, impossibile nel testo gozziano, in cui Fabrice dichiara a Laure di essersene innamorato.

III.13 Federico, Fenisa, Ø, Carlos, Duquesa, Duque, Ø, Colmillo	V.9 Federico, Fenicia, Giannetto, D. Carlo, D. Bianca, Alfonso, Tartaglia, Brighella	V.9 Fédéric, Fénise, Laure, Carlos, Duchesse, Duc, Fabrice, Camille
---	--	---

Nota: presentiamo gli elenchi dei personaggi nello stesso ordine in cui compaiono nel testo gozziano. Inseriamo il nome di Fenicia (Fenisa, Fénise) fra parentesi tonda in quelle scene in cui canta fuori scena; indichiamo in grassetto i nomi dei personaggi la cui presenza in scena implica una divergenza rispetto ai drammi degli altri autori; nella tabella non risultano i personaggi presenti in scena ma che non parlano né intervengono, tranne quando sono ascoltatori imprescindibili, caso in cui i loro nomi sono racchiusi fra parentesi quadre. Il segno Ø indica personaggio mancante in un testo, presente invece negli altri due. Con un * sottolineiamo che la scena così contrassegnata presenta affinità con le sezioni parallele degli altri testi ma anche divergenze non secondarie.

Come si può osservare, la tabella non necessita di commento: la scalletta strutturale seguita da Gozzi, sia per segmentare lo sviluppo del *plot* sia per configurare la successione dei personaggi in scena segue, quasi pedissequamente, il testo di Corneille, allontanandosi significativamente dall'originale moretiano. Infatti, anche se i blocchi del testo spagnolo si susseguono in maniera *grosso modo* coerente e lineare (tranne per il gruppo I.8-9, che si trova in mezzo a scene della seconda *jornada*), va sottolineato che sono stati disposti nei testi francese e italiano omettendo non poche scene¹¹. Si noti, inoltre, che le scene gozziane senza equivalenza nel testo spagnolo mostrano, in genere, un'importante presenza delle maschere, Tartaglia e Brighella, o personaggi da esse derivati, come Giannetto, fino al punto che, in un'occasione, nemmeno c'è riscontro fra una scena de *La malia* e un'altra de *Le Charme* (V.1, un dialogo fra D. Bianca e Giannetto)¹².

¹¹ Le scene del testo spagnolo per le quali non siamo riusciti a trovare equivalenze negli altri due, nemmeno approssimative, sono I.10 (Duquesa, Silvia), I.11 (Duquesa, Silvia, Carlos, Colmillo), II.3 (Fenisa, Laura, Federico), II.4 (Fenisa, Federico, Duquesa), II.5 (Duquesa, Carlos, Colmillo), III.1 (Duque, Camilo, Federico), III.5 (Carlos, Fenisa, [Laura], Colmillo) e III.6 (Fenisa, Laura). Nel caso di I.10-11 il motivo, a nostro avviso, non è altro che il fatto che si tratta di un blocco in cui la Duquesa e Silvia, raggiunte poi da Carlos e Colmillo, si trovano in viaggio fra Parma e Milano. Il testo di Corneille è composto da 1880 versi, mentre quello moretiano di ben 3051. Anche se i versi del francese sono endecasillabi e quasi tutti gli spagnoli ottonari (cfr. l'analisi metrica del testo presente nell'edizione che seguiamo alle pp. 417-418), crediamo che la maggior brevità dei versi del Moreto non basti a compensare la differenza di 1171 versi (infatti nel testo francese si riscontrano 20.680 sillabe metriche e in quello spagnolo un numero leggermente superiore a 24.408; abbiamo fatto il computo considerando tutti i versi ottonari, anche se vi sono alcuni endecasillabi).

¹² Il soliloquio di Federico in I.3, che non ha riscontro in nessuno degli altri due testi, è in realtà solo un ponte fra la scena precedente e quella successiva, presenti tutte e due nelle tre commedie.

Alcuni indizi linguistici

Il primo elemento di carattere linguistico che richiama l'attenzione del lettore dei testi francese e italiano è la notevole differenza del titolo riguardo a quello di Moreto, formulato in modo tale (*Lo que puede la aprehensión*) da non permettere di intuire le linee guida dell'argomento¹³. La versione francese, invece, *Le charme de la voix* è molto più chiaramente interpretabile e offre al pubblico una spia evidente di quale sarà probabilmente il movente principale dell'azione. Da questo punto di vista, non stupisce, dunque, che Corneille, e con lui Gozzi, abbiano preferito tale formulazione (infatti il titolo gozziano sarebbe traduzione diretta di quello francese): dunque, anche da questa prospettiva, il veneziano ha seguito il testo francese e non quello spagnolo.

Dobbiamo tuttavia ricordare che esiste un'edizione del testo moretiano che presenta un primo titolo, accanto a quello maggioritario nei testimoni conservati, che si incentra sull'udito: *La fuerza del oído*¹⁴. Pensiamo sia interessante soffermarsi brevemente tanto su questo titolo quanto su quello più frequente (*Lo que puede la aprehensión*) perché entrambi sottolineano che la causa dell'amore è l'autosuggestione dell'ascoltatore e non il potere reale del canto, mentre i titoli di Corneille e di Gozzi spostano la centralità del processo d'innamoramento alla voce, allontanandosi così anche concettualmente, in modo consapevole o meno, dal testo del Moreto.

Un'osservazione in parallelo dei testi ci permetterà di notare inoltre che, in molte occasioni, Gozzi non solo segue lo spirito del testo francese, ma ne riproduce quasi alla lettera parole e frasi in contesti simili. Dato che sono molto numerosi gli esempi che si potrebbero addurre, ne offriremo soltanto alcuni in cui non abbiamo trovato semplici coincidenze tematiche, ma proprio ripetizioni lessicali senza interventi corrispettivi nel testo spagnolo:

Moreto	Gozzi	Corneille
Ø	I.4.5 Alfonso [...] Per meglio un di riceverla , opportuno trovo, per or, di torre a me il piacere di vederla .	I.3.187-188 Le Duc Et je trouve à propos, pour la mieux recevoir De me priver encor du plaisir de la voir .

¹³ Il titolo potrebbe essere tradotto, con un'anacronistica parafrasi, con l'espressione *Il potere dell'autosuggestione*.

¹⁴ *La fuerza del oído, por otro título Lo que puede la aprehensión*, s.d. (ma fra il 1729 e il 1733, periodo di attività della stamperia); cfr. Moreto (2010: 422; 568). Tenendo conto del titolo del testo spagnolo citato da Gozzi nella prefazione a *La malia della voce* sembra, tuttavia, che il veneziano non conoscesse quest'edizione.

<p>I.8.713 Carlos <i>Lee</i> «Primo, con la discolpa que os pareciere más decente, volveréis a la Duquesa donde estaba hasta que con mejor disposición se le pueda dar a entender que estoy casado. A señor que no pide consejo, obedecer es respuesta».</p>	<p>II.5.2 Fenicia (<i>legge</i>) «Don Carlo. Senza troppo disperare lo spirto, o lusingare troppo lo spirto dell'Infanta di Castiglia, a' stati suoi riconducetela. Tutto il vostro intelletto, e la vostr'arte impiegate a trovare un buon pretesto. Io di vederla ancor non sono in grado. Alfonso di Navarra Re.»</p>	<p>II.5.595-599¹⁵ Fénise <i>lit</i> «Carlos, sans trop abattre ou flatter son espoir, Jusques dans ses États ramenez la Duchesse, À trouver un prétexte employez votre adresse, Je ne suis point encor en état de la voir. Le Duc»</p>
<p>I.9.805-816 Federico [...] Carlos, yo estoy sin sentido, vete luego, parte aprisa y detén a la Duquesa y nada desto le digas, sino templa su cuidado, que no es cosa tan indigna para sus oídos como... ¡que aun pensarlo el juicio quita! Vete luego a detenella, y vuélvase ya a Pavía, mientras yo voy con el Duque a disponer su venida.</p>	<p>II.7.2 Federico [...] Cercar non devi penetrar l'arcano dell'Infanta; ella già saprà dirigersi. Per ben servirla finger dei partire per Estella, e occultarti per tutt'oggi. Diman fingi un ritorno far per parte di questa principessa. Ben ti guarda di non mai palesar a lei le strane commession che Alfonso a te avea date per il publico ben, dissimulare tutto convien.</p>	<p>II.7.707-713 Frédéric¹⁶ Carlos, sans pénétrer son dessein davantage, Pour servir la Duchesse il faut feindre un voyage, Et demeurant caché le reste de ce jour, D'un ordre de sa part appuyer ton retour. Prends bien garde sur tout de ne lui rien apprendre Du dessein que le Duc contre elle avait su prendre, Pour l'intérêt public il faut dissimuler.</p>

¹⁵ A causa di una diversa divisione delle scene, nell'edizione del 1758 il passo citato si trova in II.7.

¹⁶ A causa di una diversa divisione delle scene, nell'edizione del 1758 il passo citato si trova in II.9.

II.9.1669- 1771 Duque ¿Qué dices desto, Colmillo? Colmillo Que el jubón se me reventia de risa por los costados.	III.4.1-2 Alfonso (<i>attonito</i>) Servo, che dici? Tartaglia Che vuoi ch'io dica, queste donne ti trattano da Re di coppe. Sono stordito. Colei ha il diavolo nella lingua . T'ha detto quattro parole, che parvero canonate.	III.4.999-1001 Le Duc Fabrice, qu'en dis-tu? Fabrice J'admire la harangue, Elle a le Diable au corps, ou du moins à la langue, Comme elle tranche net!
II.13.1954-1963 Federico ([Ap.] Cielos, ¿hay mayor ventura? Todo aquí se me ha dispuesto como yo lo deseaba, pues el Duque, presumiendo que era mi hija la Duquesa, se rindió a su rostro bello y por mujer me la pide, con que yo en dársela luego quedo bien con la Duquesa y con él, pues le obedezco.)	IV.1.1 Federico Se vi sorprese il Re, s'egli vi vide e non conobbe in voi Fenicia, io trovo propizio a' miei progetti un tal successo , che l'Infanta per voi passata sia . Vi biasimava a torto.	IV.1.1 Fédéric Je vous blâmais à tort, si par cette surprise Le Duc vous a pu voir sans connaître Fénise , Et j'en trouve à mes vœux le succès assez doux Puisqu'elle a fait passer la Duchesse pour vous .

Indizi autografi¹⁷

Un'altra spia che ci orienta sempre più verso la considerazione del testo francese come vera fonte dell'adattamento gozziano si riscontra nei materiali autografi preparativi de *La malia della voce* conservati nel Fondo Gozzi della Biblioteca Marciana di Venezia. Alla carta 5r¹⁸ della cartella

¹⁷ Date le necessità editoriali di questo saggio, in questa sede accenneremo soltanto a pochi elementi (al riguardo cfr. la nota 24).

¹⁸ È la prima carta di un gruppo (5r-28v) che contiene una stesura a volte descrittiva in forma narrativa con indicazione dei personaggi che parlano, a volte con le battute già in forma dialogica (anche se ancora in prosa), preceduta dall'elenco delle *dramatis personae*, di tutte le scene degli atti primo, secondo, terzo e quarto.

siglata Gozzi 8.1, leggiamo un riassunto intitolato «La malia della voce. Argomento d'Agostino Moretto / Dramma d'argomento Spagnolo» che si apre con il seguente elenco di personaggi (indichiamo con parentesi quadre le parole cassate dall'autore e con quelle uncinete quelle aggiunte sopra le righe o in margine):

Personaggi

Alfonso Rè di Navarra

Fenice Principessa cugina in terzo grado del Rè

Federico <vecchio> Principe [zio] <Cugino> del defunto Rè Padre di Alfonso, primo Ministro, e Tutore del med.mo e Padre di Fenice

D. Carlo fratello di Fenice amante di

D. Bianca Infanta di Castiglia promessa Sposa di Alfonso e amante di D. Carlo

[Laura Damigella] <Giannetto Secretario> di Fenice

<Laura Damigella dell'Infanta>

Tartaglia [grazioso] faceto seguace d'Alfonso

Brighella faceto seguace di D. Carlo

Nell'elenco, già in questa primissima approssimazione al testo, richiama la nostra attenzione la presenza di una damigella dell'Infanta, Laura, che sembrerebbe derivata dalla Silvia moretiana (confidente de La Duquesa nel testo spagnolo), e che invece sparirà nella versione definitiva de *La malia*, come infatti è assente anche dal testo di Corneille. Questa Laura gozziana porterebbe, tuttavia, il nome della cameriera di Fenisa/Fénise, sia in Moretto che in Corneille, e, in realtà, nonostante quanto affermato nel manoscritto, in cui il suo ruolo è definito come «Damigella dell'Infanta», agisce come confidente di Fenicia dall'inizio del testo fino alla seconda scena del secondo atto (c. 10r), momento in cui è sostituita da Giannetto fino alla fine della sezione del manoscritto in esame (fine del quarto atto). Se ora teniamo conto anche delle cassature presenti nell'elenco dei personaggi potremo affermare che si sovrappongono due momenti redazionali diversi: nel primo Laura era la confidente di Fenicia («Laura Damigella di Fenice» si legge infatti sotto la cassatura), ma più avanti, quando Gozzi arriva alla seconda scena del secondo atto, decide di sostituirla con Giannetto, attribuendole allora la funzione di «Damigella dell'Infanta»: una funzione fantomatica perché dalla comparsa di Giannetto nel testo, il nome di Laura sparisce per sempre.

La nostra ipotesi per spiegare questa situazione partirebbe dunque dall'idea che Gozzi, in questa fase di redazione dell'ossatura del testo, si sia avvalso prevalentemente del testo di Corneille e che solo più avanti, quando decide di introdurre Giannetto nel testo, si sia ricordato della presenza di una cameriera de La Duquesa nel testo di Moretto (divenuta Infanta di Castiglia nella versione italiana), trasformando la funzione di Laura in tale direzione, anche se alla fine non la introduce mai in tale ruolo, forse perché, se come sembra seguiva fondamen-

talmente Corneille, non la riscontra nel testo francese. Vediamolo in forma schematica:

Primo momento (da I.1 a II.1)	Secondo momento (da II.2 fino alla conclusione del quarto atto)
Laura confidente di Fenicia (come in Moreto e Corneille)	Introduzione di Giannetto (elemento originale di Gozzi)
Eliminazione di Silvia, confidente de La Duquesa/Infanta (come in Corneille, presente solo in Moreto)	Trasformazione di Laura in confidente dell'Infanta/Duquesa (come in Moreto, ma senza nessuna presenza effettiva sulla scena e, dunque, in realtà conferma dell'eliminazione del personaggio come in Corneille)

Infatti, se continuiamo a leggere l'autografo, ci imbatteremo in una situazione che conferma l'ipotesi dell'importanza prevalente del testo francese:

Atto primo

Scena prima

Il Teatro rappresenta un [ma] reale giardino con varj sedili di verdura, nel fondo il reggio palagio con finestre e gelosie.

Laura e Fenice

[La] <Fe>nice sta sedendo con un liuto in una mano, è in una profonda malenconia. Laura che mai abbia, da che nasca una tale malenconia da molti giorni in lei. **Esser la Corte tutta in festa**, esser stata lei dopo tanto tempo che fu tenuta dal Padre in un villaggio, richiamata alla Corte per solennizzare le feste, e sospira ed è inquieta etc. Fenice se sia meraviglia dopo **[dodici]** <quatordici> anni d'esilio in cui fu dal Padre tenuta, e dove visse con tanta quiete di spirito, il cambiamento del luogo tanto contrario alla sua quiete cagioni in lei tal tristezza. Laura che deve avere qualche cosa di più. Il suonare era un tempo il sollievo a tutte le sue noje, e sciogliendo al canto la sua bellissima voce che aggiunta alle sue <altre> qualità la rende amabile a tutti... **Fenice si leva con impeto, da il liuto a Laura da posare, esclama contro alla sua voce dono fatale della natura.**

Dalla cassatura della prima sillaba del nome di Laura all'inizio della prima scena si deduce che Gozzi aveva pensato di seguire l'avvio del testo di Corneille, in cui la prima battuta è pronunciata da Laure, confidente di Fénise¹⁹, anche se poi cambiò subito idea e fece parlare per prima Fenice (e si badi alla forma francesizzante del nome), come nell'originale spagnolo. Questo sem-

¹⁹ Nella versione definitiva infatti il primo a parlare sarà Giannetto che avrà assorbito totalmente la figura della *criada/confidente* de Fenisa/Fénise di Moreto e di Corneille.

brerebbe portarci verso l'idea che il testo fonte principale per il veneziano fosse quello spagnolo, e non la versione francese come abbiamo sostenuto nel paragrafo precedente, ma se continuiamo a leggere osserveremo che da questo momento in poi, nella stesura del riassunto della prima scena, le coincidenze si riscontrano tutte con il testo francese e non con quello spagnolo. Infatti, di una festa a corte si parla solo nei testi francesi e italiano²⁰, così come anche l'affermazione di Fenice/Fénise che la sua voce non è un dono, ma una maledizione²¹ si riscontra solo in quelle opere; inoltre, un altro indizio che ci porta a credere che Gozzi stesse vergando in questa pagina proprio un riassunto del testo di Corneille è il riferimento alla durata dell'allontanamento di Fenice dalla corte: nella prima veloce scrittura il conte scrisse «dodici anni», proprio come nel testo del francese²², per poi correggere durante una seconda lettura in «quattordici»²³ (per rendere più verosimile l'età di Fenice?). Come abbiamo osservato, dunque, Gozzi, anche se sicuramente aveva davanti agli occhi tutti e due i testi, attinse di più dal francese.

Conclusioni

Nelle pagine precedenti pensiamo di essere riusciti a dimostrare che, già dal momento iniziale del suo lavoro, il Nostro non solo conosceva bene il testo di Thomas Corneille, ma decise di seguirlo quasi pedissequamente (preferendolo alla fonte spagnola nella maggior parte dei passi in cui se ne allontanava), fino al punto di permetterci di affermare che la versione francese, e non l'originale del Moreto²⁴, costituisce la sua fonte principale, per quantità e qualità dei 'materiali' asportatine, per creare *La malia della voce*. Questo non implica che nella versione del conte non si riscontrino elementi provenienti indiscutibilmente dal testo del Moreto: infatti, insieme ad alcune coincidenze di parole e brevi frasi, troviamo anche qual-

²⁰ «Laure: Quoi, lorsque dans ces lieux tout le monde s'apprête / Au spectacle pompeux d'une superbe fête [...] Vous soupirez, Madame, et votre âme inquiète / Semble n'en recevoir qu'une joie imparfaite?» (I.1.1-6).

²¹ «Laure: Votre humeur au chagrin fut toujours si contraire, / Qu'il parle malgré vous quand vous voulez vous taire, / Le luth dont vous faisiez votre plus cher souci, / À peine encor pour vous a quelque charme ici, / Et cette belle voix, le comble favorable / De tant de qualités qui vous rendent aimable? Fénise: Ah, don de la nature à mon repos fatal!» (I.1.13-19).

²² «Fénise: Après douze ans d'exil te faut-il étonner / Si l'ordre qui m'en tire a de quoi me gêner?» (I.1.7-8).

²³ Indicazione passata poi nella versione definitiva alla prima battuta di Giannetto: «quatordes'anni» (I.1.1).

²⁴ I limiti del presente saggio non ci permettono di offrire i risultati dell'analisi contrastiva completa fra il dramma gozziano e i testi spagnolo e francesi, ma pensiamo che i dati presentati in queste pagine abbiano un valore statisticamente probatorio. Uno studio a tutto tondo di questo problema sarà presente ne *La malia della voce* che stiamo curando per l'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi.

che coincidenza fra entrambi i testi, nello sviluppo di determinate scene, nei momenti in cui Corneille si discosta dall'originale moretiano (anche se in numero significativamente inferiore rispetto ai punti di contatto fra Corneille e Gozzi di fronte alla commedia castigliana)²⁵.

Questa situazione ci costringe a interrogarci da una parte sui motivi che portarono Gozzi a preferire il testo francese a quello spagnolo e, dall'altra, sulle ragioni per cui decise di camuffare tale fatto. Per quanto riguarda la preferenza per la commedia di Corneille, a nostro avviso, il motivo principale è la sua maggiore vicinanza estetica alle concezioni drammatiche del Nostro: un testo che rispettava le tre unità classiche, con uno stile più trasparente e privo del concettismo spagnolo e, inoltre, molto semplificato nei contenuti filosofici e riflessivi rispetto all'opera moretiana. A questa spiegazione 'tecnica', se ne potrebbe aggiungere anche un'altra molto più diretta e semplice: per Gozzi, che senza dubbio leggeva lo spagnolo, era più agevole tuttavia affrontare testi scritti in francese²⁶.

Sul motivo che spinse Gozzi a lasciare in ombra il suo debito con il testo di Corneille²⁷ si potrebbe ricordare la sua avversione per la cultura francese, come è già stato notato in situazioni simili da altri studiosi, ma sarebbe anche possibile pensare a un suo desiderio di presentare la sua produzione spagnolesca come un tutto organico, risultato di un'approfondita meditazione sull'argomento (al riguardo si veda Scannapieco, 2008; Scannapieco, 2011). Gozzi in realtà allarga quest'omogeneità del teatro di origine spagnola anche alla sua produzione fiabesca; infatti, entrambi gli insiemi costituirebbero una sorta di *continuum* poiché:

²⁵ Per fare solo alcuni esempi: «a oírme cantar / viene el Duque» (I.2.403-404) : «Il re qui viene / per udirmi cantar» (I.2.8. Corneille, invece: «C'est ma voix qui l'attire» I.2.171); «¡Carlos, basta!» (I.6.648) : «Ciò basti.» (I.7.4. Corneille invece: «C'est assez.» I.6.312). Oltre alle microcoincidenze testuali, possiamo ricordare, ad esempio, una scena di Moreto *grosso modo* equivalente a un'altra di Corneille e di Gozzi, che, nelle formulazioni spagnola e italiana presenta Fenisa/Fenicia (Moreto, II.18-1441-1444; Gozzi, III.1.38 e 41) cantando, mentre nel dramma francese non lo fa (Corneille, III.1).

²⁶ La nostra opinione su questo aspetto si è evoluta nel tempo man mano che trovavamo indizi e prove consistenti: da una prima negazione della capacità del conte di leggere lo spagnolo (Gutiérrez Carou, 2008) siamo passati, e convinti attualmente, a credere che poteva affrontare testi scritti in tale lingua, ma molto probabilmente con una maggiore difficoltà rispetto a quando leggeva in francese (Gutiérrez Carou, 2017).

²⁷ Qualunque sia stato il motivo che l'abbia spinto ad agire così, la situazione de *La malia della voce*, e in minore grado de *La principessa filosofa* a causa della perdita dello scenario di *Ritrosia per ritrosia*, ci porta necessariamente a interrogarci sulla necessità di approfondire lo studio delle fonti del filone spagnolesco gozziano per individuare altri possibili testi di cui il Nostro potrebbe essersi avvalso insieme a quelli del *Siglo de Oro* spagnolo che, senza dubbio, conobbe. La consultazione dei repertori classici sugli adattamenti in Francia di teatro spagnolo (Horn-Monval, 1961; Losada Goya, 1999; e Pavesio, 2000) indicano che solo un altro dei testi spagnoli seguito da Gozzi vide prima un'edizione francese: si tratta di *Le Favori, tragi-comédie* di Desjardins Dame de Villedieu (1655), riproposta della commedia *El amor y la amistad* di Tirso de Molina, base de *Il metafisico* gozziano (Losada Goya, 1999: 424, § 344).

[...] le mie dieci fiabe teatrali non sono che dieci tratti poetici allegorici, misti di capriccioso, d'allegro, di seria passione, e di meraviglioso, e ritengono l'indole stessa molte delle mie rappresentazioni ch'io riedificai sugli argomenti spagnuoli (Gozzi, 1782: 13)²⁸.

Da questo punto di vista, dunque, sarebbe ulteriormente significativo il riallacciamento di tutti i suoi adattamenti a testi spagnoli, e non a versioni intermedie francesi, poiché così come nelle fiabe si riscontrano elementi derivati dalla commedia dell'arte, anche i suoi drammi troverebbero un'origine comune con esse nel teatro dei comici professionali poiché derivati da un genere teatrale spagnolo, la *comedia palatina*²⁹, molto vicino all'opera regia, declinazione tragica e tragicomica della tradizione dell'Arte: vale a dire, probabilmente la scelta delle fonti spagnole potrebbe essere stata favorita dal fatto che il veneziano avrebbe visto nelle *comedias palatinas* da lui adattate un genere confacente alle modalità tragicomiche dell'Arte, il che gli permetteva, dunque, di cambiare la forma drammatica dei suoi nuovi testi, per proporre delle novità al pubblico dopo le fiabe, ma senza uscire dal binario teatrale dei comici professionali da lui seguito precedentemente.

Appendice: divisione in scene de Lo que puede la aprehensión aplicada nel presente saggio.

<i>Jornada primera</i>	<i>Jornada segunda</i>	<i>Jornada tercera</i>
Scena 1: vv. 1-381	Scena 1: vv. 1059-1140	Scena 1: vv. 2107-2221
Scena 2: vv. 382-408	Scena 2: vv. 1141-1306	Scena 2: vv. 2222-2299
Scena 3: vv. 409-456	Scena 3: vv. 1307-1319	Scena 3: vv. 2300-2359
Scena 4: vv. 457-522	Scena 4: vv. 1320-1370	Scena 4: vv. 2360-2513
Scena 5: vv. 523-606	Scena 5: vv. 1371-1420	Scena 5: vv. 2514-2557
Scena 6: vv. 607-649	Scena 6: vv. 1421-1447	Scena 6: vv. 2558-2607
Scena 7: vv. 649-709	Scena 7: vv. 1448-1622	Scena 7: vv. 2607-2734
Scena 8: vv. 710-760	Scena 8: vv. 1623-1668	Scena 8: vv. 2734-2809
Scena 9: vv. 761-858	Scena 9: vv. 1669-1712	Scena 9: vv. 2810-2964
Scena 10: vv. 859-898	Scena 10: vv. 1713-1835	Scena 10: vv. 2965-2995
Scena 11: vv. 899-1058	Scena 11: vv. 1836-1893	Scena 11: vv. 2996-3003
	Scena 12: vv. 1894-1945	Scena 12: vv. 3004-3031
	Scena 13: vv. 1946-2021	Scena 13: vv. 3031-3051
	Scena 14: vv. 2022-2053	
	Scena 15: vv. 2054-2097	
	Scena 16: vv. 2098-2115	

²⁸ Il presente *Ragionamento* è omissso nella ristampa della commedia nel volume XIII dell'edizione Zanardi.

²⁹ Accennavamo già a questa riflessione in Gutiérrez Carou (2019). Speriamo di poter pubblicare in breve un'analisi approfondita sull'argomento.

Riferimenti bibliografici

- Corneille T. (1658), *Le Charme de la voix. Comédie*, Imprimé à Rouen, par L. Maury, Et se vend à Paris, chez Augustin Courbe, au Palais, en la Galerie des Merciers, à la Palme, et Guillaume De Luynes, Libraire Juré, dans la même Galerie, à la Justice [Testo stabilito da Coline Piot, Mémoire de master I sous la direction de M. Georges Forestier U.F.R de Littérature française et comparée, 2009-2010, Publié par Paul Fièvre © Théâtre classique] <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CORNEILLET_CHARMEDELAVOIX.xml> (2018-08-27).
- Corneille T. (1708), *Le Charme de la voix*, in Corneille T., *Oeuvres de T. Corneille*, tome II, Valeyre, fils, Libraire, rue S. Jacques, au Bon Pasteur, Paris: 212-317 [reprint Slatkine, Genève, 1970: 138-162].
- Desjardins Dame de Villedieu M. C. H. (1655), *Le Favori, tragi-comédie*, L. Billaine et G. Quinet, Paris.
- Gozzi C. (1772), *La principessa filosofa o sia Il contraveleno*, in *Opere del Co: Carlo Gozzi*, vol. V, Colombani, Venezia [1773]: 145-280.
- Gozzi C. (1782), *Ragionamento che contiene le verità che si vedranno*, in Gozzi C., *Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co: Carlo Gozzi con due ragionamenti preliminari*, Giambattista Pasquali, Venezia: 5-20.
- Gozzi C. (1802), *La malia della voce*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, vol. XIII, Giacomo Zanardi, Venezia: 3-139.
- Gozzi C. (1803a), *Cimene Pardo*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, vol. IX, Giacomo Zanardi, Venezia: 111-256.
- Gozzi C. (1803b), *La donna innamorata da vero*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, vol. X, Giacomo Zanardi, Venezia: 3-135.
- Gutiérrez Carou J. (2008), *Don Chisciotte o il Solitario: la Spagna di Carlo Gozzi*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Winter, Heidelberg: 81-106.
- Gutiérrez Carou J. (a cura di) (2011), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia.
- Gutiérrez Carou J. (2017), *La creazione del repertorio nella compagnia Sacchi fra traduzioni degli attori e spagnolesche di Gozzi*, «Rivista di letteratura teatrale», 10: 47-63.
- Gutiérrez Carou J. (2019), *Alla ricerca del 'serio': Maria Isabella Dosi Grati, 'Dorigista', fra opera regia e dramma*, in Gutiérrez Carou J., Cotticelli F., Freixeiro Ayo I. (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, lineadacqua, Venezia: 177-184.
- Horn-Monval M. (1961), *Traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours*. Tome IV: 1. Théâtre espagnol, 2. Théâtre de l'Amérique latine, 3. Théâtre portugais, CNRS, Paris.

- Losada Goya J. M. (1999), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Droz, Genève.
- [Moreto A.] (1654), *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid.
- [Moreto A.] (1676), *Primera parte de las comedias de D. Agustín Moreto*, Benito Macé, Valencia.
- [Moreto A.] (1677), *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña, dedicada a Don Joseph de Cañizares*, Andrés García de la Iglesia, Madrid.
- Moreto A. [s.d.], *La fuerza del oído, por otro título Lo que puede la aprehensión*, Viuda de Francisco Leefdael, Casa del Correo Viejo, Sevilla [1729-1733].
- Moreto A. (2010), *Lo que puede la aprehensión*, in Moreto A., *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, IV, Matito F. D. (edición crítica de), dir. Lobato M. L. - coord. Rubiera J., Reichenberger, Kassel: 399-590.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro fancese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Pavesio M. (2008), «*Rebut pour Rebut*» - *Ritrosia per ritrosia: un canovaccio del «Nouveau Théâtre Italien» di Luigi Riccoboni come possibile fonte de La principessa filosofa di Gozzi*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Winter, Heidelberg: 193-206.
- Ricorda R. (2011), *La principessa filosofa*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia: 299-236.
- Romera Pintor I. (2009), *La impronta española en la nueva vía gozziana: Cimene Pardo, de la «Commedia dell'arte» al drama*, in Chiabò M. e Doglio F. (a cura di), *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma: 59-87.
- Scannapieco A. (2008), «*Innestare i semi dell'informe teatro spagnolesco» nella scena veneziana di fine Settecento. (Spunti di riflessione sulla drammaturgia spagnolesca di Carlo Gozzi)*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Winter, Heidelberg: 43-56.
- Scannapieco A. (2011), *La riflessione sulle «commedie spagnole» negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, lineadacqua, Venezia: 31-43.

INDICE DEI NOMI*

- Abri, Michele 12, 212, 219, 225, 230 e n, 231
Acacio Bernal, Juan 252
Acciaiuoli, Filippo 206, 214
Acciario, Giuseppe 190n
Acevedo y Zúñiga, Manuel de, conte di Monterrey 213n
Adimari, Lodovico 345, 347-349, 354-359
Ágreda y Vargas, Diego de 29
Alessandro Magno 65n
Alessandro VIII (Pietro Ottoboni) 328
Aletiphilo, Lelio (Manfredi, Lelio) 304n
Alfonso II 181, 182 e n
Alfonso VI 189 e n
Alfonso XI 210
Alfonso, Anna 190n
Alighieri, Dante 97-98, 439
Allacci, Leone 211, 220, 270n
Amenta, Niccolò 231 e n
Ameijden, Teodoro 406 e n, 417
Añarobe y Corregel, Tomás de 93
Andreini, Giovan Battista 206, 209 e n, 214, 432
Andrés, Juan 102
Anna d'Austria 49
Ansaloni, Sebastiano 122
Antonazzoni, Francesco 410-411
Antonio, Nicolás 84, 86
Apuleio 302-303
Aragón, Pascual de, viceré di Napoli 271
Arcoleo, Antonio 385n
Argelati, Filippo 120
Ariosto, Ludovico 162, 164n, 167, 170, 172, 354, 389-390, 439
Aristotele/Aristóteles 32, 86, 131, 426, 478, 481-482, 486
Attendolo, Giovan Battista 124n
Aubignac, François Hédelin abbé d' 32
Audiguier, Vital d' 28-30
Ayala y Guzmán, Marcelo Antonio de 453n
Bachoff von Echt, Ludwig Heinrich 95

* Il presente indice non raccoglie i nomi dei personaggi delle opere studiate, né quello degli studiosi moderni che figurano nella Bibliografia finale di ciascuno dei saggi raccolti nel volume.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

- Badia, Carlo 386
 Balletti, Elena 412n
 Bances Candamo, Francisco Antonio de 82, 92, 215n
 Bandello, Matteo 32, 140-143, 145-146
 Barberini, Camilla 328
 Barberini, Carlo 328
 Barberini, Francesco 329n, 330n
 Barberini, Urbano 328
 Baretto, Giuseppe 436n, 438, 440 e n
 Baroncini, Giuseppe 134
 Barone, Domenico 421-422, 427, 431
 Barone, Domenico Luigi, marchese di Liveri 231
 Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la 347, 411n
 Bartolaia, Ludovico 314
 Bartoli, Francesco 441
 Bartolommei, Girolamo 487-488, 490
 Bartolommei, Mattias Maria 487-488, 490
 Beauchamp, Pierre 60n, 61
 Béjart, Armande 64n
 Béjart, Maurice 63
 Bellati, Pier Francesco 406-407
 Benedetti, Luigi 441 e n
 Benserade, Isaac de 66
 Bermúdez, Jerónimo 131, 133-134
 Bermudo I 182n
 Bermudo II 365, 373
 Bernardini, Pietro Antonio 401
 Bernini, Gian Lorenzo 67, 329n
 Bertati, Giovanni 207 e n, 429
 Bertuch, Friedrich Justin 90, 95-96, 99, 106n
 Bettinelli, Giuseppe 426
 Bettinelli, Saverio 425
 Bevilacqua, Gian Domenico 11, 118-125, 129-135
 Beys, Charles de 29-30
 Bianchi, Brigida 343, 345
 Bianchi, Giovanni Taddeo 215n
 Biancolelli, Domenico o Dominique 206, 214
 Biancolelli, Nicolò 257
 Bisaccioni, Maiolino 304, 320
 Bloom, Harold 108
 Boaistuau, Pierre 140-144, 146-148, 154n
 Boccaccio, Giovanni 32, 141, 405
 Boerio, Giuseppe 448
 Boiardo, Matteo Maria 161, 302n, 390
 Boileau, Nicolas 85n, 429, 436, 446n
 Bonarelli, Prospero 160n, 165
 Bonifacio, Giovanni 151
 Borboni, Paola 118
 Borrelli, Gianalfonso 432
 Borrini, Maria Rosa 191n
 Borromeo Arese, Carlo 328
 Botarga, Stefanelo 171n
 Bottalino (o Bottalini), Giovan Battista 297n
 Bouhours, Dominique 400
 Bourcard, Francesco de 343n
 Bouscal, Guérin de 30
 Bouterwek, Friedrich 93-94, 99, 100, 106n
 Bozi, Paolo 134
 Bozza, Francesco 134
 Branci, Girolamo 122
 Bretón de los Herreros, Manuel 268n
 Brooke, Arthur 148n
 Bruni, Domenico 252
 Brusoni, Girolamo 320
 Bussy-Rabutin, Roger de 64
 Calderón de la Barca, Pedro 10n, 11-13, 24, 32n, 45n, 48 e n, 51-52, 55, 68, 77, 80-82, 84-85, 87-88, 90-108, 160n, 237-240, 242, 247, 252, 253n, 256, 261, 267-270, 272, 276, 279, 284-285, 291, 293-295, 329, 344 e n, 346-348, 358, 399, 403, 406n, 411-415, 429, 431, 439 e n, 442-443, 453-454
 Caminer, Elisabetta 437, 439
 Cáncer, Jerónimo de 14, 381, 386-387, 394

- Cañizares, José de 92, 453, 454n
 Capece, Carlo Sigismondo 165
 Caponi, Giovanni 443
 Capua, Dorotea di, marchesa di
 Campolattaro 215
 Capua d'Ávalos, Matteo di 118,
 124, 131
 Carafa, Luigi 125
 Carani, Agata 190n, 191n
 Carlo II 188 e n
 Carlo III 446
 Cartari, Vincenzo 303n
 Castiglioni, Stefano 164
 Castillo Solórzano, Alonso de 346n
 Castro, Guillén de 34, 47, 92-93,
 99n, 103, 292 e n, 296n, 439
 Cavallerino, Antonio 134
 Cavalli, Francesco 186, 302n, 307n,
 314
 Cavazzoni Zanotti, Giovanni
 Andrea 412, 413 e n, 414
 Ceffi, Filippo 343n
 Celano, Carlo 14, 180-181, 185, 187n,
 363-374, 377-379
 Centorio degli Ortensi, Ascanio 141
 e n, 148 e n
 Cerlone, Francesco 212
 Cervantes, Miguel de 29-30, 35, 37,
 82-84, 93n, 95-99, 453n
 Cesareo, Giuseppe 190n
 Céspedes y Meneses, Gonzalo de,
 26
 Chapelain, Jean 27, 47
 Chiari, Pietro 427
 Chirico, Paolo 191n
 Cicognini, Giacinto Andrea 14-
 16, 80n, 159-164, 166-171, 174-
 175, 179-181, 186, 206, 214, 257,
 295, 302n, 303n, 315-316, 348,
 487-490
 Cicognini, Iacopo 489-490
 Cid (Rodrigo Díaz de Vivar, detto)
 297, 373
 Cingale, Antonino 120-122
 Claramonte, Andrés de 206n
 Claudiano 120
 Clemente IX (vd. Rospigliosi,
 Giulio)
 Clemente XI 330
 Coello y Ochoa, Antonio 88, 257,
 329, 411n, 415
 Colón, Pedro 190
 Contarini, Caterina 441
 Conti, Giovan Battista 440
 Conti, Natale 303n
 Contin, Tommaso Antonio 446n
 Corneille, Pierre 23, 28n, 34, 35n,
 45, 47-52, 54, 82n, 85n, 89-90,
 103, 400-401, 412n, 431
 Corneille, Thomas 13-15, 24, 34n,
 44-45, 51-55, 82n, 85n, 88, 401,
 454-459, 461-462, 465-468
 Corona Costantini, Teresa 412n
 Corradi, Giulio Cesare 296 e n
 Cosimo III de' Medici 488
 Costa, Carlo Costanzo 242, 344n
 Costes de La Calprenède, Gautier
 304
 Crescimbeni, Giovanni Mario 120
 Cristina di Svezia 206, 329n
 Croce, Benedetto 119, 221, 237
 Cronegk, Johann Friedrich von
 89-90
 Cueva, Juan de la 131
 Cupeda, Donato 297n, 298n
 d'Alibert, Antonio 160n
 D'Arbes, Cesare 444
 d'Orsi, Andrea 252
 d'Orsi (o d'Orso), Angela 13, 15,
 251-263, 267, 269-270, 278-281,
 283-285, 402n, 412
 Da Ponte, Lorenzo 207
 Da Porto, Luigi 140-143, 147n,
 149n, 150
 Dante (vd. Alighieri)
 David, Domenico 298n
 de Divitiis, Giovanni Leonardo 212
 de Marguetel de Saint-Denis,
 seigneur de Saint-Évremond 24
 De Rogatis, Bartolomeo 15, 181,
 195, 298n

- de Rossi, Antonio Agostino 197
 degli Angeli, Nicola 131
 del Giudice, Francesco 189 e n
 Della Porta, Cesare 134
 Della Porta, Giovanni Battista 432
 Della Valle, Federico 133
 Deschamps, Claude 206
 Desjardins, Marie-Catherine-
 Hortense, Dame de Villedieu
 468
 Diamante, Juan Bautista 14, 363,
 366, 372, 453n
 Diderot, Denis 36n, 89
 Dieze, Johann Andreas 87n, 90-93,
 95-96, 99-100
 Dolce, Lodovico 131-132, 134, 310
 Drouin, Nicolas 206
 Dryden, John 285n
 Du Bray, Toussaint 28
 Du Perron de Castéra, Louis Adrien
 35 e n
 Durán, Agustín 119
- Eliodoro 147n
 Espinel, Vicente 30
 Euripide 131, 134
- Fabrizi, Vincenzo 207
 Fagiuoli, Giovan Battista 160, 257
 Faustini, Giovanni 179-180, 302n,
 307n, 314-315
 Federici, Camillo 442
 Ferdinando I de' Medici 179, 409
 Ferdinando IV 446
 Fernández de León, Melchor 82
 Fernández de Moratín, Leandro
 96n, 98n, 427
 Ferrari, Benedetto 301-302, 304-
 305, 307, 315, 386
 Fidi, Pietro Antonio 190 e n, 191n
 Figueroa y Córdoba, Diego 444-
 445, 447
 Figueroa y Córdoba, José 444-445,
 447 e n, 453n
 Figueroa, Roque de 213 e n
 Filippo II 212
- Filippo IV 119
 Fioré, Stefano Andrea 298
 Fivizzani, Giuseppe 180 e n
 Flögel, Karl Friedrich 83n
 Flores, Juan de 304 e n
 Fonsaconico, Tertulliano 165
 Fontei, Nicolò 307, 320
 Foppa, Giuseppe Maria 207, 442
 Foresti, Antonio 15, 297-298
 Fracastoro, Girolamo 141n
 Franciosini, Lorenzo 408
 Fregoso, Cesare 141 e n
 Fusconi, Giovanni Battista 302n
- Galilei, Galileo 432-433, 490
 Gardi, Francesco 207
 Garrido de Villena, Francisco 166
 Gasparini, Francesco 190-191
 Gasparini, Maria Rosa 191n
 Gasparini, Michelangelo 289
 Gazzaniga, Giuseppe 207
 Gigli, Girolamo 298n
 Giliberto da Solofra, Onofrio 211
 Giorgi, Urbano 314
 Giovan Carlo de' Medici 489-490
 Giovanni de' Medici 410
 Giraldi, Giambattista 127-128,
 132-134
 Girifalco, duca di 270-271, 276
 Giuffredi, Argisto 122
 Giustiniano, Girolamo 134
 Goethe, Johann Wolfgang von 79,
 90, 95 e n, 97, 104-106, 205
 Goldoni, Carlo 211, 421-422, 426-
 427, 429-431, 442, 444
 Gómez, Dr. 347
 Góngora, Luis de 82 e n, 84, 210n,
 211
 González, Fernán 297, 298n
 González de Bustos, Francisco 88n
 Gottsched, Johann Christoph 81-
 84, 86
 Gozzi, Carlo 14-15, 62, 80n, 421,
 423, 427-428, 435-437, 440-449,
 453-459, 461-462, 464-468
 Gracián, Baltasar 93n

- Gratarolo, Bongianni 131
 Groto, Giovanni 132
 Guadagni, Pietro 386
 Guerrero, Antonio 365n
 Guidoccio, Giacomo 125, 134
 Guzmán, Beatriz de 212n

 Hardy, Alexandre 29, 33n, 34n, 46n
 Hauteroche, Noël Lebreton de 45, 46n, 55 e n, 56n
 Herder, Johann Gottfried 79, 90, 98
 Hernández Galindo, Francisco 213
 Hernández, Catalina 212n
 Herrera y Sotomayor, Jacinto de 345-349, 354-356, 358-359, 411
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadaeus 105 e n
 Hoz y Mota, Juan Claudio de la 82, 454n
 Huarte de San Juan, Juan 87
 Hurtado de Mendoza, Antonio 13, 84, 90, 92, 402, 408, 416
 Hurtado, Cristóbal 212n

 Ingegneri, Angelo 132
 Innocenzo XI (Odescalchi, Benedetto) 328
 Ippocrate/Hipócrates 377, 379
 Ivanovich, Cristoforo 301n

 Jiménez de Enciso, Diego 13-14, 402, 403n, 406, 408, 416
 Jiménez de Urrea, Jerónimo de 166
 Jovellanos, Gaspar de 98n

 Kant, Immanuel 424
 Kästner, Abraham Gotthelf 87n
 Klingemann, Ernst August Friedrich 105
 Kraus, Hans P. 224

 L'Oiseau de Tourval, Jean 26
 La Vallière, Louise de 11, 63-66, 71 e n
 Lambert, Nicolas 45, 51

 Lampillas, Francisco Javier 16, 421-422, 425-426, 428-433
 Lancelot, Nicolas 26
 Laredo, Gregorio de 212-213, 220n
 Le Métel d'Ouille, Antoine 24, 43-45, 48-51, 53, 55, 241
 Le Métel de Boisrobert, François 13, 24, 44-45, 49, 51, 53-55, 340
 Le Nôtre, André 60n, 61, 71
 Ledesma, Francisco de 212n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 81
 Leonardo de Argensola, Bartolomé 131
 Leonardo de Argensola, Lupercio 133
 Leopoldo I 386
 Lesage, Alain-René 35n
 Lessing, Gotthold Ephraim 83, 84n, 86-91, 96, 99-100, 106n
 Linguet, Simon-Nicolas-Henri 35n, 439
 Lione, Urbana de 212n
 Lista, Alberto 106
 Liviera, Gian Battista 134
 Lobo Lasso de la Vega, Gabriel 131
 Locatelli, Basilio 164
 Lolli, Maddalena 301n
 López de Zárate, Francisco 93
 López, Juan 212n
 Loredano (o Loredan), Giovan Francesco 298n
 Lorenzi, Giovan Battista 207, 212, 231
 Lottini, Giovanni Angelo 132
 Lucano, Marco Anneo 50, 424
 Lucio, Francesco 302n
 Luigi XIII 49, 61
 Luigi XIV 11, 49, 59, 61 e n, 63 e n, 65n, 67, 70-71
 Luis de Granada 86n
 Lully, Jean-Baptiste / Lulli, Giovanbattista 61n, 68
 Luna e de Vega, Aloisia de 121
 Luna, Juan de 28
 Luzán, Ignacio de 33, 92 e n

 Maffei, Scipione 427, 438

- Maietta, Giuseppe Antonio 328
 Maintenon, Madame de 66
 Mairet, Jean 215n
 Mancini, Francesco 196
 Mancini, Maria 61n, 65, 66n, 71n
 Mancini, Ortensia 71n
 Manelli, Francesco 301 e n, 302n, 310n
 Manfredi, Eustachio 401
 Manfredi, Lelio 304, 304n
 Mangot, Giuseppe 298
 Maria Anna di Palatinato-Neuburg 190
 Maria Teresa d'Austria 61, 64-65, 66n
 Marino, Giovan Battista 123-124, 310 e n, 320, 432
 Marra, Michele della 13, 267, 269, 270 e n, 271 e n, 272, 274, 276, 278, 279 e n, 281, 283n, 284, 285
 Marsillach, Adolfo 105n
 Martello, Pier Jacopo 401, 428
 Martín, Antón 388n
 Marziale, Marco Valerio 424
 Matos Fragoso, Juan 14, 92, 99n, 363, 366, 371-372, 381, 439n, 443, 453n, 454n
 Matraia, Oliviero 191n
 Maurolico, Francesco 432
 Mazzarino, cardinale 61, 65 e n, 66
 Mazzucchelli, Pietro 120
 Medici, Lorenzo 215n
 Medina, Francisco de 212n
 Medinaceli, duca di 190n, 198
 Melani, Alessandro 206
 Melosio, Francesco 309, 310 e n, 311, 314, 320 e n
 Mendoza, Antonio de 88n
 Menéndez Pelayo, Marcelino 102, 166n
 Metastasio, Pietro 231, 426
 Michiel, Pietro 302n
 Millis Godínez, Vicente de 140 e n, 141-143, 146, 147n, 148 e n, 149, 154n
 Minato, Nicolò 307n
 Minichino, Scipione 225
 Mira de Amescua, Antonio 92, 93n, 166n
 Moles, Francesco, duca di Parete 188n
 Moles, Juan Antonio (o Giovanni) 188n
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 11, 15, 23, 43, 59-61 e n, 62 e n, 63, 64 e n, 65 e n, 66-68, 69 e n, 70-71, 85, 151 e n, 153, 209, 229, 400-401, 430, 454, 455 e n
 Molina, Giovanni 298
 Moncada, Francesco 120-122
 Mongitore, Antonino 190, 220
 Moniglia, Giovanni Andrea 315 e n
 Moñosa, Jacinta 212n
 Monroy y Silva, Cristóbal de 215n
 Montemayor, Jorge de 29
 Montiano y Luyando, Agustín 88
 Moratín (v. Fernández de Moratín, Leandro) 98n, 427
 Moreto, Agustín 12-14, 24, 59-61, 62 e n, 63, 64, 66, 68, 71, 82 e n, 84, 87, 88n, 90, 92, 93n, 99n, 106, 107 e n, 346n, 381 e n, 383, 386 e n, 387, 394, 407 e n, 408, 416, 453n, 454 e n, 455 e n, 456 e n, 457n, 458n, 461n, 462, 465, 466n, 467, 468n
 Motteville, Françoise Bertaut de 71n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 207
 Muratori, Ludovico Antonio 400-402, 406 e n, 407, 408n, 411 e n, 426, 438
 Napoli Signorelli, Pietro 16, 231, 421-423, 425-432, 438
 Napolioni, Marco 213
 Nasarre y Ferriz, Blas Antonio 82, 83n, 92, 96n
 Neuber, Friederike Caroline 81
 Newton, Isaac 432
 Noris, Matteo 12, 179, 181-183, 185, 186 e n, 187 e n, 188 e n, 190, 191 e n, 192, 194, 196n, 198, 298n, 320

- Nostitz-Rieneck, Anton Johan von 187, 188 e n
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 97
 Obizzi, Pio Enea II 301
 Ochoa, Eugenio de 106
 Oddi, Sforza degli 348
 Orazio / Horacio 426, 430, 436
 Ordóñez, Petronila 212n
 Orlandini, Leonardo 122
 Orsi, Giovan Gioseffo Felice 400 e n, 401-402, 406 e n, 407, 408n, 410, 411 e n, 412, 413 e n, 414
 Osorio, Pedro de 212 e n, 213, 220n
 Osuna, duca di (Pedro Téllez Girón) 215 e n, 216
 Ottoboni, Giovanni 196n, 330n
 Ottonelli, Gian Domenico 488
 Oudin, César 29
 Ovidio Nasone, Publio 302
 Paglia, Francesco Maria 385
 Paitoni, Iacopo Maria 120
 Palmireno, Juan Lorenzo 153
 Pamphili, Benedetto 328
 Parrino, Domenico Antonio 126
 Paruta, Filippo 122
 Passanti, Antonio, detto Orazio il Calabrese 214
 Pausania 314n
 Pedro I, denominato *El cruel* o *El justiciero* 297, 298n
 Pellegrino, Camillo 123, 124 e n
 Pera, Alessandro 123-125, 130
 Peregrino, Alessandro 141
 Pérez de Montalbán, Juan 82, 88n, 99n, 291 e n, 292, 294, 298, 410, 416
 Pérez de Oliva, Fernán 93
 Perrucci, Andrea 12, 180-181, 189 e n, 191, 211 e n, 212n, 220-225, 229, 230 e n, 246
 Persiani, Orazio 302n
 Perti, Giacomo Antonio 385n
 Platone 69n
 Pollarolo, Carlo Francesco 179, 181, 188, 191n, 196 e n, 197, 199, 200-201
 Ponz, Antonio 90
 Porcacchi, Tommaso 314n
 Prunières, Henry 196
 Quadrio, Francesco Saverio 120, 438
 Querini, Giovanni 441
 Quevedo, Francisco de 84
 Quinault, Philippe 51, 401
 Racine, Jean 65, 401
 Ragazzoni Paiarina, Pichebella 141n
 Raimondo di Borgogna 194
 Ramusio, Gianbattista 314n
 Rapin, Renato 430
 Rey de Artieda, Andrés 131
 Reyes, Matías de los 403n
 Ribera, Antonia de 213
 Riccoboni, Luigi 9, 412 e n, 413, 414, 438, 455
 Richelieu 49, 53
 Rima, Camillo 297n
 Rodio, Apollonio 303n
 Rodrigo, ultimo re goto 297
 Rojas Zorrilla, Francisco de 24, 44, 45n, 49, 82, 87, 88n, 93n, 99n, 106, 329n, 453n
 Rosa, Salvator 161
 Rosaccio, Giuseppe 314n
 Rospigliosi, Giulio, Papa Clemente IX 328, 329 e n, 336, 346n
 Rosset, François de 29
 Rossi di San Secondo, Ercole de' 124
 Rossi, Niccolò 132
 Rotrou, Jean 23, 28-29, 34n, 43-45, 46 e n, 47-48, 51
 Rotti, Giovan Battista 441
 Rucellai, Giovanni 132
 Rue, Charles de la 406n
 Rueda, Lope de 82n, 84
 Ruiz de Alarcón, Juan 13, 28n, 45n, 49 e n, 50-51, 84, 90, 92, 99n, 106, 416

- Russo, Rosa 191n
- S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright) 130
- Sacco, Antonio, attore e capocomico, *in arte* Truffaldino 423, 428, 440-445
- Sacratì, Francesco Paolo 302n
- Saint-Agnan, François de Beauvillier, conte di 60
- Saint-Évremond (vd. de Marguetel de Saint-Denis) 24
- Salas, Pedro de 212n
- Salazar y Torres, Agustín de 82, 93n
- Salvi, Antonio 179, 180 e n, 181, 186n, 198
- Sances, Giovanni Felice 301
- Sánchez, Jerónimo 205
- Sannazaro, Jacopo 26
- Santisteban, conte di 189, 198
- Sarazin, Jean-François 27
- Sassano, Matteo detto Matteuccio 197 e n
- Scala, Flaminio 410
- Scarlatti, Alessandro 188n, 189n, 196-201, 231, 385
- Scarlatti, Domenico 165
- Scarnelli, Ferrante 180-181, 183n
- Scarron, Paul 23, 28n, 33n, 44, 46n, 49, 51
- Schack, Adolf Friedrich von 106-107, 119
- Schelling, Friedrich 103 e n
- Schiller, Friedrich 95 e n, 100n, 104n
- Schlegel, August Wilhelm 95, 97, 98 e n, 99 e n, 100 e n, 101, 102 e n, 103-106, 108
- Schlegel, Friedrich 95, 97-98, 101 e n, 102 e n, 106
- Schopenhauer, Arthur 93n
- Schor, Filippo 197n
- Schreyvogel, Joseph 107n
- Scudéry, Georges de 27, 30, 34, 48n, 241, 304, 320 e n
- Scudéry, Madeleine 241-242
- Seneca 49-50, 131, 134, 424
- Sergardi, Lodovico 330n
- Serino, Nicolò 189 e n
- Sersale, Annibale, conte di Casamarciano 221, 238
- Shakespeare, William 32n, 81, 87, 89, 91, 94n, 97-98, 103 e n, 104 e n, 106n, 108, 205
- Sigler de la Huerta, Antonio de 346n
- Silvani, Francesco 15, 289 e n, 291-292, 293 e n, 294-295, 296 e n, 297 e n, 298
- Socrate 69
- Soden, Julius von 97n, 106n
- Sofocle 103, 134
- Solís y Ribadeneyra, Antonio de 82 e n, 84-85, 90, 92, 93n, 99n, 402n, 443
- Sondra, Giuseppe 411n
- Spagna, Arcangelo 12, 15, 242, 327-328, 329n, 330n, 332-333, 336, 337 e n, 338-341, 344 e n, 345, 347-348, 354-358, 359 e n
- Speroni, Sperone 132-133
- Spinelli, Alessandro 134
- Spinola Colonna, Carlo Filippo Antonio, duca del Sesto 290 e n
- Squillacci, Giuseppe 160 e n
- Stanchi, Michele 180
- Stefonio, Bernardino 132
- Stigliani, Tommaso 310
- Strohm, Reinhard
- Strozzi, Giulio 301, 302n
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, 26
- Suárez de Somoza, Juan 82
- Suárez, Baltasar 409 e n, 410, 417
- Suárez, Ferdinando 409
- Susini, Pietro 180
- Tanucci, Bernardo 446
- Tarquini, Vittoria detta la Bombace 197
- Tasso, Bernardo 134-135
- Tasso, Torquato 123, 127, 132, 134, 433, 439
- Teresa d'Avila, santa 210
- Tieck, Ludwig 95, 101 e n, 106

- Tiraboschi, Girolamo 120, 302n, 422, 425
 Tirabosco, Marco Antonio 302n
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 12, 45n, 53n, 84, 90, 92, 93n, 99n, 106, 206 e n, 252, 327, 332, 333 e n, 336, 337n, 339-340, 341 e n, 344n, 453n, 468n
 Todini, Pietro Paolo 180, 186n
 Torelli, Pomponio 134
 Torres Naharro, Bartolomé 82n, 84
 Torres, Jaime de 212n
 Torricelli, Evangelista 432
 Trastámara, Enrique de, re di Castiglia 297
 Trigueros, Cándido María 89n
 Trissino, Gian Giorgio 118, 131-134
 Tritto, Giacomo 212, 231
 Trivelli, Giuseppe 190n, 191n
 Trivulzio, Maddalena 188n
 Tullio, Francesco Antonio 231

 Ubaldi, Benedetto 252
 Ulloa, Alfonso 141 e n, 148
 Ulloa, Antonio de 90

 Valencia, Francisco de 212 e n
 Valerio Flacco 303n
 Vallière, Louise de la, 64 e n, 65 e n, 66, 71 e n
 Vázquez, Francisco 304, 310
 Vázquez, Sebastiana 212n
 Vega Carpio, Lope de 9 e n, 10n, 11-14, 16 e n, 24-26, 27n, 28 e n, 29-31, 33-34, 36-37, 42n, 43, 45n, 46-47, 48 e n, 49 e n, 50-52, 54 e n, 77, 80, 82 e n, 83-85, 87, 88n, 89-91, 92 e n, 93 e n, 94n, 95-96, 97n, 98, 99 e n, 103, 106 e n, 107, 125, 139, 140-141, 142 e n, 143-144, 147 e n, 149, 151n, 153, 161-162, 165 e n, 166n, 167 e n, 168 e n, 169-171, 174, 179, 180n, 181-183, 186 e n, 187, 188n, 198, 210 e n, 215n, 252n, 256, 291, 292 e n, 295, 296n, 309n, 344n, 346 e n, 365, 403 e n, 404-405, 406 e n, 409 e n, 410, 415n, 417, 426, 429, 430-431, 439, 443, 489
 Velázquez de Velasco, José Luis 82, 87, 90-91
 Vélez de Guevara, Juan 14, 363, 366, 372
 Vélez de Guevara, Luis 92, 293-294, 298, 304, 329n, 443
 Vendramin, Paolo 301, 310n
 Verlato, Leonoro 131
 Vicente, Gil 304
 Vigarani, Carlo 60n, 61, 63
 Villazán, Jerónimo de 408-409
 Villegas, Juan Bautista de 53, 343n
 Virués, Cristóbal de 93, 131, 133
 Viviani, Bartolomeo 161
 Viviani, Vincenzo 432
 Voltaire (François-Marie Arouet) 32n, 104n, 430

 Wolff (Wolfio), Christian 81, 432

 Zamora, Antonio de 92
 Zanchi, Alessandro 442-443
 Zannoni, Atanasio 444
 Zappa, Frank 490
 Zárate, Fernando de 88n
 Zedler, Johann Heinrich 84
 Zehentner, Paolo 208n
 Zeno, Apostolo 120, 426
 Ziani, Marc'Antonio 386
 Zinani, Gabriele 132
 Zito, Bartolomeo 164, 212, 220n
 Zorzi Muazzo, Francesco 448
 Zúñiga Avellaneda y Bazán, Juan de 124
 Zúñiga Avellaneda y Pacheco, Juana de 124

Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII).

Il teatro classico spagnolo, nel periodo della sua massima fioritura e fino al XVIII secolo, contribuì in maniera decisiva alla formazione del teatro europeo moderno grazie alla circolazione fuori dai confini della penisola iberica di testi e compagnie teatrali, ma anche alle polemiche letterarie che innescò e alle riflessioni che stimolò, centrali nella storia culturale d'Europa dal Neoclassicismo agli inizi del Romanticismo. Si tratta di un fenomeno complesso, che attraversa territori linguisticamente e culturalmente diversificati, e che ha quindi bisogno di un approccio inter- e multidisciplinare. A questa necessità si è cercato di rispondere coinvolgendo – nelle ricerche che danno corpo al presente volume – studiosi e studiosi che operano negli ambiti dell'ispanistica, della francesistica, dell'italianistica, della storia dello spettacolo e della musicologia.

Fausta Antonucci insegna letteratura spagnola all'Università Roma Tre. È autrice di edizioni critiche e traduzioni di testi di teatro del *Siglo de Oro* e di numerosi articoli scientifici e monografie. Ha creato una banca dati sul teatro di Calderón (<http://calderondigital.unibo.it/>).

Salomé Vuelta García insegna letteratura spagnola all'Università di Firenze. È autrice di monografie e articoli scientifici sulla diffusione del teatro del *Siglo de Oro* nell'Italia del Seicento e codirettrice della collana *Studi linguistici e letterari tra Italia e mondo iberico in età moderna* (Firenze, Olschki).

Sommario: Introduzione (Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García) – La *comedia nueva* in Francia e Germania (Christophe Couderc, Monica Pavesio, Marco Lombardi, Manfred Tietz) – La *comedia nueva* in Italia (Renzo Cremante, Luciana Gentili, Marcella Trambaioli, Anna Tedesco, Teresa Megale, Francesco Coticelli, Roberta Alviti, Francesca Leonetti, Federica Cappelli, Fausta Antonucci, Nicola Badolato, Simone Trecca, Ilaria Resta, Elena E. Marcello, Nicola Usula, Salomé Vuelta García, Piernario Vescovo, Anna Scannapieco, Javier Gutiérrez Carou) – Appendice teatrale. *Didascalia comica* (Nicola Michelassi) – Indice dei nomi.

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-149-5 (print)
ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF)
ISBN 978-88-5518-151-8 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-152-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-150-1